

ANTROPOLOGÍA

BOLETÍN OFICIAL DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

NUEVA ÉPOCA, MAYO-AGOSTO DE 2010

89

Imagen y mirada multidisciplinaria

- **Matices fotográficos en el México del siglo XX**

Rebeca Monroy Nasr

- **Violencia fotogénica, fotográfica y fotografiabile. La Mara Salvatrucha**

Amanda de la Garza Mata

- **Ejercicio y construcción de identidades en los retratos de prostitutas del Archivo General Municipal de Puebla**

Claudia I. Damián, Paola G. Ortega, Abigail Pasillas, Adriana Ramírez

- **La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana**

Samuel Villela F.

- **Los libros de viaje y las imágenes**

José Antonio Rodríguez

- **Lo negro del negro. La negritud a través de sus imágenes cinematográficas**

Leopoldo Gaytán Apáez

- **José Bedia: las fauces del inconsciente. Semiótica, antropología y arte**

Madeline Izquierdo González

- **Hacia una teoría de la fotografía: memoria vs. estética**

Laura González Flores

- **La curaduría como (in)disciplina**

Juan Antonio Molina

- **Mirada multifacética a las imágenes científicas**

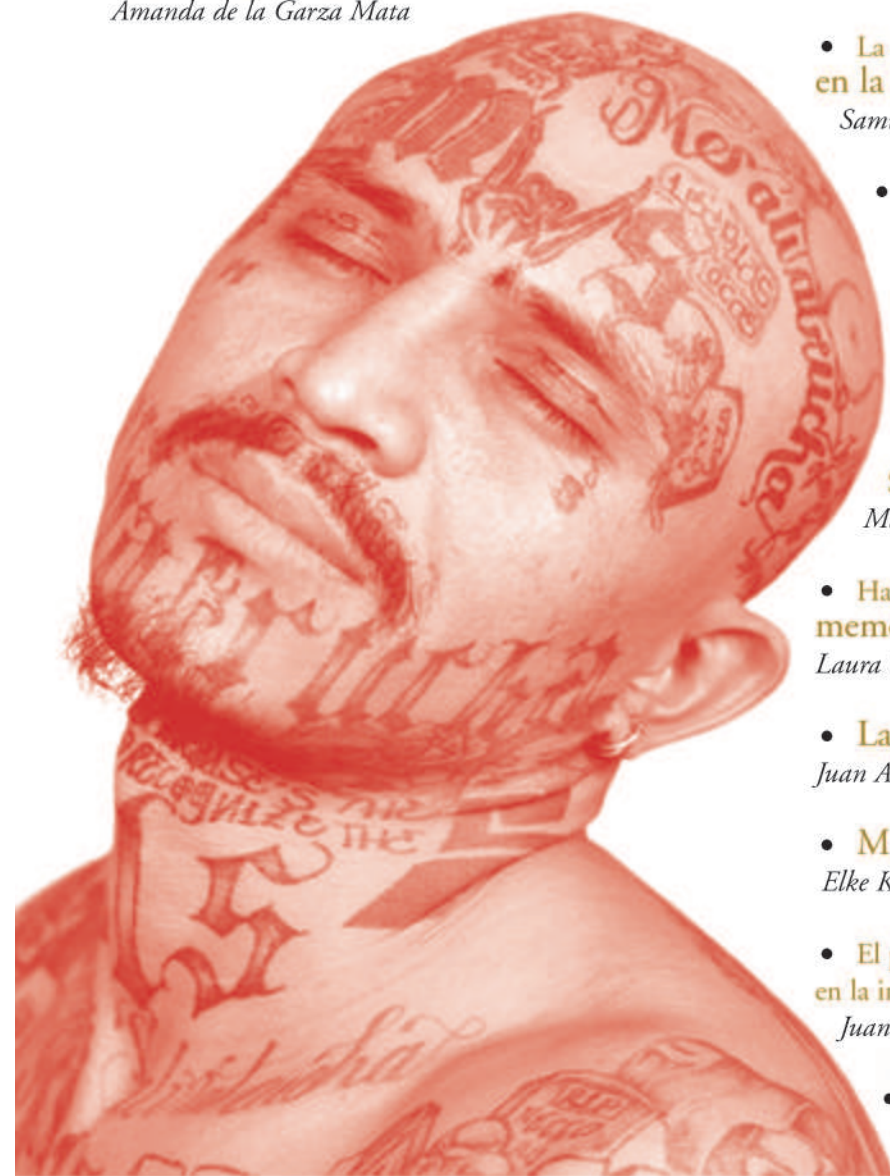
Elke Köppen

- **El papel de las intenciones en la interpretación de imágenes**

Juan Pablo Aguilar

- **La semiótica de la imagen: hacia un cambio de paradigma**

Alfredo Tenoch Cid Jurado





Presentación

En esta ocasión presentamos un número temático pensado para dar cabida a una serie de estudios sobre la imagen desde diversas perspectivas disciplinarias que tuvo como antecedente el seminario Imaginario Visual organizado por Lua-Artes visuales el año pasado en la ciudad de México. Algunos de los especialistas participantes en ese seminario fueron invitados, lo mismo que otros de reconocida trayectoria, para colaborar en la organización de este número, con el objetivo de reunir trabajos que dieran cuenta de la importancia de la investigación alrededor de la imagen, sus aportes, enfoques y alcances que permitieran tener un acercamiento al estado actual de los estudios en torno a temas relacionados con la fotografía, la pintura, el cine, el grabado, la publicidad, el ornamento y las artes visuales en general.

La participación resultó muy positiva y se recibieron un total de doce trabajos, una parte de los cuales aborda, desde los enfoques histórico y antropológico, las imágenes fotográficas y sus autores, sus tendencias y diversidad de usos en la construcción de discursos, sean éstos de afirmación identitaria, cultural o conceptual. Y en esas mismas líneas de abordaje se presentaron otros textos sobre la imagen y sus usos en la ilustración de libros, la cinematografía, las artes visuales y la investigación científica. De igual manera se incluyen colaboraciones de reflexión teórica sobre la fotografía en tanto memoria o propuesta estética, lo mismo que en términos de su curaduría. La interpretación de la imagen se retoma también en razón de su intencionalidad desde la reflexión filosófica, o bien desde el cambio paradig-

mático habido en la semiótica. Se trata de un número temáticamente amplio e incluyente, que ilustra en buena medida las líneas de investigación que desarrollan los estudios sobre el tema en nuestro país.

El número abre con la colaboración de Rebeca Monroy, quien trata una historia sucinta de la fotografía mexicana del siglo XX, en la que revisa autores y la producción de imágenes en sus vertientes documental, retratística, histórica, periodística, estética y en su interacción visual con otras artes en los años recientes. Le sigue el artículo de Amanda de la Garza, quien desde la antropología visual presenta un estructurado trabajo de investigación sobre la violencia fotogénica, fotográfica y fotografiada alrededor de las imágenes de la Mara Salvatrucha que circulan en Internet. Por su parte, Claudia I. Damián, Paola G. Ortega, Abigail Pasillas y Adriana Ramírez presentan una investigación enfocada desde de la historia visual y de las mentalidades, referida al ejercicio y construcción de identidades en los retratos de prostitutas del archivo municipal de Puebla, a partir del *Libro de inscripciones de prostitutas de 1902*.

En su colaboración, Samuel Villela presenta un análisis sobre la construcción de lo indígena dentro de los distintos contextos de la historia visual en nuestro país, que va desde la mirada decimonónica de los viajeros exploradores, pasa por el registro documental de los fotógrafos de entresiglos, lo mismo que del escrutinio etnográfico, folclorista y esteticista del periodo posrevolucionario, hasta llegar al fotoperiodismo más reciente, en el que se conjuga lo documental y lo estético de la fotografía autoral. En su ensayo sobre los

libros de viaje y sus imágenes, José Antonio Rodríguez destaca la importancia de estas últimas en tanto generadoras de un poderoso imaginario que muchas veces desborda al relato o texto acompañante, sin que necesariamente concuerde con lo escrito. En dichas circunstancias las imágenes se tornan eje fundamental del testimonio, reafirmando o desmintiendo lo narrado, según lo pretendiera su autor o editor.

Las imágenes cinematográficas son el soporte del trabajo de Leopoldo Gaytán, quien indaga sobre la proyección de la negritud en el cine sonoro mexicano, minúsculamente tratada en la amplia producción fílmica que va de 1931 a 1974. Por otro lado, las artes visuales tienen su presencia en la colaboración de Madeline Izquierdo, que se vale del instrumental teórico y metodológico de la semiótica para reflexionar sobre una obra particular del artista cubano José Bedia, y reafirmar con ello la originalidad de la producción artística de este creador, distante por completo al *mainstream* del arte contemporáneo latinoamericano.

La dicotomía sobre la que se expresan diversos teóricos de la fotografía, que la conciben en su condición de memoria (*index* o huella), o bien en sus potencialidades como propuesta estética con toda su carga subjetiva, es el tema sobre el que reflexiona Laura González a lo largo de su ensayo, quien señala que la diferencia entre ambas no sólo es histórica, sino también filosófica. La curaduría como (in)disciplina es tratada por Juan Antonio Molina, quien postula que para asumirla de esta manera el curador contemporáneo debe colocarse en una encrucijada de saberes y funciones, como figura surgida del reto y la confrontación con la disciplina de la museología; así, lo que puede haber de

“indisciplinado” en esta interdisciplinariedad perdería legitimidad si no se sostuviera en la necesidad de saber.

¿Qué distingue una imagen científica de la que no lo es?, es la interrogante que se plantea Elke Köppen para desarrollar su investigación sobre la mirada multifacética en las imágenes científicas, y responde que más allá de la respuesta estereotipada sobre las diferencias entre arte y ciencia, es mejor mirar la cuestión desde el ángulo de las imágenes mismas, para poder concluir que las científicas no se distinguen visualmente del otro tipo de imágenes, y lo que es más, en la era digital aumenta considerablemente su esteticidad. El papel de las intenciones en la interpretación de imágenes es el tema tratado por Juan Pablo Aguilar, quien distingue la prevalencia de la tesis del intencionalismo epistémico, con la que se puede inferir sobre lo que un autor intenta representar, y las limitaciones de los métodos pictóricos utilizados, que preceden el contenido de las cosas que el mismo autor puede representar delictivamente.

Cierra el número la colaboración de Alfredo Tenoch Cid, quien trabaja sobre el cambio paradigmático de la semiótica de la imagen, a partir de su enfrentamiento con los diversos retos que conlleva su materialización en los sistemas de comunicación a lo largo de la historia, no obstante que en las últimas décadas su estatus se ha venido modificando con la era digital, con las tecnologías en cambio continuo que la impulsan a resolver dos mil años de letargo en la búsqueda de una alfabetización visual.

BENIGNO CASAS E IRERI DE LA PEÑA
Editores

Matices fotográficos en el México del siglo XX

D Imágenes transeculares

Desde el momento de su creación y descubrimiento en Europa en 1839, a la fotografía se le adjudicó la posibilidad de aprehender los elementos de la realidad directa y tangible. Dadas sus características intrínsecas por partir de una elaboración en parte mecánica implementada por la mano humana, se le consideró como la forma ideal para capturar de manera “objetiva” el mundo que rodeaba al fotógrafo. Estas características imperaron en la concepción de la fotografía durante varias décadas y se utilizó con fines científicos, didácticos, informativos, periodísticos o la más común que fue la de la creación y refrendo de la identidad a través del

retrato fotográfico. Sus planteamientos formales provenían de su antecedente visual más inmediato que era la pintura. De esta manifestación artística heredó su preferencia por los fondos desvanecidos, cuando no pintados directamente. También del referente pictórico sustrajo los elementos compositivos, luminosos y el uso de la parafernalia que acompañaba a los retratados.

Al declinar el siglo XIX la fotografía no tuvo una transformación radical, las formas, usos y estilos continuaron realizándose con la misma frecuencia y bajo los mismos ejes temáticos y genéricos, que

Foto 1. Colección Osuna, *Autorretrato a la sombra de la Decena Trágica*, México, febrero de 1913. Col. Particular.



* Dirección de Estudios Históricos, INAH.



Foto 2. S. a., *Primera Exposición de Arte Fotográfico en 1911*, publicada en *El Imparcial*, 27 de octubre de 1911, p. 8. Biblioteca Lerdo de Tejada.

correspondían a una herencia pictórica, por ser la referencia y el antecedente visual inmediato.¹ En México, como en el mundo, el retrato fotográfico fue el género por excelencia en esos años transeculares; así, las poses, las composiciones, los encuadres, la iluminación, la parafernalia que rodeaba a los modelos respondían en gran medida a normas emanadas de los manuales fotográficos provenientes fundamentalmente de Europa. Su presencia como forma de expresión gráfica en la que se privilegió el retrato coincidió con el auge económico de naciones como México, en que los grupos privilegiados se identificaban con la práctica del cosmopolitismo como forma de vida. Londres, París, Roma, México, Viena o Budapest compartían una alegre visión del mundo, un reiterado gusto por la sofisticación y el amaneramiento, incluso por el decadentismo bohemio. Ser cosmopolita era ser ciudadano del mundo. La vida urbana canceló todo otro ideal de existencia, por lo que el retrato (los protagonistas) y la arquitectura (la escenografía) invadieron con sus formas las placas fotográficas. El resto de los temas: paisaje, tipos populares, grupos étnicos, fiestas populares, rurales y urbanas y tantos otros, constituyen el tema

¹ Para mayor información sobre la fotografía mexicana, en diferentes etapas de desarrollo del siglo XIX al XX, véase Rosa Casanova, Alberto del Castillo, Alfonso Morales y Rebeca Monroy, *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, Lunwerg/Conaculta-INAH, 2005, 285 pp.

anecdótico de la comparsa. Pero de golpe, la fascinación cosmopolita se derrumbaría junto con el gusto que por décadas había mantenido las maneras de decir de los fotógrafos decimonónicos.

El estilo retratístico que imperó en esa primera década del nuevo siglo, muestra la vigencia de las puestas en escena que hacían fotógrafos como Antioco Cruces y Luis Campa entre los años de 1862 a 1870. Es el caso del excelente retrato que hicieron de Concepción Lombardo de Miramón, donde posó con un objeto que la caracterizaba (la elección del objeto era para dar identidad al modelo y podían ser libros, rosarios, plumas, pinceles, entre otros), en este caso eligió posar

con el retrato fotográfico de su esposo, el general Miguel Miramón, quien había muerto fusilado al lado del emperador Maximiliano de Habsburgo en el año de 1867.² Los fotógrafos de gabinete empezaron a distinguirse unos de otros por los signos de representación presentes en sus retratos fotográficos y presentes en la parafernalia que rodeaba a los personajes, su composición podía ser de estilo barroco o de claras tendencias neoclásicas cuando la elección de fondos se construía de paisajes sencillos y sin grandes ornamentos. Otro estudio de gran prestigio fue el de los hermanos Julio, Guillermo y Ricardo Valletto, quienes durante 52 años retrataron a las clases poderosas de la sociedad mexicana hasta que cerraron sus puertas en 1917 durante el periodo revolucionario.³ Entre los fotógrafos también hubo una audaz mujer queretana, Natalia Baquedano, quien vino a la ciudad de México en 1876 y estableció su estudio en la céntrica calle de Alcaicería (hoy Palma), esquina con Cinco de Mayo.⁴ Ahí creó retratos

² Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita*, México, INAH (*Alquimia*), 1998, 136 pp. Para comprender al personaje de Concepción Lombardo véase *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, prólogo y notas Felipe Teixidor, México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, 74), 1989, 1008 pp.

³ Claudia Negrete, *Valletto hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, IIE-UNAM, 2006, 183 pp.

⁴ De los pocos estudios realizados a la fotógrafa está el de Eli Bartra, "Por las intermediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González", en *Cultura de las mujeres*,

que contienen elementos prerrafaelitas y evocaciones románticas con atmósferas bucólicas y modelos vestidos como ángeles alados, como el de su sobrina Clementina de 1909; pero su obra también presenta signos profundamente realistas como en aquellas fotos que hizo en 1915 de su hermana mientras sostiene un novedoso aparato llamado teléfono; o esa otra de sus padres que posan para anuncios de cerveza.

Pero no sólo las maneras visuales del siglo XIX se trasladaron al nuevo siglo, sino también las posturas ideológicas, como puede observarse en la obra del fotógrafo E. Ibáñez y Sora, en la que se hace evidente el uso de parámetros europeos y la influencia del pensamiento positivista en la creación de su concepto sobre el indígena. Uno de sus retratos muestra a una mujer india con el torso desnudo mientras carga a su pequeño hijo, enmarcada por un escenario de estilo neoclásico, lo cual desarticula a la mujer de su entorno vital, y le confiere el carácter de algo “exótico” al perder su contexto cultural y étnico. Las fotografías de indígenas, campesinos o gente de la costa llegaron a proliferar durante el cambio del siglo, cuando los estudios etnográficos y el interés por los fenotipos iba en aumento. Pletórica de interés antropológico resultó la fotografía de José María Lupercio, fotógrafo oficial del Museo Nacional, y de María Ignacia Vidal, su auxiliar. Otros fotógrafos trabajaron, además del retrato, el paisaje, las ruinas precolombinas y los ambientes mexicanos que tanto interés despertaron en los estadounidenses Charles B. Waite y su socio temporal Winfield Scott. En las imágenes de Waite se observa cierta distancia respecto de las escenas y los personajes, porque los tiñe con rasgos folclorizantes al presentarlos de manera pintoresca, toda vez que su mirada de extranjero y su interés comercial marcaron el enfoque de sus imágenes.⁵ Pero a diferencia

México, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 6, primavera de 1996, pp. 85-109.

⁵ Francisco Montellano, *C.B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Conaculta/Grijalbo (Camera Lucida), 1994, 221 pp.

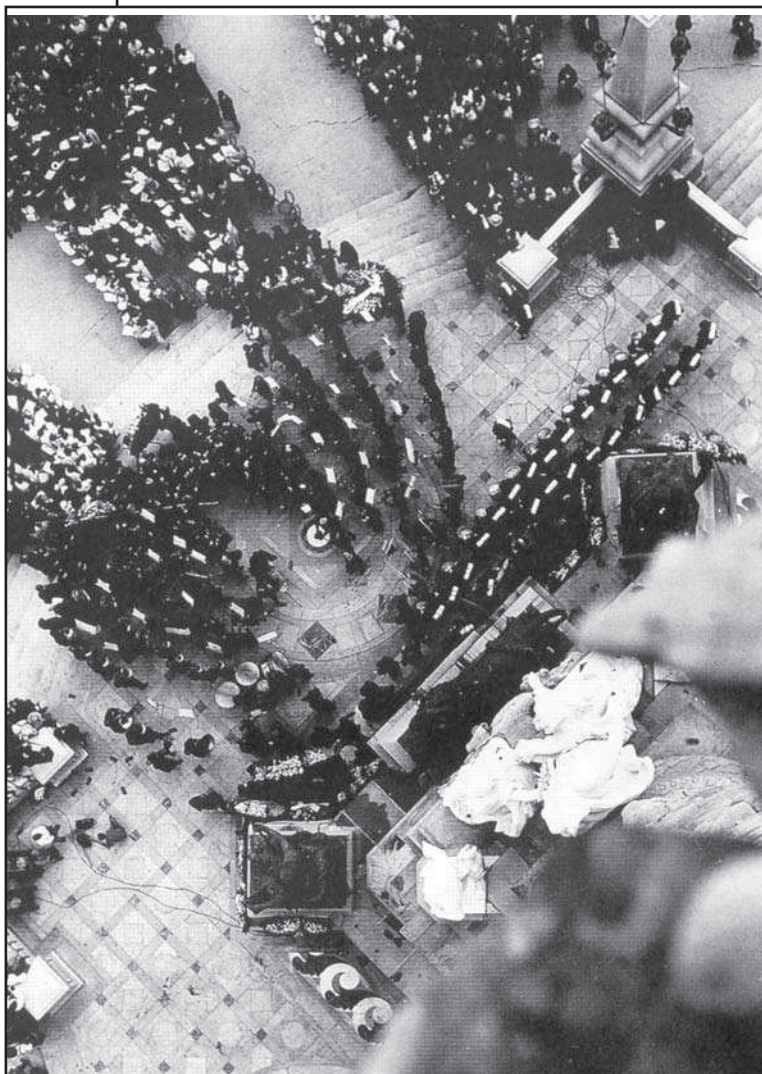


Foto 3. Enrique Díaz, *Contrapicada desde el Ángel de la Independencia. Concierto en el Centenario de la Consumación de la Independencia*, ciudad de México, 1921. Archivo Familia Díaz Chávez.

de los fotógrafos de estudio, Waite visitó muy diversos parajes del territorio mexicano en busca de personajes que atraparán la luz de su cámara. La presencia de este entorno vivo y de la iluminación natural constituyen dos de las grandes aportaciones de este fotógrafo estadounidense.

Otras transformaciones de la fotografía mexicana estuvieron en manos de los fotógrafos connacionales, que empezaron a tomar distancia de la herencia pictorialista, como lo dejan ver las imágenes realizadas en los talleres de su localidad. Es el caso del guanajuatense Romualdo García, quien inició su trabajo dentro de la tradición fotográfica propia de la estética porfiriana, pero en pleno periodo revolucionario tomó cientos de



Foto 4. Enrique Díaz, *Última exposición de Tina Modotti en la Biblioteca Nacional, México, diciembre de 1929.* Archivo Familia Díaz Chávez.

placas que en su conjunto conforman un relato sobre el gusto de aquellos personajes que posaron ante la cámara para sellar lazos afectivos, confirmar su identidad o simplemente para dejar un recuerdo a sus seres queridos. Entre sus retratos aparece una mujer vestida como una Venus estatuaria, clásica e improvisada: una tela sencilla se enrolla alrededor de su cuerpo de manera rudimentaria, y un *bouquet* de flores surge de su mano; ambos elementos resignifican a la dama de corpulento cuerpo y le confieren un aire *naïf*. Así trabajó Romualdo el retrato, haciendo uso de su aprendizaje y luego trastocando esas formas clásicas de representarlo, por lo que se le considera un fotógrafo de transición secular, movilidad en que radica su significación histórica y estética.⁶ Por su parte, Martín Ortiz regresó de Estados Unidos y abrió su prestigiado estudio junto con Pilar Gordon, y creó imágenes de una fina factura observando las más delicadas formas y convenciones de la época, razón por la que sus retratos resultaban muy cotizados. David Silva hizo una larga carrera cuyos acercamientos a los rostros y cabezas hicieron de sus imágenes algo inusual, pero de gran fortaleza visual,

⁶ Claudia Canales, *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, México, Guanajuato, INAH-SEP/Gobierno del Estado de Guanajuato, 1980, 153 pp.

para sus clientes asiduos. Librado García, *Smart*, logró su fama con sus retratos en los que enfatizó las poses elegantes. Entre ellos, un egresado de la Academia de Bellas Artes, Antonio Garduño, escogió la cámara en lugar del pincel y continuó con la tradición al declararse fiel defensor del pictorialismo fotográfico.

Desde el siglo XVIII México se había convertido en una tierra de promoción para los empresarios extranjeros y un paraje exótico, hermoso y románticamente lejano para la mirada de múltiples artistas que llegaron desde otras latitudes. El germano Hugo Brehme arribó a México en 1906 y su gran labor fotográfica dio por resultado una colección de imágenes, valiosa porque el fotógrafo trasladó a las placas su interés por el paisaje nacional y su gusto por retratar desde los majestuosos

volcanes, hasta las festividades, los tipos populares y aun sus vestimentas, temas que trabajó hasta 1951.

Entre otros géneros que se trabajaron en esos años está asimismo el de la fotografía arquitectónica, desarrollada con gran maestría por el también alemán Guillermo Kahlo, conocido por su registro minucioso de los monumentos coloniales de la ciudad de México entre 1908 y 1914. El potosino Manuel Ramos se dedicó al mismo género temático, reuniendo un inventario acucioso de la “Ciudad de los Palacios”, que se caracteriza por una gran nitidez de la imagen, una amplia gama de claroscuros en el ambiente, una acentuada profundidad de campo y el uso de una sobriedad compositiva como elementos formales de su obra. Es posible que su labor de reportero gráfico para diversos diarios nacionales haya influido en los resultados que caracterizaron su obra fotográfica, lo mismo que su labor constante como fotógrafo inspector de Monumentos Coloniales en la República Mexicana.⁷

⁷ Sobre el particular hay nuevas vetas de información: Horacio Muñoz, *Manuel Ramos. Pionero del fotoperiodismo mexicano*, México, CD-Rom, 2004; Martha Miranda, “Manuel Ramos, inspector fotógrafo”, tesis de licenciatura en Historia, México, FFYL-UNAM, 2005; Acacia Ligia, “Manuel Ramos, fotoreportero de principios de siglo”, tesis de licenciatura en Historia, México, FFYL-UNAM, 2005.

La gama de fotógrafos que trabajaron en la ciudad de México a principios del siglo XX es muy amplia. Se trata de un momento en que se emplea prioritariamente la placa seca y la impresión en papel albuminado,⁸ y aunque la fotosensibilidad de las placas no permitía del todo la instantaneidad del obturador, sí hubo propuestas transformadoras de la imagen para reportaje. Las revistas empezaron a requerir de las fotografías publicitarias, despidiendo paulatina y silenciosamente a la litografía y al grabado de sus páginas. En los primeros años de ese siglo se vislumbran sutiles cambios tecnológicos, temáticos y formales; sin embargo, fueron las condiciones sociales y políticas las que dieron la pauta para que los fotógrafos se transformaran con el nuevo impulso que estaba por irrumpir en la escena nacional.⁹

La cámara, un testigo documental

La noticia corrió como pólvora aquel 20 de noviembre de 1910; los mexicanos inconformes con las condiciones de un pueblo que presenció más de 33 años de un mandato impuesto a costa de la salud física y moral nacional, se habían levantado en armas. Los fotógrafos se armaron con su tripié y su gran cámara para salir a las calles a fotografiar esas escenas inesperadas de la Revolución Mexicana y echaron mano de su experiencia profesional —tanto del gabinete fotográfico como del periodismo gráfico—, también de su desarrollo técnico y formal con los equipos y materiales. Su interés por captar esas imágenes de la vida nacional les impuso la tarea de crear testimonios gráficos que se conservan a hasta la fecha, como los de la Decena Trágica que vivieron los habitantes de la ciudad de México en febrero de 1913, cuando los generales Bernardo Reyes, Félix Díaz

⁸ Para mayor información de la fotografía y las técnicas de la época véase Juan Carlos Valdés, *Manual de conservación fotográfica*, México, INAH, 1997, 146 pp.

⁹ Uno de los trabajos más recientes lo constituye el libro de Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales, Laura González et al., *México: fotografía y revolución*, México, Lunweg/Fundación Televisa, 2010, 400 pp. Los textos e imágenes los presenta de una forma muy novedosa y poco común de observar la lucha armada, además del rescate iconográfico sustentable e importante que realiza.



Foto 5. Rebeca Monroy Nasr, *En casa de Dolores Álvarez Bravo*, ciudad de México, marzo de 1979. Col. de la autora.

—en un principio— y Victoriano Huerta —después— derrocaron y asesinaron al presidente Francisco I. Madero y a su vicepresidente José María Pino Suárez, para establecerse temporalmente en el poder.¹⁰ Las fotografías muestran algunas de las limitaciones técnicas que debieron enfrentar los reporteros gráficos, pues era indispensable el uso del tripié aun a plena luz del sol, como se observa en las mismas imágenes (foto 1). La intención de documentar los acontecimientos no significó para los fotógrafos el olvido de sus maneras y estilos de fotografiar, por lo cual muchos de ellos hicieron posar a los protagonistas que por turno se convertían en personajes. Contrasta con esta actitud tradicional la renovada creación de imágenes que reve-

¹⁰ Para mayor información véase Antonio Saborit, Rebeca Monroy et al., *La Ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica*, México, Conaculta/Biblioteca de México/INAH/AGN/INEHRM/Instituto Mora, 1993, 151 pp.



Foto 6. S. a., Enrique Díaz entrevista en la cárcel a los reos, México, ca. 1920. Col. Familia Díaz Chávez.

lan la necesidad de sobreponerse a los límites técnicos y formales para registrar por medio de la impresión de la luz los sucesos tal cual se presentaban. Esta necesidad de crear un registro visual de hechos políticos y socialmente extraordinarios fue causa de la actividad febril en que entraron los fotógrafos, prueba irrefutable de que su quehacer es el legado de un cúmulo de fotografías que encierran diversos tratamientos de la imagen. Por ejemplo, las hay un poco más instantáneas mientras que otras son más posadas. También hay imágenes que muestran diferentes encuadres no practicados con anterioridad, el uso de la luz natural y su aprovechamiento inmediato, así como su elocuencia pretendida como documento fiel y registro de los acontecimientos *in situ*. El resultado dependía de la capacidad técnica del fotógrafo pues, como dijera Casasola, los fotógrafos eran “impresionadores del instante, esclavos del momento”.¹¹ Abridada por esa antigua premisa que la definía como un testigo ocular, la fotografía transformó necesariamente sus usos y costumbres ante la realidad tangible que alteró la vida diaria. Algunos fotógrafos se adaptaron al momento de inmediato,

¹¹ En Aurelio de los Reyes, “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados”, en *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP/INBA/Salvat, 1982, t. IX, pp. 182-200. El discurso que hiciera Casasola se reproduce completo en la revista *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, núm. 1, septiembre-diciembre de 1998, p. 41.

otros tardaron más en comprender y aplicar las transformaciones visuales, pero es innegable que a causa del embate de la guerra se gestó una manera diferente de ver (foto 2).

Con todo y su gran equipo, los fotógrafos recorrieron las calles, se internaron en los pueblos, subieron a los trenes, visitaron los campamentos, además de que acompañaron a los líderes que se trasladaban con su contingente de hombres y mujeres. Ahí estuvo por ejemplo Hermenegildo J. Gutiérrez viajando con el general Francisco Villa; el músico y fotógrafo Jesús H. Abitia al lado de Álvaro Obregón en parte de su campaña.¹² Hugo Brehme ante Emiliano Zapata hizo uno de los mejores retratos de entre los que se conocen del *Caudillo del Sur* y otro de su hermano

Eufemio, mientras que Abraham Lupercio cubrió la asonada zapatista en Morelos. En la ciudad de México también el registro fotográfico corría por cuenta de los fotógrafos Agustín Víctor Casasola y su hermano Miguel Casasola. Los hermanos decidieron poner, junto con su compadre Gonzalo Herrerías, la primera agencia fotográfica del país de que se tiene noticia —hasta ahora—, para desde ahí brindar información gráfica a muy diversas publicaciones nacionales, interesadas en difundir estos testimonios visuales. En su acervo reunieron un gran número de imágenes realizadas por fotógrafos nacionales y extranjeros que aún están por descubrirse.¹³ Un significativo número de fotografías sorprendentes dan cuenta de aquel periodo, como aquella imagen de cuando Francisco Villa y Emiliano Zapata entraron a la ciudad de México, se apoderaron del Palacio Nacional y Villa ocupó la silla presidencial. El excelente registro visual da cuenta inclusiva de la mirada desconfiada y sigilosa de Zapata manifiesta en

¹² Ángel Miquel, “El revolucionario que construía violines”, en *Luna Córnea*, núm. 24, julio-septiembre de 2002, pp. 114-125.

¹³ Poco a poco han surgido más estudios en torno a este tema y está por ejemplo el de Pablo Ortiz Monasterio, *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola, México: 1900-1940*, México, Conaculta-INAH, 2003, y recientemente el de Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Luces sobre México, Catálogo selectivo de la Fototeca del INAH*, México, Conaculta-INAH/RM, 2006, 295 pp.

la imagen. En un casual contrapunto, también es notable la actitud desenfadada y alegre del *Centauro del Norte*. Decididos en hacer funcionar su empresa, los Casasola conservaron los materiales fotográficos adquiridos y con los años les dieron un gran uso testimonial en diversas publicaciones. Afortunadamente estas imágenes han llegado hasta nosotros resguardadas y en excelente estado de conservación, gracias a que los Casasola reconocieron el valor documental de aquellas imágenes obtenidas por medio de la impresión de la luz sobre el negativo y la reaparición de la imagen en positivo al trasladarla al papel.¹⁴

La experiencia que habían ganado los reporteros gráficos durante el Porfiriato les fue de gran utilidad, aunque tuvieron que buscar otras soluciones técnicas y formales, por lo que el cambio no fue tan inmediato. La primera exposición de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, realizada en diciembre de 1911, fue presidida por Agustín Víctor Casasola y se presentaron los fotorreporteros Antonio Carrillo, Ezequiel Álvarez Tostado, Antonio Garduño, Gerónimo Hernández, Víctor O. León, Abraham Lupercio, Eduardo Melhado, Isaac Moreno, Manuel Ramos, Samuel Tinoco, Rodolfo Toquero, Ezequiel Carrasco y F. Miret. Sus trabajos presentan tintes todavía decimonónicos y los temas mayormente abordados fueron el paisaje, el retrato a la usanza de los estudios fotográficos de las mestizas y las tomas arquitectónicas, entre otros.¹⁵ Sin embargo, en esos años los fotógrafos se enfrentaron a la trastocada vida cotidiana, lo que implicó un cambio en la manera de aprehender la imagen. Cuando llegaron los tiempos de deponer las armas, de restablecer y crear vínculos entre los diferen-

¹⁴ Actualmente se encuentran bajo la custodia del Sistema Nacional de Fototecas, en la Fototeca Nacional del INAH, en Pachuca, Hidalgo, con la posibilidad de consulta digital en la ciudad de México, en el módulo de la colonia Roma. Sobre el referente de Casasola véase Flora Lara Klahr, "México a través de sus fotos. Agustín Víctor Casasola y Cía.", en *Siempre!*, México, núm. 1639, 21 de noviembre de 1984, pp. 39-42, y Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández *et al.*, *El poder de la imagen y la imagen del poder (fotografías de prensa del Porfiriato a la época actual)*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1985, 180 pp.

¹⁵ Véase *Alquimia*, núm. 1, *op. cit.*, p. 41. Además hay una foto con los fotorreporteros de la época.



Foto 7. Enrique Díaz, *María Teresa de Landa: la Miss México convertida en autoviuda*, publicado en la revista *El Mundo. Un Diario Popular*, México, 26 de abril de 1951. Col. Familia Díaz Chávez.

tes aspectos de la vida nacional, recolectaron sus cambios y modificaciones y condujeron a la fotografía hacia otra faceta en sus formas de representación gráfica.

Imágenes de creación

El periodo posrevolucionario fue muy importante y enriquecedor para el país, toda vez que las estructuras económicas, sociales y políticas se habían transformado mediante la procuración de un bienestar social más amplio, y con ello también la vida cultural y artística que se vio inmersa en nuevas rutas poco convencionales que darían grandes frutos. Los fotógrafos forjaron un nuevo discurso visual desde las trincheras del periodismo; su práctica también nutrió las posibilidades de una fotografía que sería considerada como artística o de autor. Eso mismo sucedió en Europa dentro del marco cultural que se vivió al final de la Primera

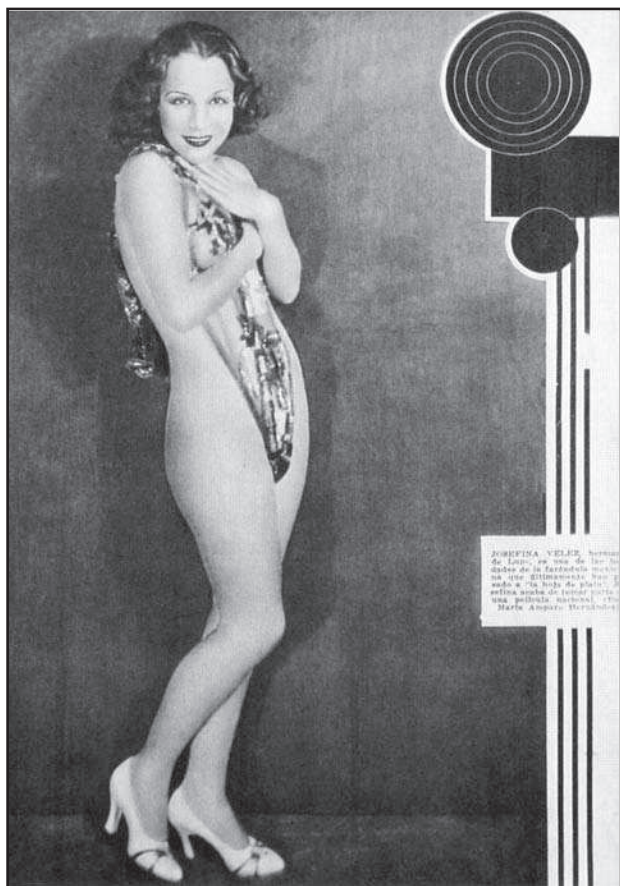


Foto 8. María Amparo Hernández, *Josefina Vélez* (hermana de Lupe Vélez), publicada en la revista *Todo*. Hemeroteca Nacional, UNAM, 1934.

Guerra Mundial, cuando los cambios tecnológicos en materia fotográfica fueron sustanciosos y definitivos, aprovechados por los fotógrafos que por esos años experimentaban con el fin de encontrar un discurso propiamente fotográfico. Su actividad tuvo el claro propósito de liberar a la fotografía de los viejos cánones pictorialistas, al abandonar el foco suave logrado con el uso de glicerina en la lente, las intervenciones manuales con carbón, acuarelas u óleo sobre la imagen, entre otras, y con ello dejar de lado todo aquello que diera calidades de dibujo, pintura o grabado. Esto permitió que los fotógrafos entraran en una etapa diferente donde la nitidez, el realismo, los encuadres innovadores como las picadas y contrapicadas,¹⁶ la ruptura de la centralidad, la composición sintética y directa, el alto contraste y el acento en las sombras fuesen los elementos constructores de la imagen (foto 3).

¹⁶ Se refiere a la vista desde arriba o desde abajo con la cámara fotográfica; el término proviene del cine.

Atraídos por la efervescencia posrevolucionaria y sus manifestaciones culturales durante esos años, llegaron a México algunos extranjeros entre quienes destacaban el estadounidense Edward Weston y su discípula italiana Tina Modotti. Tanto el maestro como la alumna participaron en el círculo de artistas e intelectuales de la época, proponiendo una forma diferente de hacer fotografía mediante la incrustación de elementos bien modernistas en la imagen, como la búsqueda de los volúmenes escultóricos del rostro que agudizaban el alto contraste en los retratos. También se valieron de elementos de la vida cotidiana como excusas visuales para sus experimentaciones con la nitidez y el realismo, lo mismo que de las texturas en general encontradas en las nubes, las flores, los tendederos, entre otros objetos. Edward Weston consolidó en México un cambio de la fotoimagen que venía estructurando desde Estados Unidos y que se conoce como *Nuevo Realismo*.¹⁷ Sus experimentos con la nitidez y el realce de las formas tuvieron bajo cielo mexicano un encuentro afortunado, en donde los fotógrafos nacionales encontraron un eco visual acorde a sus necesidades expresivas. Entre las fotografías que hizo Weston en la década de 1920 destacan los retratos, las imágenes que recrean el arte popular, las formas arquitectónicas, el paisaje y algunos aspectos de la vida cotidiana que atraían y que para él resultaban extraordinarios a su vista, como los tendederos, las pinturas murales de las pulquerías o las azoteas. Un claro ejemplo de ello es la taza del W.C. que tomó sorteando grandes dificultades formales en su casa de la ciudad de México. Este elemento que para otros pasó inadvertido, para él significó un gran reto volumétrico y lumínico que debió retratar con los brillos, sombras y la infinidad de matices que le brindaba la porcelana blanca, lo cual requería de una gran maestría técnica y formal.¹⁸ A su lado, Tina Modotti aprendió el arte de la fotografía, pero permaneció en México

¹⁷ Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX. Del periodismo gráfico a la fotografía artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 46-63.

¹⁸ Así lo reporta él en sus diarios, como una conquista importante de su trabajo profesional; véase José Antonio Rodríguez, *Edward Weston. La mirada de la ruptura*, México, Conaculta-INBA, 1994, 155 pp.

cuando Weston decidió regresar por segunda y última ocasión a Estados Unidos en 1926. La italiana participó con profunda convicción en los movimientos sociales del país; militó en el Partido Comunista de México y combinó esa actividad con su trabajo de fotógrafa, experimentando con innovaciones formales que siguieron un camino semejante al de Weston. Con él, Modotti aprendió la previsualización, el control lumínico, el claroscuro, los encuadres oblicuos y el uso de grandes acercamientos. En los primeros años de su estancia en el país aplicó sus conocimientos a elementos con un gran sentido estético, transformando elementos cotidianos en fotografías plenas de belleza. Son inolvidables sus imágenes de las rosas, de los alcatraces, los juguetes populares y retratos. Un universo rico en texturas, formas y matices. Su preparación profesional, de carácter tan amplio y multifuncional, le permitió recrear escenas con un sentido informativo y propagandístico, propio de una causa social como la que ella había asumido. Sus imágenes simbólicas eran acordes a su discurso de izquierda militante, como se observa en los casos de las *Cananas*, la *Guitarra* y las *Mazorcas*, que pronto adquirieron forma al lado de la *Hoz y martillo*. Las fotografías más destacadas de Tina Modotti se presentaron en la Biblioteca Nacional en diciembre de 1929, días antes de ser expulsada del país, debido a una falsa acusación que la implicaba en el atentado contra el presidente Pascual Ortiz Rubio (foto 4).¹⁹

El ambiente de la época fue propicio para la búsqueda constante y la renovación del lenguaje plástico y fotográfico. Intelectuales y artistas propusieron nuevos caminos de expresión y los fotógrafos procuraron encontrar las vías formales, estéticas, temáticas e ideológicas concordantes a las nuevas necesidades expresivas de principios del siglo XX. Se crearon nuevos espacios editoriales como la revista de Frances Toor, *Mexican Folkways*, donde escribía la vanguardia literaria e intelectual del país y se publicaban fotos innovadoras. Anita Brenner incluyó las imágenes de Weston y Modotti en su libro *Ídolos tras los altares*, que tuvo una

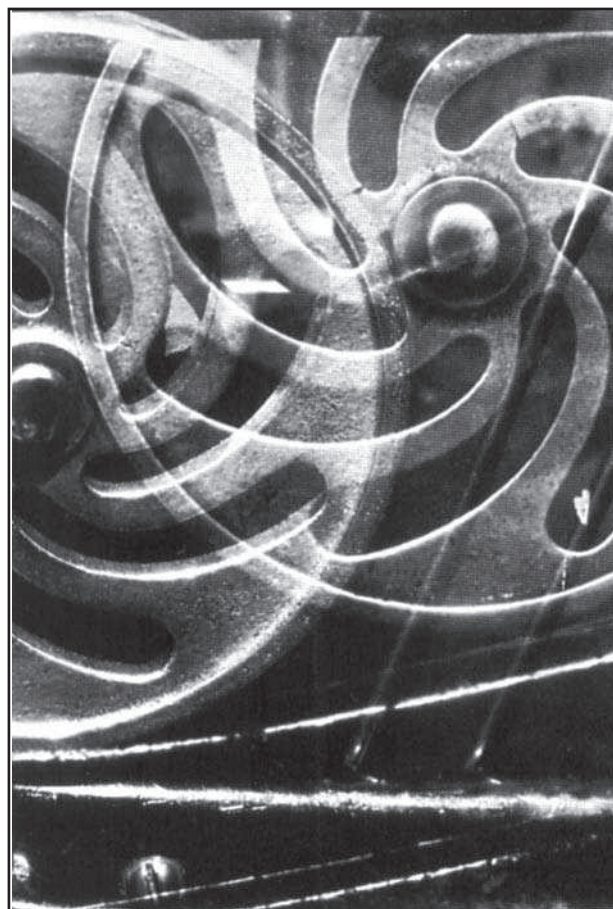


Foto 9. Aurora Eugenia Latapi, *Sin título*, ca. 1930, publicada en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, núm. 8, enero-abril de 2000.

fuerte acogida.²⁰ También los fotógrafos mexicanos iniciaron una fuerte puesta en escena, como lo prueba la primera obra de un Manuel Álvarez Bravo joven, así como la de Dolores Álvarez Bravo, quien fuera su esposa por aquellos años (foto 5). Ambos se iniciaron en el camino de la fotografía y se gestaron al fragor de grandes batallas intelectuales y políticas. De esa febril transformación también se alimentaron los fotoperiodistas, dando a la prensa imágenes renovadas en sus muy particulares modos y estilos. Una temprana toma de Enrique Díaz registra en una sorprendente imagen fotográfica el concierto musical que se llevó a cabo en 1921, en la columna de la Independencia, con motivo de la celebración de la consumación del movimiento independentista. La toma en contrapicado crea un rico juego visual que anuncia las transformaciones gráficas

¹⁹ Antonio Saborit, *Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston y otros papeles personales*, México, Cal y Arena, 2001, 287 pp.

²⁰ No hay mejor biografía sobre esta mujer tan destacada que la realizada por Susannah Joel Glusker, *Anita Brenner. A Mind or Her Own*, Texas, University of Texas Press, 1998, 298 pp.



Foto 10. Antonio G. Garduño, *Autorretrato en la Catedral Metropolitana*, Colección fotográfica de Antonio Garduño, Álbum *Photographs*, carpeta 1, ca. 1903. Col. Archivo Histórico de la Academia de San Carlos-UNAM, inv. 08-783808.

por las que incursionaría la fotografía en las siguientes décadas.

Otros derroteros fotográficos

Durante los primeros años posrevolucionarios la fotografía de prensa llegó a tener una gran demanda, ya que los editores de periódicos y revistas se percataron de la eficacia de la imagen para la transmisión masiva de las ideas más diversas, de la propaganda de Estado y de los acontecimientos destacados del momento. Tanto fotógrafos como editores cobraron conciencia de que la imagen tenía un papel difusor fundamental en un país con un alto índice de analfabetismo. El mejoramiento de las máquinas de impresión y de los equipos fotográficos permitió la obtención de una mayor calidad en la

imagen impresa. Acompañado de este nuevo equipo, el reportero gráfico tuvo un amplio campo de acción, aunque sujeto a riesgos laborales y económicos. Por lo general trabajaba para un diario o revista como fotógrafo de planta, o en el caso de ser independiente vendía sus fotografías a diversos editores y clientes que las solicitaban. Agustín Víctor Casasola, su hermano Miguel Casasola, así como sus hijos y sobrinos abrazaron esta actividad con gran entusiasmo y trabajaron una gran diversidad de temas con decidido gusto por el fotoperiodismo. El esfuerzo familiar continuo hizo de la empresa Casasola un negocio próspero cuyo lema era: “Tenemos o hacemos la fotografía que usted necesita”, que resumía admirablemente la dimensión que ellos mismos reconocían en su práctica.²¹

Enrique Díaz, que era un joven por aquellos años, participó en la Revolución desde 1911 y cambió el fusil por la cámara en 1918. Dos años más tarde, para 1920, abrió su agencia independiente: “Fotografías de Actualidad”, a la que con el tiempo incorporó como socios a Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García. Las empresas de los Casasola y la de Díaz fueron únicas en su género, entre los establecimientos de la ciudad de México, y trabajaron para una amplia gama de revistas y periódicos nacionales (foto 6).²² En cambio, Fernando Sosa, Rafael Sosa y el reportero Ballesteros optaron por trabajar al frente de los equipos de reporteros para los diarios *Excelsior* y *El Universal*.

La intensa vida política llevó a los reporteros gráficos a cubrir con gran agudeza visual desde las más sencillas notas hasta las campañas propagandísticas que

²¹ Alfonso Morales *et al.*, *Los inicios del México contemporáneo* (David Maawad, ed.), México, Conaculta-Fonca/Casa de las Imágenes/INAH, 1997, 261 pp., y Pablo Ortiz Monasterio, *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola, México: 1900-1940*, México, Conaculta-INAH, 2003, 219 pp.

²² Sobre el particular véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, México, IIE-UNAM/INAH, 2003, 335 pp.

tradujeron a imágenes de gran impacto para los asiduos lectores. Fue entonces cuando los fotógrafos empezaron a experimentar con algunos fotorreportajes que multiplicaban la presencia de un régimen y una sociedad en plena efervescencia social, política, cultural. Toda realidad era digna de ser fotografiada, por lo que la cámara llegó a los lugares más insospechados: la tribuna, escenario de los enardecidos discursos sobre la culpabilidad o inocencia de los detenidos. Un cúmulo de mexicanos convertidos en asiduo auditorio nacional seguía paso a paso, por medio de la radio, los juicios como si se tratara de radio-novelas. En alguna ocasión, juicios como el de José de León Toral, asesino confeso del presidente electo Álvaro Obregón, fue escuchado con especial interés por los radioescuchas que a la mañana siguiente comprarían el periódico para confirmar por medio de las imágenes lo que ya habían escuchado por la radio. Entre los juicios más populares, hay que recordar los que pusieron cara a cara a fiscales y autoviudas, juicios que la imagen fotográfica aún animaba mostrando a las responsables del crimen: mujeres que en su mayoría quedaron libres por haber sido absueltas (foto 7).²³

Radical también fue la transformación del retrato fotográfico bajo el embate de la lente preciosista de la fotógrafa María Santibáñez, discípula del fotoartista Martín Ortiz, de quien aprendió la finura de la técnica, y abrió su establecimiento con grandes esfuerzos económicos y muchos descalabros sociales que no le impidieron hacerse de un reconocido prestigio en la década de 1920. Sus retratos atraían la mirada debido al juego lumínico que la fotógrafa lograba al trabajar la luz rasante con acentos oscuros que le permitían subrayar los rasgos físicos con inusitado dramatismo.²⁴ El



Foto 11. Foto Hermanos Mayo, *Los "Ases de la cámara" con el presidente Ávila Camacho*, ciudad de México, 1946. Cortesía de Faustino Mayo.

retrato de estudio fue muy solicitado, y así proliferaron los fotógrafos dedicados a recrear un sinnúmero de rostros por medio de su cámara. El retratista Gustavo F. Silva, Librado García *Smart*, y también un gran número de mujeres como María Maya, Ana y Elena Arriaga, Margarita Aguirre, María Luisa González, Catalina Guzmán y Gabriela Manterota, estuvieron al frente de sus estudios, casi todos ubicados en las céntricas calles de la ciudad de México.²⁵ Entre esas fotógrafas, que procuraron abrirse camino profesional con la cámara, destaca la presencia de María Amparo Hernández, quien realizó desnudos femeninos presentados en las páginas de la revista *Todo*, en 1934 (foto 8). Su mirada técnica y formal sobre la mujer sugiere una fuerza evocadora muy masculina que, seguramente, le permitió competir con los mejores fotógrafos coetáneos a ella para obtener trabajo, además de mantenerse publicando en las páginas de la novedosa revista de Félix Palavicini. En los estados de la República Mexicana hubo excelentes creadores de retratos de gabinete como José María Lupercio en Jalisco, la familia Salmerón en Guerrero, los Guerra en Yucatán o Sotero C. Jiménez en Juchitán, Oaxaca. A pesar de la distancia física que prevaleció entre ellos utilizaron soluciones estéticas semejantes, dejando una amplia memoria visual de los tipos sociales propios de sus localidades. La fotografía

²³ Una atractiva narración la hace Aurelio de los Reyes, "La muerte enamorada", en *Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el cielo de México*, México, IIE-UNAM, 1993, t. II, pp. 70-97.

²⁴ El pintor Carlos Mérida le dedica una crítica muy favorable; véase "Notas artísticas. Retratistas mexicanos", en *El Universal Ilustrado*, 21 de octubre de 1920, pp. 14-15. El texto se reproduce en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, núm. 8, enero-abril de 2000, pp. 39-40.

²⁵ Para mayor información véase Rebeca Monroy Nasr, "Mujeres en el proceso fotográfico", en *Alquimia*, núm. 8, *op. cit.*, pp. 6-15.

logró una amplia y rápida aceptación entre los mexicanos, sin distinción de clases sociales, por lo que el trabajo de los fotógrafos fue muy prolífico y aún en la actualidad se plantea como indispensable el rescate de otros productores de imágenes que han sido olvidados por la fotohistoria.

La estética del fragmento

Se inicia con las primeras enseñanzas del científico Fernando Ferrari Pérez; después se nutre de los conocimientos profundos de Hugo Brehme; abreva en los retratos creados por David Silva y las placas de Emilio Lange, y transita con la fortuna de conocer los trabajos de Edward Weston y de Tina Modotti personalmente. Así, Manuel Álvarez Bravo se interna por el camino de la fotografía en la tarde de los años veinte.²⁶ Entre aires culturales, intelectuales y de vanguardia, el joven Manuel empezó a subrayar “lo nacional” revestido por un gran sentido del humor. Una mirada aguda le permite crear representaciones que lo conducirían a ser el primer fotógrafo mexicano reconocido en el extranjero, fama que llegó a conservar a lo largo del siglo XX e inicios del XXI.²⁷ Su estética se basa en el reconocimiento de aquello que es propio, de los personajes insólitos que deambulaban por las calles, del cotidiano aparentemente sorprendente que rodeaba nuestra tierra y nuestra gente. Ponía entre los granos de plata la imagen de un México que no es el folclórico pero sí el inaudito, no el bucólico pero sí el ensoñador, no el idealizado pero sí el fantasioso y soñador. Por eso sus personajes revestidos de trajes típicos, de muñecos de iglesia, de caballos de feria, sus mujeres que simbolizan la fama o redescubren un erotismo intrínseco con sus grandes pechos, sus melenas largas, sus soles y sus lunas se convierten en temas de un insólito cotidiano rescatado por el ojo cíclope de su cámara. Ese ojo le confi-

²⁶ Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la historia de la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, pp. 172-205.

²⁷ Existe una amplia bibliografía sobre la obra y vida de Manuel Álvarez Bravo que es posible consultar; entre los clásicos se encuentran: Xavier Moyssén e Ida Rodríguez Prampolini, *Manuel Álvarez Bravo*, México, Academia de las Artes, 1980, 68 pp., y Elena Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, su tiempo*, México, Fomento Cultural Banamex, 1991, 86 pp.



Foto 12. Rodrigo Moya, *Monumento a la Revolución*, ciudad de México, 1958. Col. del autor.

rió la fama y el prestigio de ser el maestro de muchas generaciones de fotógrafos, algunos periodistas, otros artísticos o bien constructores de otras realidades.

En esos años los fotógrafos trabajaban con gran afán los juegos de las líneas y la geometría que surgían de los edificios, de las estructuras, de los desfiles populares, de los objetos en repetición al infinito para proponer ricos juegos visuales, recortando las formas, buscando nuevos ángulos y proponiendo diferentes acercamientos a la imagen. Elementos que se convertían en el discurso estético por excelencia de una sociedad sacudida por la guerra y que necesitaba encontrar sus propios parámetros de identidad.

Otras vetas culturales que nutrieron la educación visual de los fotógrafos fueron las propuestas de los pintores y los resultados conseguidos que se admiran en la excelente obra plástica que en la actualidad conocemos como muralismo mexicano. También se nutrieron de la creación plástica y en especial del cine, pues las películas creadas por artistas del expresionismo alemán, del cine soviético que llegó a México con

Alexandra Kollontay, así como el que crearon los directores estadounidenses como W. Griffith, renovaron las posibilidades discursivas de la imagen.

Dentro de este contexto surgió un fotógrafo de gran fuerza iconográfica: Agustín Jiménez, quien años después abandonaría la fotografía fija para convertirse en cinefotógrafo.²⁸ Antes de ese periplo tuvo una producción fotográfica muy afortunada que subrayó sus preferencias por ciertas formas, pues generó resonancias visuales con los objetos que parecen repetirse al infinito; sugerentes picadas y contrapicadas; fragmentación de la imagen; fotomontajes, gusto por las líneas arquitectónicas y por aquello que representase las máquinas en un desliz futurista, entre otros recursos formales propios de su lenguaje fotográfico. Como maestro de la antigua Academia de Bellas Artes, conocida como San Carlos, se encargó de formar a estudiantes interesados en el arte de la aprehensión de la luz, y entre sus alumnos más destacados estuvieron Raúl Estrada Discua, Soledad Espinosa de los Monteros, Julieta Zacarías y Aurora Eugenia Latapi, quien con un ojo compositivo muy agudo y una natural capacidad visual logró atrapar imágenes sumamente innovadoras, con recuadros y acercamientos atrevidos (foto 9). Al artista Emilio Amero la experimentación fotográfica lo llevó por otros caminos con otros medios plásticos; utilizó las técnicas con una gran expresividad visual y su experimentación formal lo llevó a la abstracción fotográfica.

Frente a la vanguardia persistió la corriente tradicionalista con el trabajo de Antonio Garduño, siendo su principal órgano de difusión la revista *Helios*, en torno a la cual se reunió un grupo de fotógrafos que deseaban mantener a la fotografía ligada al pictorialismo más clásico, conservando el foco suave, las líneas y formas diluidas, forzando el discurso en términos de las bellas artes. Su apego a esta tradición se observa con claridad

²⁸ Para comprender su importancia en los medios periodísticos véase Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica en México*, Madrid, RM, 2006, 263 pp. Por otra parte véase también José Antonio Rodríguez *et al.*, *Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia*, México, Conculca-INBA/MAM/RM/Amigos del MAM, 2008, 190 pp., y Elisa Lozano, “Agustín Jiménez”, en *Luna Córnea*, México, Centro de la Imagen, núm. 24, julio-septiembre de 2002, pp. 40-73.

en el número *Helios* de 1928, año en que la revista convocó al Primer Salón Mexicano de Fotografía (foto 10). En la exhibición se reveló la amplia gama de vertientes gráficas que se desarrollaban en el país: imágenes bucólicas de paisajes, retratos clásicos de bodas, fotos de la mascotas familiares como el perro, hasta las más inusitadas por ser poco convencionales como la foto del plumero que presentó Manuel Álvarez Bravo —imagen que ofendió a más de uno—. Tina Modotti incluyó imágenes de factura vanguardista que venía realizando a partir de la síntesis estética del lenguaje gráfico nítido y directo, obra que a pesar de su factura novedosa fue bien recibida.

Tiempo después la cementera La Tolteca realizó un concurso fotográfico y en 1931 se presentaron trabajos participantes, que resultaron de lo más novedoso y distintivo. Entre los fotógrafos ganadores de los primeros premios estuvieron Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapi y Lola Álvarez Bravo. El punto en común entre las imágenes ganadores era la abstracción formal que hicieron de las diferentes partes de la construcción de la empresa, destacando las líneas de su arquitectura, los encuadres oblicuos y la síntesis formal.²⁹ Resultó el momento de despegue de estos fotógrafos, aunque Manuel Álvarez Bravo ya había emprendido su propia ruta, pero Dolores Martínez, mejor conocida como Lola Álvarez Bravo, se reveló como una fotógrafa de gran sensibilidad que con los años afinó su mirada y proporcionó imágenes que mostraban su compromiso social, evidente tanto en sus placas como en sus fotomontajes. Sus retratos muestran una habilidad especial para percibir la faz interior de los personajes, traducirla con gran sencillez y profundidad en los registros de artistas e intelectuales de esa época. Todos ellos practicaron lo que se conoce como la “estética del fragmento”, que reveló novedosas formas de representación fotográfica al capturar con la

²⁹ José Antonio Rodríguez, “Algo sobre la exposición de la Tolteca”, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, núm. 7, septiembre-diciembre de 1999; James Oles, “La nueva fotografía y Cementos Tolteca: una alianza utópica”, en Salvador Albiñana *et al.*, *Mexicana, fotografía moderna en México 1923-1940*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 139-152. Algunas de las imágenes de la exposición aparecen publicadas en estos textos.



Foto 13. Alicia Ahumada, *Terciopelo*, Huasca, Hidalgo, México, 1998. Col. de la autora.

cámara sólo las partes sustanciales de la imagen y con ello connotar el objeto o el personaje en su totalidad.³⁰ Frente a esta búsqueda estética, otros fotógrafos se dedicaron a la reconstrucción del entorno real, como Luis Márquez, quien implementó una imagen idílica del mestizaje a través de las fotos de sus modelos que colocaba en diferentes escenarios con sabor a arquitectura colonial o prehispánica y transfiguraba a su gusto, sin acotarse a lo establecido. También capturó obras de arquitectura urbana en diversas ciudades del país con una gran habilidad y destreza visual, algunas de encuadres clásicos y otras más atrevidas en cuanto a

³⁰ Término utilizado por James Oles en *op. cit.*

encuadres oblicuos o formación compositiva poco usual.³¹

En este recuento visual hay que hablar de otro factor que contribuyó a la transformación de la fotografía a finales de la década de 1930, cuando el cardenismo abrió la puerta a los refugiados españoles, así como a quienes huían de los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Al país llegaron artistas e intelectuales que enriquecieron la cultura nacional, como fue el caso de la fotógrafa húngara Kati Horna y del alemán Walter Reuter, quienes aportaron una mirada externa de la realidad mexicana. El inmigrante alemán Juan Guzmán muestra en su obra —publicada en diversas revistas del país— claras influencias de tintes europeos y soviéticos, como es la impronta del fotógrafo ruso Alexander Rodtschenko.³² Su labor fotográfica, vinculada a las vanguardias artísticas, tuvo una fuerte resonancia desde la revista *Tiempo*, entre otras destacadas publicaciones, donde se observa una búsqueda estética en el encuadre, la repetición de las formas, los encuadres oblicuos, los altos contrastes para destacar los acordes estéticos de sus imágenes.

El anarquista soviético Simone Flechine y su esposa Mollie Steimer arribaron a México después de una larga aventura política, y en la década de 1940 abrieron las puertas de su estudio *Semo*, que rápidamente se hizo de renombre. La pareja se dedicó a retratar a políticos e intelectuales de la época, artistas y todos aquellos que trabajaban en el cine, el arte escénico y la farándula. Durante sus veinte años de actividad el fotógrafo *Semo* imprimió a sus imágenes un estilo muy particular, con

³¹ Louise Noelle y Lourdes Cruz González, *Una ciudad imaginaria: arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, México, IIE-UNAM/Conaculta-INBA, 2000, 148 pp.

³² Maricela González Cruz Manjarrez, "Juan Guzmán en México, fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960", tesis de maestría en Historia del Arte, México, FFyL-UNAM, 2003, 269 pp. También de la misma autora el DVD, *México bajo la óptica de Juan Guzmán. Arte, famosos y vida cotidiana: 1945-1965*, México, IIE-UNAM, 2009, color, 30 min.

ascendencia formal proveniente del expresionismo alemán, entremezclado con las puestas en escena del cine estadounidense. Con estas innovaciones otorgó un estilo particular a la fotografía de estudio en esos años de la industrialización nacional.³³ Los fotógrafos de la estética pictorialista permanecieron activos, procurando un lugar dentro de las “bellas artes”, en espera de un reconocimiento que aún no les llegaba, dado que su postura estética pretendió obtener un lugar entre las artes de la tradición como obra única y de sello artístico, al estilo renacentista, sin asumir las características propiamente fotográficas que en esa época empezaban a ejecutarse desde el aspecto formal. Sin embargo, algunos de ellos sí recuperaban los avances en materia técnica para obtener mejores resultados, como en el caso de la nitidez, de un buen aprovechamiento de los medios tonos del blanco y negro, y otras aportaciones de los materiales fotosensibles, y de las cámaras más rápidas y fáciles de manejar. El Club Fotográfico de México (CFM), como una de las asociaciones que ya existían en el país, promovió ese estilo de aprendizaje e intercambio de ideas. En su revista el Club publicaba los avances técnicos, desarrollaba teorías, organizaba concursos y otorgaba premios, siempre ligados a los parámetros del pictorialismo. El destino del retrato de estudio fue poco halagador, pues perdió terreno ante la invasión de las accesibles cámaras de bolsillo y quedó reducido a una suerte de rito social de representación, solicitado en ocasiones exclusivas como bodas, primeras comuniones o graduaciones. En general los estudios disminuyeron su calidad y fuerza creativa, reproduciendo imágenes de la misma factura, con sus encomiables excepciones.

Donde se pone el ojo...

Entre las décadas de 1930-1940 se consolidó la presencia de las fotografías impresas en los diarios y revis-

³³ Para mayor información véase María Elena Blanco, Anna Ribera *et al.* (Emma Cecilia García, coord.), *Semo, fotógrafo 1894-1981*, México, Sinafo-INAH/Filmoteca-UNAM/Fundación Cultural Atención, 2001, 264 pp.

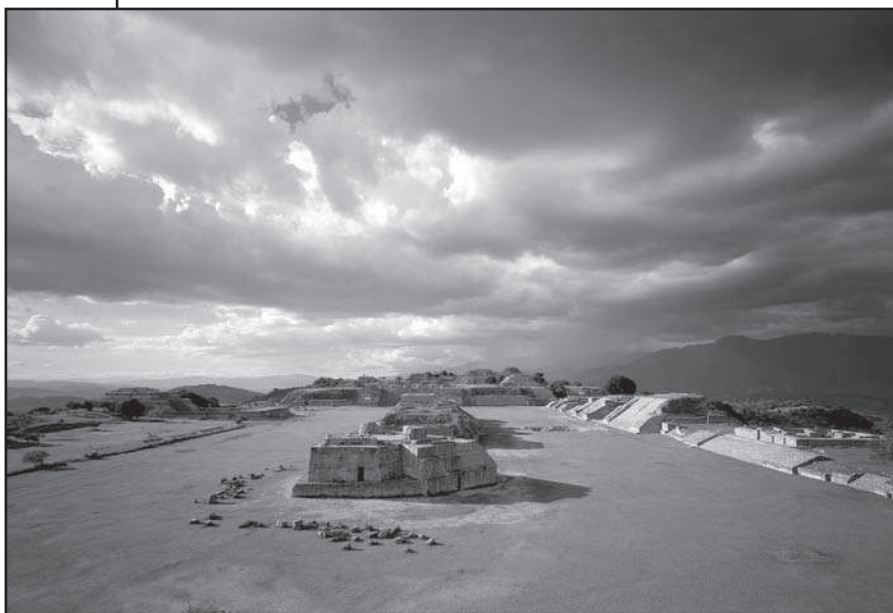


Foto 14. Javier Hinojosa, Zona arqueológica de Monte Albán, Oaxaca, México, 2001. Col. del autor.

tas, en las que los fotógrafos hicieron de la audacia visual una forma de vida, estrechando lazos con los editores y el público en general. Esto se tradujo en un gran auge conocido como la “época de oro” de las revistas ilustradas. Durante esos años los reporteros gráficos mantenían una competencia descarnada por obtener un *hit* fotográfico, la exclusiva o la portada de la revista, pues el que tuviera mejores imágenes obtendría la admiración de los lectores, el prestigio en el medio y una mejor posición económica. Fue necesario buscar fórmulas visuales que resultaran innovadoras, atractivas, y en esa búsqueda los fotógrafos empezaron a utilizar el sentido del humor, el sarcasmo o la agudeza visual para subrayar las contradicciones en las imágenes, haciéndolas más ágiles e impactantes, acompañadas de sustanciales pies de foto que acentuaban ese sentido sugerente o mordaz. Tal es el caso de la revista *Rotofoto* (1938), fundada por José Pagés Llergo, donde la agudeza crítica de la imagen tocó a todos los personajes de la vida nacional.³⁴ En ese momento las fotografías cobraron vida propia y no dependieron de un reportaje o un ensayo escrito para salir entre las páginas de una revista o un diario; además, se crearon secciones

³⁴ No dejaron títere con cabeza y ello también implicó su fin, pues sólo vieron la luz 12 números de la famosa revista, ya que el último fue saboteado por las fuerzas vivas de la época; Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver, op. cit.*, pp. 225-269.



Foto 15. Eric Jervaise, *Carril peatonal en el Puente Internacional Paso del Norte o Santa Fe*, Ciudad Juárez, Chihuahua, México, 2006. Col. del autor.

exclusivamente gráficas donde se narraban los acontecimientos de la semana, las notas más destacadas, los fotoensayos visuales, como opiniones gráficas de los fotógrafos ante los más destacados acontecimientos de la época. Los fotógrafos lograban con sus imágenes hacer de la representación una síntesis visual, con lo cual la información era contundente y de gran atracción iconográfica. Con un golpe visual se podía tener una idea general de lo que se pretendía mostrar o evidenciar en el aspecto social, económico, político o cultural.

Gracias a la instantaneidad de la cámara otros temas de la vida cotidiana pudieron registrarse visualmente en la prensa mexicana, como en los casos de la fiesta brava y los deportes. Mediante imágenes se empezaron a reproducir el *hit* de un batazo, el gol en la cancha o las terribles cornadas taurinas. Famosa se hizo la fotografía de Jenaro Olivares del robo de una cartera en la plaza de toros, así como la de los Hermanos Mayo del toro en el burladero. Otros de los reporteros gráficos que trabajaron con gran afán durante esos años fueron los continuadores de la dinastía Casasola, entre ellos Agustín Jr., Ismael, Gustavo y Mario, Mario Jr., y luego les seguirían sus hijos. Decía don Agustín en una entrevista: “¡Oiga usted, yo creo que es cuestión de sangre. Luego, luego, nos da por la cámara. Parece que nos amamantaron con revelador!”

Para el mundo de la prensa también trabajaron Anselmo Delgado, Antonio Carrillo Jr., Fernando F. Sosa, Rafael F. Sosa, Aurelio Montes de Oca, Manuel Madrigal, Ugo Moctezuma (así, sin “H”), Armando *el Chamaco* Zaragoza, Julio León, *el Chino* Agustín Pérez, Alfonso Carrillo, Tomás Montero Torres y Miguel Espinosa³⁵ —entre muchos otros—, que legaron un

³⁵ S. a., “Fotógrafos agasajados. Los vencedores de la exposición de Bellas Artes recibieron sus premios en un banquete que les ofre-

material visual representativo de las imágenes que ilustraban la prensa nacional de aquellos años (foto 11). Pero la transformación del concepto fotográfico se hizo más profunda con la llegada a nuestro país en 1939 de cinco refugiados españoles: los Hermanos Mayo,³⁶ quienes revolucionaron la mirada de sus colegas al manejar con sorprendente destreza las pequeñas y ligeras cámaras Leica de 35 mm. Esa capacidad de aprehensión de los Hermanos Mayo quedó reflejada en más de cinco millones de fotografías que llegaron a producir, las cuales se encuentran actualmente depositadas en el Archivo General de la Nación.³⁷

En los años de 1950 empezaron a destacar tres figuras fundamentales para el fotoperiodismo mexicano: Nacho López (Ignacio López Bocanegra), Héctor García y Rodrigo Moya. El primero fue apreciado por sus valiosos fotoensayos publicados en la revista *Siempre!*, con los que no iba al encuentro de la realidad sino que la provocaba al hacer pasear a un hombre con un maniquí desnudo por la ciudad, o bien al presentar a una mujer guapa por las céntricas calles de la ciudad, todo ello con el afán de capturar las reacciones y gestos que producían estos elementos en la condición humana a través de la mirada; Nacho López era una especie de sociólogo visual y llegó a destacar también por su labor como ideólogo del periodismo

ció la revista *Mañana*”, en *Mañana*, núm. 227, 3 de enero de 1948, pp. 37-45.

³⁶ Al parecer los Hermanos Mayo tomaron su nombre en conmemoración del Día del Trabajo, congruentes con su postura claramente de la izquierda republicana española. El colectivo estaba formado por los hermanos Francisco, Julio y Cándido Souza, lo mismo que por Faustino y Pablo del Castillo Cubillo.

³⁷ Han salido a la luz pública algunos estudios parciales en torno a la obra de estos fotorreporteros, pero aún hace falta un trabajo que profundice en la amplia obra legada por este importante colectivo en nuestro país.

gráfico.³⁸ Por su parte, Héctor García se ha mantenido como un fotógrafo de señalada trascendencia para el periodismo nacional, ya que sus imágenes contestatarias conformaron un universo visual que encerraba la cara no oficial de la moneda, como es el caso de sus memorables fotografías sobre la represión estudiantil de 1968, las cuales dan cuenta de su disposición profesional y su compromiso moral.³⁹ Rodrigo Moya es un fotógrafo documental que despegó también en los años cincuenta del pasado siglo, mediante la creación de imágenes muy sugestivas sobre el entorno urbano y rural; durante sus primeros 13 años de labor constante llegó a capturar escenas de la vida política y cotidiana, retratos de famosos y desconocidos, que en la actualidad se presentan como siluetas intrépidas de un país modernizado; su enorme acervo ha sido rescatado por propio gusto y puesto en manos de estudiosos y profesionistas que han logrado obtener un maravilloso cúmulo de imágenes revisadas desde diversos ángulos, concediendo a la historia de la fotografía contemporánea un viso de estética documental de alta calidad (foto 12).⁴⁰

Ese México, del auge del fotoperiodismo y del incremento en el número de reporteros gráficos, demandó la creación en 1947 de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa⁴¹ y organizó —ese mismo año— dos concursos nacionales de periodismo, y otro entre

³⁸ John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano/INAH (*Alquimia*), 1999, 233 pp.

³⁹ Sobre Héctor García véase Alfonso Morales y Patricia Gola (eds.), *Luna Córnea* (número especial dedicado al fotógrafo), México, Centro de la Imagen, núm. 26, 2003, pp. 18-29.

⁴⁰ Para mayor información véase: Alfonso Morales y Juan Manuel Aurrecoechea, *Rodrigo Moya. Fotografía insurrecta*, México, El Milagro, 2004, 205 pp.; Alberto del Castillo Troncoso, *Rodrigo Moya, una visión crítica de la modernidad*, México, Conaculta (Círculo de Arte), 2006, 32 pp.; Acacia Ligia Maldonado, “Rodrigo Moya, el fotodocumentalista de los años setenta”, México, FFYL-UNAM, 2008, y Acacia Ligia Maldonado, “El fotorreportero Rodrigo Moya”, México, FFYL-UNAM, 2006.

⁴¹ Hubo varios intentos de asociación antes de la de 1947, pero en esta ocasión los fotógrafos procuraron obtener mejores condiciones de trabajo, empleo y prestaciones sociales para ellos y sus



Foto 16. Carlos Jurado, *Autorretrato con cámaras*, ciudad de México, 1973. Col. Sinafo-INAH.

1951 y 1952, aunque sólo las fotografías del primero se exhibieron en el Palacio de Bellas Artes, hecho que significó un reconocimiento a la labor destacada de los artistas de la lente, promovida principalmente por el visionario historiador y crítico de arte, el portugués Antonio Rodríguez, quien haciendo uso de su crítica de arte marcó conceptos fundamentales de la fotografía en nuestro país.⁴²

Otros fotógrafos se quedaron en los linderos del periodismo y el documentalismo, como el fotógrafo Antonio Reynoso, quien buscó sus motivos fotográficos en su diario andar (como lo hiciera Henri Cartier-Bresson, considerado el padre de la fotografía moderna, o como los rostros de los niños de los pueblos); el acervo de Reynoso aún espera un minucioso y merecido estudio. El escritor Juan Rulfo también prac-

familiares. Para mayor información véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver...*, *op. cit.*, pp. 269-288.

⁴² Rebeca Monroy Nasr, “Del olor a pólvora a la luz del rasca-cielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, México, Conaculta, 2003, pp. 170-189.



Foto 17. Ireri de la Peña, *Cada chango a su mecate...*, Chiapas, México, 1995. Col. de la autora.

ticó la fotografía y resulta fascinante encontrar en sus imágenes el retrato vivo de los personajes, rostros, animales y territorios de sus conocidas novelas, pues ahora se sabe —gracias a nuevas investigaciones— que primero fue fotógrafo antes que literato, cuestión que cambia mucho el rumbo del relato biográfico, visual y literario de tan importante personaje de nuestra vida nacional.⁴³

La cámara en el corazón de la vida

Uno de los temas más trabajados por los fotógrafos, desde el siglo XIX, ha sido la imagen de los indígenas y

⁴³ En una investigación reciente se logra develar el misterio que aquejaba la imagen del personaje; Paulina Millán, “Trayectoria fotográfica de Juan Rulfo. Una visión panorámica (1917-1962)”, tesis de licenciatura en Historia, México, FFYL-UNAM, 2008, 177 pp.

sus comunidades. Los indios fueron puestos frente a la cámara con fines científicos, de conocimiento y reconocimiento para aquellos viajeros que llegaron al país con la idea de darlos a conocer al mundo, además de tener un registro visual detallado de esos personajes que significaban una extraña otredad. Se les tomaba con escalas (varas de medición), de frente, de perfil; se capturaban sus casas, sus objetos de arte y los de uso cotidiano, así como sus fiestas y costumbres, con intenciones meramente de estudio. Esta visión positivista imperó en la manera de interpretar a los indios inmersos en sus diversas realidades.⁴⁴ Durante los años veinte del siglo pasado se dirigió la mirada hacia lo nacional y lo indígena, generando imágenes más empáticas como las de Tina Modotti en el Istmo de Tehuantepec, donde el énfasis lo puso la fotógrafa en la individualidad de los personajes. Incluso las que capturaron Ismael y Gustavo Casasola en los años treinta y cuarenta, algunas publicadas en la revista *Hoy*, presentan las formas de vida de estas comunidades con un sabor más bien informativo, documental y con una imagen de modernidad que reforzaban los textos que las acompañan.

Si bien las imágenes de los indígenas han estado presentes desde el descubrimiento de la fotografía y han sido parte sustancial de los proyectos nacionales, también son testigos fieles del interés o la indiferencia por parte de los diversos grupos en el poder. Es el caso de las imágenes que Raúl Estrada Discua produjo en los años de 1940 para formar parte de un archivo con intenciones de investigación social del campo, y que en poco tiempo llegaron a estar colgadas en las paredes del Palacio de Bellas Artes, el lugar más codiciado de exhibición del país en octubre de 1946, pero mantuvieron una distancia como objetos de estudio.⁴⁵

También en la década de 1950 la fotografía siguió recreando la presencia de los indígenas, pero empezó a tomar otros rumbos. Fotógrafos como Walter Reuter y Nacho López ya habían trabajado en la imagen del

⁴⁴ Para una mirada más profunda sobre el tema véase Olivier Debriose, *op. cit.*, pp. 101-137.

⁴⁵ Para una mayor información puede consultarse a Deborah Dorotinsky, “La vida de un archivo: ‘México Indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta”, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, FFYL-UNAM, 2003, 462 pp.

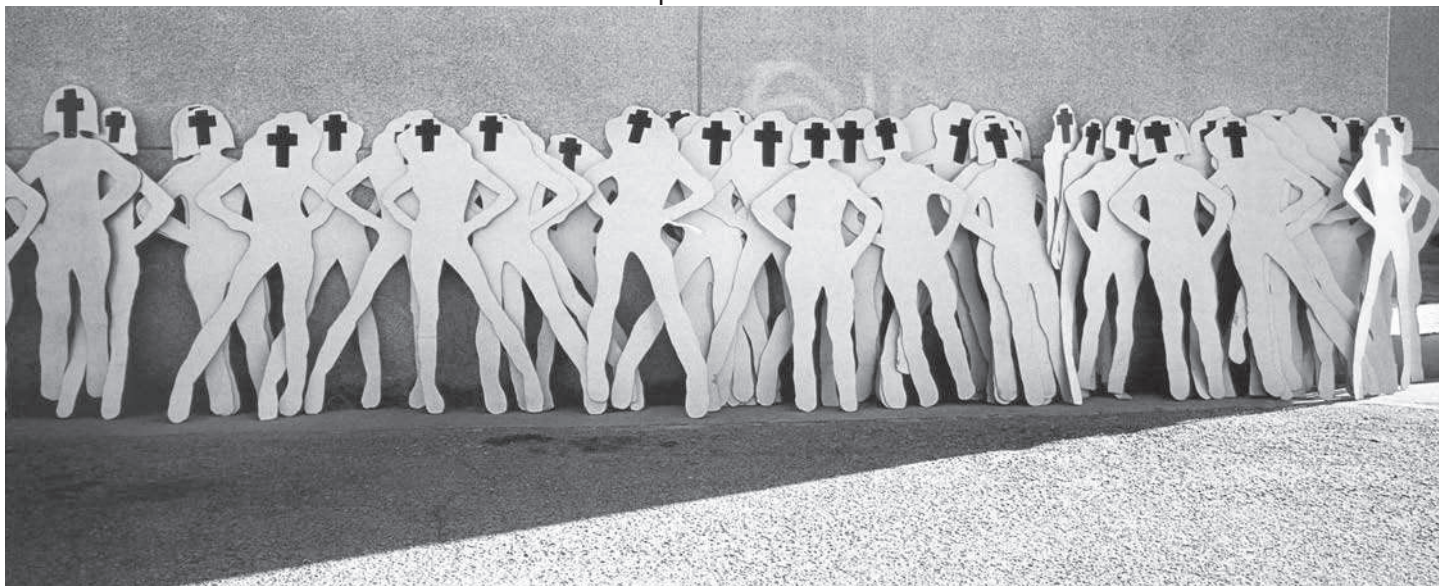


Foto 18. Eniac Martínez, *Ciudad Juárez, Chihuahua*, de la serie *Camino Real Tierra Adentro*, México, 2006. Col. del autor.

indio, pero dignificándolo, tratamiento que fue reelaborado por otros fotógrafos como en el caso de Gertrude Duby Blom, suiza que trabajó por varios años en Chiapas con las comunidades. En sus imágenes se pone de manifiesto la integración de la fotografía con la vida cotidiana, por ejemplo en el manejo de la luminosidad, al extraer con gran maestría el contraluz diurno o la luz rasante del atardecer, elementos intrínsecos de la selva lacandona. También Ruth D. Lechuga convivió con las comunidades sin alterarlas; portadora de un auténtico interés antropológico y de un gran conocimiento de la cultura mexicana, realizó sus imágenes bajo diferentes preceptos visuales afines a las comunidades y sólo fotografiaba las fiestas, trajes y costumbres internas cuando realmente tenían un significado trascendente para ellos.⁴⁶ Bernice Kolko, inmigrante polaca, también se interesó por las comunidades indígenas, sus oficios, sus labores y su gente, generando una estética documental sin precedente y con gran acierto.⁴⁷ Por su parte, Mariana Yampolsky decidió ser mexicana por convicción y por amor a este país, y dedicó su vida fotográfica a aprehender los rostros indígenas, las manos trabajadoras, las humildes casas, las texturas de su ropa, los materiales locales de construcción y los objetos coti-

dianos. Retrató las fiestas y captó la delicada esencia de la vida del campo, las formas de relacionarse, sus gestos y actitudes, e incluso sus percepciones, cultos y homenajes ante la vida y la muerte.⁴⁸ Heredera de ese gusto por el olor y el sabor a la tierra, Alicia Ahumada ha captado esas formas de vida con una intensidad que se evidencia en los rostros y las formas de vida de los indígenas fotografiados; cultiva asimismo un obra personal donde las plantas contienen la fuerza de Eros en su estructura visual (foto 13). Otros fotógrafos han procurado encontrar en los rostros indígenas las recónditas mitologías, los existentes fantasmas y los ritos cotidianos, como se muestra en la obra de Pablo Ortiz Monasterio, Graciela Iturbide, Flor Garduño y Lourdes Grobet, quienes trastocan o subrayan sus escenas con un marcado acento esteticista. Es el caso de la imagen de Flor Garduño, *La mujer que sueña*, en la que a pesar de que la fotógrafa arregló el entorno y colocó a la mujer oaxaqueña para recrear la escena, conserva sus iconos de identidad intactos. Agustín Estrada ha captado con gran sensibilidad el mundo veracruzano

⁴⁶ Antonio Rodríguez, *Ruth D. Lechuga. Una memoria mexicana*, México, Museo Franz Mayer/Artes de México, 2002, 83 pp.

⁴⁷ Antonio Rodríguez, *Bernice Kolko*, pres. de Ariel Zúñiga, México, El Equilibrista, 1999, 250 pp.

⁴⁸ Sobre Mariana Yampolsky existe una amplia bibliografía, pero de su obra se puede ver un buen ejemplo en Francisco Reyes Palma, *Imagen-Memoria*, México, Conaculta-Fonca/Centro de la Imagen, 1999, 214 pp. Su amor a este país la hizo legar su archivo de más de 60 mil negativos y su valiosa colección de arte popular, vestidos, objetos, biblioteca y obra visual a la Fundación Cultural Mariana Yampolsky, A.C., que se creó poco antes de morir la fotógrafa en 2001.

en sus fiestas y tradiciones, en los retratos de los lugareños, al igual que en las fotografías de sus animales que son admirables (foto 14). Lourdes Grobet ha realizado reportajes visuales sobre los inmigrantes, en los que ha capturado de igual forma la amalgama que se vive en ciudades modernas con olor a antaño, como en sus imágenes de la ciudad de Tijuana. Es Maruch Sántiz la fotógrafa que surge desde las comunidades con la perspectiva de *insider* —desde adentro—, que le da un cariz diferente y una visión muy distinta con ángulos y tomas fuera de cualquier canon impuesto a sus imágenes.

El discurso contestatario

Hacia finales de la década de 1970 hubo fotógrafos que se mantuvieron críticos al régimen y realizaron sus imágenes desde una perspectiva no oficial, labor que cobró mayor importancia a raíz de los movimientos sociales y estudiantiles de 1968 y de las dictaduras latinoamericanas. La fotografía se convirtió así en instrumento de denuncia, de propaganda, y los fotógrafos desarrollaron esa capacidad de manifestar su punto de vista a través de la cámara, aunque sus fotografías no tuviesen un uso social inmediato, como la publicación, por lo que ese momento fue clave para el desarrollo del fotodocumentalismo en México.

La distancia que venía gestando la fotografía con respecto al resto de las artes de la tradición se profundizó, y una de las consecuencias de este distanciamiento fue la creación del Consejo Mexicano de Fotografía, espacio creado por un grupo de interesados fotodocumentadores, fotocreadores y periodistas gráficos como un lugar de reunión, discusión e impulso de la creación de talleres y exposiciones con el fin de promover la fotografía como una manifestación social y plástica. De acuerdo con estos propósitos organizaron el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, llevado a cabo en el año de 1978. Teóricos y fotógrafos se dieron cita para intercambiar experiencias y planteamientos sobre las tareas de la fotografía en esos momentos. En las discusiones participaron ponentes teóricos y fotógrafos extranjeros de primera línea como Boris Kossoy, Cornell Capa, Gisèle Freund, Mario García Joya “Ma-

yito”, Luciene Clergue, Paolo Gasparini; de México estuvieron presentes Raquel Tibol, Rita Eder, Alberto Manrique, Ida Rodríguez, Felipe Ehrenberg, René Verdugo, Nacho López. Entre los organizadores del magno evento estuvieron presentes Aníbal Angulo, Lázaro Blanco, Pedro Meyer, José Luis Neyra, Pablo Ortiz Monasterio, Renata von Hanffstengel, Lourdes Grobet, Jesús Sánchez Uribe y Daisy Ascher. De manera simultánea a este evento se publicó el libro *Imagen histórica de la fotografía en México*,⁴⁹ en el que sus autores Eugenia Meyer, Claudia Canales, Rita Eder y Néstor García Canclini presentan una renovada perspectiva teórica, histórica y estética, producto de una magna exposición que llevó el mismo nombre.

Con esta plataforma los fotógrafos procuraron con más afán tener un espacio de concurso y exhibición, y en 1980 lograron con grandes esfuerzos y negociaciones que se llevara a cabo la Primera Bienal de Fotografía en México.⁵⁰ La revista *Artes Visuales*, en su número 12,⁵¹ hizo importantes aportaciones que también abrieron el horizonte de la fotografía. Los ensayistas presentaron verdaderas siluetas de la fotografía mexicana, planteando líneas de investigación que se retomarían años después. A este esfuerzo se sumó un numeroso grupo de fotógrafos ya formados como Manuel Álvarez Bravo, Lázaro Blanco, Héctor García, Nacho López y Mariana Yampolsky, abriendo las puertas a nuevas generaciones desde sus aportaciones, tanto educativas como de producción visual.

La mayor parte de la fotoproducción de esos años se hizo por medio del uso del ya tradicional material en blanco y negro, y se creó un discurso y lenguaje propios de esas imágenes de contenido social, subrayando sus elementos intrínsecos, al destacar —a través de la com-

⁴⁹ Eugenia Meyer *et al.*, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/Fonapas, 1978, 159 pp.

⁵⁰ Para mayor información sobre cómo se dieron los acontecimientos y el esfuerzo realizado para llegar a la Primera Bienal de Fotografía en 1980, véanse José Luis Neyra, “La fotografía en México y la Bienal de Gráfica de 1977”, y Katya Mandoki, “Algunos acontecimientos importantes para la fotografía en 1980”, ambos en *Aspectos de la fotografía en México*, México, Federación Editorial Mexicana, 1981, pp. 11-54.

⁵¹ Revista *Artes Visuales*, México, Museo de Arte Moderno, núm. 12, octubre-diciembre de 1976.

posición, los encuadres y el uso del gran angular— el acento en los primeros planos, atrayendo lo insólito, con actitud audaz los temas que podrían hacer resonar las conciencias. Un número significativo de estos elementos visuales y de los temas tratados en la fotografía mexicana fue propio de otros muchos fotógrafos de Latinoamérica. Por aquellos años hubo fuertes enfrentamientos, pues la fotografía cobró un sesgo claramente ideologizado y los fotógrafos documentalistas hicieron evidente su interés por convertir a la fotografía en un recurso claro de propaganda en favor de los intereses colectivos, desdeñando todo aquello que no estuviese en esa línea de trabajo. Algunos de ellos que grabaron en plata sobre gelatina esas imágenes fueron Jorge Acevedo, Alicia Ahumada, Adrián Bodek, Javier Hinojosa, Rubén Pax, Antonio Turok, Guillermo Castrejón, Ulises Castellanos, Marco Antonio Cruz, Rogelio Cuéllar, Andrés Garay, Frida Hartz, Fabrizio León, Pedro Valtierra y Martha Zarak, entre muchos otros. Otros procuraron romper los esquemas de funcionamiento de la fotografía institucionalizada, y para ello exponían las fotografías en lugares públicos como La Alameda, colgándolas como ropa en tenderos; estos eventos fueron organizados por Adolfo Patiño, conocido como *Adolfotógrafo*, y Armando Cristeto. Los que vieron en esta manifestación plásticas posibilidades discursivas desde la trinchera de la experimentación visual y la expresividad, se encontraron con fuertes oposiciones, como le sucedió a los miembros del Taller de la Luz: Gerardo Suter, Lourdes Almeida y Javier Hinojosa (foto 14).⁵² Su obra rebasó los límites impuestos y les permitió crear una presencia contundente en el medio. Las fotografías de Suter muestran la convergencia de los planteamientos de preocupación estética y social, al reunir lo natural y lo humanístico a través de lo simbólico con matices mágicos o chamánicos, con una innegable calidad foto-

⁵² Para mayor información al respecto véase Rebeca Monroy Nasr, “Gamas, facetas y recuadros del fotodocumentalismo en México”, en *Tierra Adentro*, núm. 105, agosto-septiembre de 2000, pp. 19-24.



Foto 19. Francisco Mata Rosas, *Para ella*, de la serie *México Tenochtitlan*, La Villa, ciudad de México, 2001. Col. del autor.

gráfica. En la actualidad Hinojosa trabaja dos vertientes y combina lo analógico y lo digital, obteniendo una excelente calidad en sus imágenes. Esta preocupación por lograr la óptima calidad fotográfica y de temática documental también es propia de David Maawad, como lo muestran sus fotografías de mineros del estado de Hidalgo. Otro camino han seguido Pedro Hiriart y Agustín Estrada, quienes iniciaron una búsqueda más emblemática e intimista de gran calidad formal, estableciendo una especie de puente entre lo documental y lo estético. Con los años separaron sus formas y estilos, y ahora Hiriart se ha dedicado con gran éxito a la fotografía arquitectónica, mientras Estrada continúa sus investigaciones visuales en el mundo digital y analógico. Un rescate de la fotografía del pasado en combinación con un presente ineludible es propio de las panorámicas de Eric Jervaise, imágenes que recrean las técnicas antiguas con formas renovadas y posmodernas (foto 15).

Destacado personaje en ese despertar fotográfico ha sido Carlos Jurado, quien promovió el uso de tecnología alternativa y ha creado una importante escuela de fotógrafos que utilizan la cámara de cartón sin lente, mejor conocidos como los “estenopos”.⁵³ Su libro *El*

⁵³ El grupo *Estenopo* trabaja en Veracruz, pero ha resultado tan significativo su desarrollo que en 2001 realizaron su primer

arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio es ya una joya clásica de la fotografía.⁵⁴ Laura González también imprimió finas y delicadas imágenes con una técnica del siglo XIX —conocida como cianotipia—, en su búsqueda experimental a finales de 1980, y a pesar de la gran calidad plástica de sus propuestas visuales, éstas no fueron del todo valoradas en su momento. Todo este esfuerzo generalizado muestra la gran necesidad de encontrar formas expresivas a través de la foto-

Encuentro Nacional, y han tenido un fuerte impacto también en el ámbito internacional. Para comprender la necesidad del trabajo alternativo véase Rebeca Monroy Nasr, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, INAH (*Alquimia*), 1997, 184 pp.

⁵⁴ Carlos Jurado, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*, México, UNAM (Imágenes), 1974, 69 pp.



Foto 20. Gerardo Montiel Klint, *Tan solo humano, autorretrato*, México, 1997-1998. Col. del autor.

grafía, por lo que algunos fotógrafos revolucionaron el ámbito tecnológico o el estético, otros fijaron imágenes de una trastocada realidad, o mezclaron los géneros, los temas, las funciones y los usos sociales, pero además resulta innegable que estos fotoartistas procuraron aportar temas y discursos sensibles a un amplio público dispuesto a ver todo aquello que se presentaba ante sus ávidos ojos (foto 16).

Neografismo en la prensa

Un nuevo auge cobró el fotoperiodismo en la década de 1970, cuyo nombre es producto del resurgimiento de aquella época de oro de las revistas ilustradas, las cuales habían decaído por la introducción de la televisión y lo reiterativo y convencional de la imagen de prensa.⁵⁵ Esta nueva faceta en la historia de la fotografía surgió como resultado de la creación de nuevos espacios periodísticos que fomentaron el ejercicio de la profesión crítica, mordaz y documental, y sobre todo por la necesidad de ejercer el derecho de opinar gráficamente y dar un testimonio visual ante los impactantes acontecimientos sociales, políticos y culturales de esos años. En 1976 Julio Scherer salió bajo presión de la dirección del periódico *Excélsior*, e inició la publicación de la conocida revista *Proceso*, donde tuvieron cabida los fotógrafos democráticos que además tenían una postura ideológica clara con propuestas visuales novedosas. A pesar de que *Proceso* dio prioridad al contenido textual sobre el gráfico, algunos fotorreporteros, como Pedro Valtierra, Víctor León y Rogelio Cuéllar, intentaron promover una iconografía crítica entre sus páginas. Por su lado, Manuel Becerra Acosta sacó a la luz en 1977 el periódico *Uno más Uno*, con el cual se abrió otra puerta para expertos y nuevos reporteros gráficos, profundizándose ese fotoperiodismo contestatario y audaz. Algunos de los discípulos de Nacho López participaron en el proyecto, como Elsa Medina, Andrés Garay, Daniel Mendoza y Guillermo Castrejón, quienes asumieron un fuerte compromiso social en su pro-

⁵⁵ John Mraz es el primero que le confiere ese término en su libro *La mirada inquieta, nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, Centro de la Imagen, 1996, 141 pp. En él, Mraz consigna alrededor de 54 nuevos fotoperiodistas de fin de siglo.

fesión. Tal fue el ímpetu de Nacho López, considerado uno de los pocos fotógrafos teóricos que ha tenido México. Incluso sus propuestas analíticas y metodológicas se publicaron en el diario de Becerra Acosta.⁵⁶ Asimismo, la influencia de Enrique Bordes Mangel, fotógrafo del movimiento ferrocarrilero y magisterial de 1958, y del estudiantil de 1968 y 1971, así como la de Héctor García, fue decisiva para otros jóvenes que se iniciaban en la labor de disparar el obturador de la cámara; ellos fueron Marco Antonio Cruz, Francisco Mata y Pedro Valtierra. También hubo quien encontró en los Hermanos Mayo su verdadera motivación profesional, como Luis Humberto González. Otros se formaron —como suele suceder— bajo el manto del autodidactismo y aprendieron el oficio sobre la marcha, empezando como lavacharolas en el cuarto oscuro, preparando los químicos, revelando las imágenes y guardando negativos, para tomar la cámara paulatinamente en el día con día de los fotógrafos. Como consecuencia de una escisión de *Uno más Uno*, en el año de 1984 se creó el diario *La Jornada* bajo la mirada aguda de su director Carlos Payán. En este periódico se procuró aumentar la producción de las notas gráficas de carácter profundo, los fotoensayos y los fotorreportajes con un gran carisma visual, audaz, mordaz y sintético que ha caracterizado su estilo en general hasta nuestros días. Pedro Valtierra fue uno de los iniciadores de esa propuesta gráfica y a él se unieron otros fotógrafos interesados en un nuevo fotoperiodismo. Entre los profesionales que le han dado un vuelco trascendente a la fotografía de prensa contemporánea están Patricia Aridjis, Marco Antonio Cruz, Christa Cowrie, Eniac Martínez, Francisco Mata, Elsa Medina, Víctor Mendiola, Omar Meneses, Raúl Ortega, Rubén Pax, Ileri de la Peña, Ernesto Ramírez y Ángeles Torrejón, entre otros. Son estos reporteros gráficos los que han destacado por su mirada aguda, clara, definida y que además se han caracterizado por su honestidad profesional, al mantener su distancia de aquellas prácticas del “chayote” o del

⁵⁶ Sus textos fueron publicados en su mayoría en el diario *Uno Más Uno*, y Alejandro Castellanos y John Mraz han estudiado y rescatado la obra documental y gráfica del fotógrafo; John Mraz, *Nacho López...*, *op. cit.*

“embute”⁵⁷ que persistieron en la prensa nacional durante tantos años (foto 17). Este grupo de fotógrafos ha creado imágenes irreverentes, donde las figuras públicas pierden su solemnidad y se les toma comiendo, fumando, bebiendo, riéndose, cuchicheando, besándose, gesticulando y en otras actitudes que una censura impuesta y autoimpuesta no permitía en años anteriores. Los diarios y revistas de vanguardia política lograron forjar un espacio editorial que dio cabida a jóvenes fotógrafos, y surgió una generación de destacados fotoperiodistas que mostraron con sus cámaras una realidad ocultada durante varias décadas. El amplio auge del fotoperiodismo y del fotodocumentalismo de los últimos años del siglo pasado hizo necesaria la creación de la Bienal de Fotoperiodismo en 1994. Este fue un gran avance, pues les permitió competir en igualdad de circunstancias con el trabajo de autor o artístico, dentro del concepto del mismo uso social y destino de su imagen periodística.⁵⁸

Los fotógrafos también han buscado otros espacios de publicación, como Francisco Mata y Eniac Martínez, quienes se han esforzado por editar libros de su propia obra y de algunos de sus colegas, alcanzando diversidad de foros de difusión en los que se publica fotografía. Con ello se ha logrado una mayor permanencia de sus propuestas visuales, rompiendo así la condena de lo efímero que caracteriza a las imágenes aparecidas en diarios y revistas (foto 18). Han aparecido publicados, por ejemplo, materiales de Marco Antonio Cruz, Pía Elizondo, Raúl Ortega, Carlos Somonte y Pedro Valtierra. Merecido ejemplo es el libro de Antonio Turok sobre la vida chiapaneca o del mismo Eniac Martínez sobre los inmigrantes mixtecos, donde las imágenes sobre los problemas de esas comunidades trascienden lo informativo, noticioso o documental y presentan con un alto sentido estético lo perturbador de esas realidades. Yolanda Andrade supo captar la parte nodal de la vida urbana con sus imágenes alegóricas, alusivas y plenas de sentido del humor

⁵⁷ Se le llama así al dinero que recibían los fotoperiodistas para no publicar imágenes inconvenientes al sistema; Julio Scherer, *Estos años*, México, Océano, 1995, 105 pp.

⁵⁸ Para mayor información sobre la fotografía documental véase Rebeca Monroy Nasr, “Gamas, facetas y recuadros...”, *op. cit.*

que entregan a la vista de todos la presencia de una vida cotidiana que parece pasar inadvertida para miles de ciudadanos. Aquellos que han trabajado con una fuerte visión autoral, como Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Flor Garduño, Lourdes Almeida, Alicia Ahumada, Christa Cowrie, Lourdes Grobet, Adrián Bodek y Gerardo Suter, entre otros, también dejaron una profunda huella en los fotoperiodistas. En los años que cerraron el siglo y dieron paso al nuevo milenio se creó con la fotografía de prensa y documental una amplia gama de recursos técnicos, formales e ideológicos renovadores. Se disolvieron los límites entre lo estético y lo documental, fusionando ambas miradas con el fin de transgredir el discurso impuesto; los fotógrafos renovaron sus formas de aprehensión de la imagen y el público tuvo la oportunidad de transformar sus modos de observar y de valorar las fotografías al ver más allá de su inmediata realidad (foto 19).

Un abanico de versiones

Con el cierre del siglo la gama de propuestas fotográficas ha resultado muy amplia. La estructura de la posmodernidad ha implicado también retomar antiguas técnicas, repasar las cianotipias, las gomas bicromatadas; se empezó a conjugar la pintura y la escultura con la emulsión fotosensible; se definieron los conceptos de “foto construida”, “de autor”, “creativa” e “intervenida”, entre otros;⁵⁹ también proliferó el uso de la cámara digital y la impresión láser. El término artista visual se implementó para aquellos que recurrían a la fotografía como parte de su herramienta expresiva; si bien los artistas y fotógrafos se embelesan con las virtudes de la fotografía analógica que implica la toma e impresión de manera tradicional con un negativo, y el trabajo de laboratorio con químicos y papeles fotosensibles para la obtención de negativos y positivos, en plena combinación con el mundo digital ahora se capturan las imágenes de manera virtual, se observan desde la pantalla

⁵⁹ Aunque todavía no se ponen de acuerdo los teóricos del todo en los conceptos, pues constantemente se cuestiona su concordancia con la definición de los mismos, se intenta sin embargo marcar una diferenciación conceptual en la fotografía con fines metodológicos y prácticos.

de la computadora, se escanean y se mejora su calidad con programas adecuados, y su impresión puede realizarse en las impresoras láser.⁶⁰

A este calificado desarrollo de la fotografía ha contribuido la significativa participación del Centro de la Imagen, fundado en 1994.⁶¹ Desde ahí se promueve la fotografía nacional e internacional y se organizan cursos formativos, teóricos y prácticos. Desde el Centro se creó el evento conocido como Fotoseptiembre, exhibición bienal, masiva y nacional de los trabajos de una buena parte de los fotógrafos que residen en el país. De igual forma ha impulsado una serie de publicaciones que permiten la difusión de diversos aspectos de la fotografía: técnicos, formales, teóricos y de divulgación, como los catálogos de las bienales y la publicación de la revista *Luna Córnea*,⁶² la cual desde la década de 1990 ha publicado artículos y números monográficos sobre temas muy novedosos, con una excepcional calidad en su producción editorial. Antecedente inmediato de esta revista son los libros editados en la década de 1980 por Pablo Ortiz Monasterio, bajo la colección Río de Luz, dedicada a la difusión del trabajo de destacados fotógrafos que trabajaron en México.⁶³ Hay otras publicaciones que también han emprendido una labor fundamental en la difusión de la fotografía nacional, como las revistas *Foto Zoom*, *Reflex*, *Cuartoscuro* y *Alquimia*, cuyo editor José Antonio

⁶⁰ Existen pocos textos que tratan este tema; el de Laura González da grandes luces sobre el asunto; Laura González, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del Arte en México*, México, Conaculta, 2004, t. IV, pp. 70-108.

⁶¹ El Centro de la Imagen, bajo la dirección de Patricia Mendoza y ahora de Alejandro Castellanos, fotógrafo y teórico de la fotografía, realiza una trascendente labor institucional.

⁶² *Luna Córnea* es un proyecto editorial iniciado por Pablo Ortiz Monasterio y Patricia Gola, que se ha mantenido durante varios años. En la actualidad Patricia Gola y Alfonso Morales comparten la dirección de la revista, que busca difundir las investigaciones más recientes y realiza números monográficos de una amplitud y calidad que tienen características librescas, por sus abundantes y complejas presentaciones.

⁶³ Editados por el Fondo de Cultura Económica, existen números dedicados a Nacho López, Víctor Flores Olea, Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Miguel Río Branco, Héctor García, Joseph Renau, Pedro Meyer, Abbas, Rafael Doniz y Lázaro Blanco, por citar algunos.

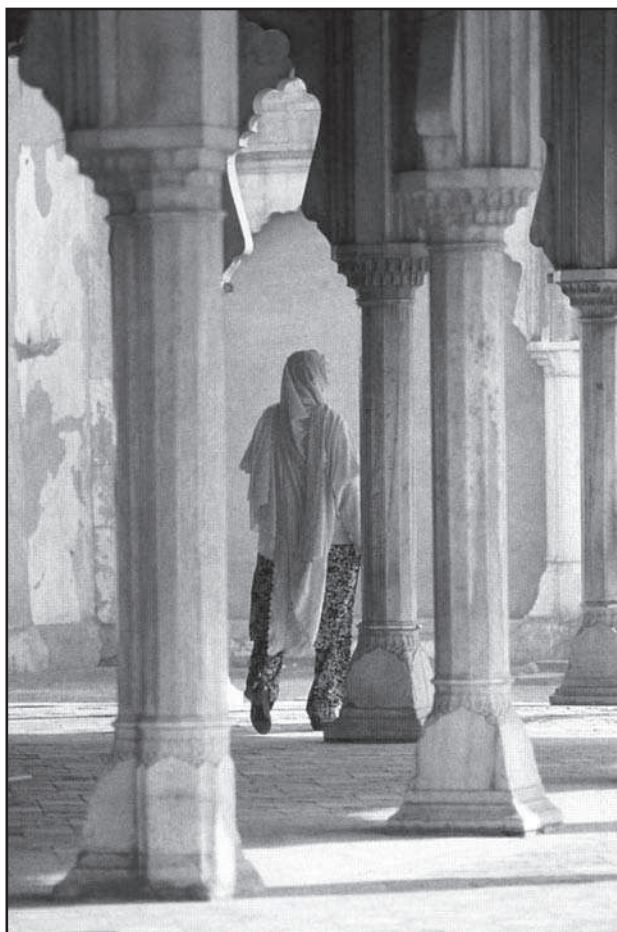


Foto 21. Martirene Alcántara, *El umbral*, de la serie *Arquitectónica fantasma: fantasma del aire*, Pakistán, 1997. Col. de la autora.

Rodríguez ha hecho una gran labor al publicar números monográficos con definitivas aportaciones a la fotohistoria. Sin embargo, también hubo quien realizó un gran esfuerzo por rescatar lo viejo y lo nuevo fusionando de otra manera al discurso visual. Ante las nuevas definiciones teóricas de la fotografía, los puentes entre la estética, el documentalismo y las propuestas plásticas individuales y colectivas se abrieron distintas vertientes de trabajo, cada una intensa y clara. Hay quien ha preferido la imagen digital ante lo analógico, o bien la combinación de ambos elementos, como Pedro Meyer, en quien se resume una experiencia de vida fotodocumental y la transferencia a nuevos horizontes de fin de siglo. Al aparato publicitario también se debe el surgimiento de connotados fotógrafos que producen con elementos fotográficos de primera línea, como Enrique Bostel-man, Michel Zabé, Rafael Donís o Javier Orozco, quienes han logrado imponer su esti-

lo iconográfico en ese medio tan demandante, con una gran calidad visual. En esos años finiseculares, las fronteras entre diversos discursos se trasgredieron y la historia de vida personal se inscribió en la colectiva, como lo pone de manifiesto la fotografía creada por Ana Casas al relatar al desnudo sus historias de familia, o Gilberto Chen, que narra una historia de sobrevivencia personal con sus imágenes. Edgar Ladrón de Guevara con sus búsquedas formales de fuerte ímpetu intimista. Colette Álvarez Urbajtel y Paulina Lavista también han integrado su discurso personal con un fuerte sabor estético. Vida Yovanovich ha hecho lo suyo al visitar los lugares de aislamiento social, como los asilos de ancianos, o bien al develar la intimidad femenina de los lugares de belleza. Otros fotógrafos se definen al aventurarse por lugares inhóspitos o poco visitados por la cámara. Así, Lizeth Arauz con su intrépida cámara captura retratos de los presos en las Islas Marías, mientras Katya Brailovsky fotografía animales en escenas atrevidas o marinos estadounidenses en actitudes poco comunes. Otros que arriban al gusto fotográfico desde el placer de fuerte sabor estético son Adriana Calatayud y los hermanos Gerardo y Fernando Montiel Klint. También están aquellos que se mueven entre dos aguas de intenciones documentales con trasfondos conceptuales, lo que hace que se enriquezcan las lecturas fotográficas; se trata por ejemplo de Pablo de Aguinaco, Jerónimo Arteaga, José Luis Cuevas, Federico Gama, Cannon Bernáldez —quien ha trabajado la reproducibilidad desde las cámaras estenopeicas— e Yvonne Venegas, que están en la búsqueda de lo experimental y expresivo en la obra. Destacan las aportaciones icónicas, delatorias, autoinmunes y avisoras de Gerardo Montiel Klint, que dejan entrever las posibilidades de una fotografía estética y fanática (foto 20).

Los nuevos documentadores de la lente también van más allá del límite autoimpuesto; por ejemplo, la riqueza de la producción es notable en las fotografías que retoman la escuela gráfica del periodismo y suscriben temas y personajes poco comunes, como Manuela Álvarez Campa y su serie sobre los niños de la calle, mientras que Patricia Aridjis, Ximena Berecochea, Silvia Calatayud, Laura Cano, Laura Cohen, Verónica Macías, Tatiana Parceró, Marcela Taboada y Laureana

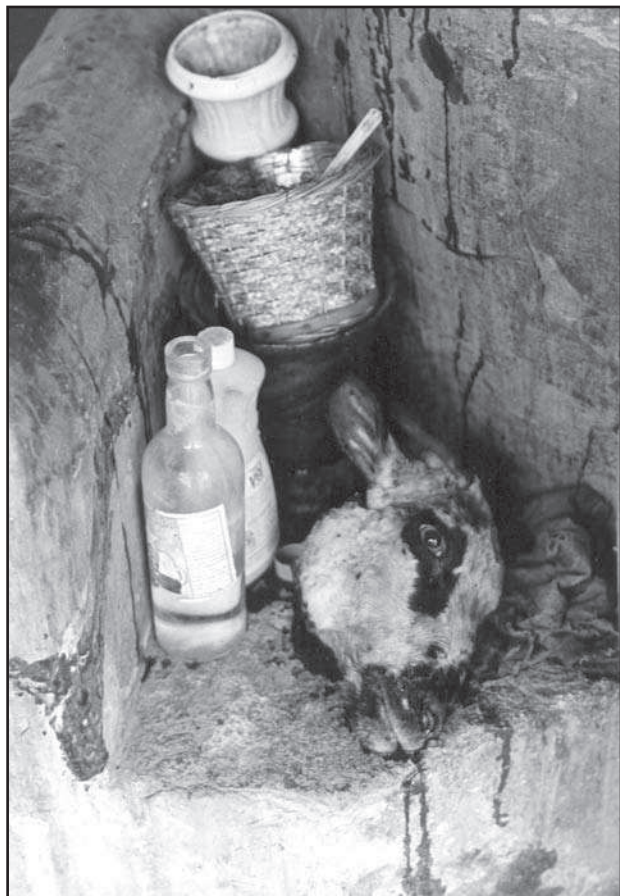


Foto 22. Rebeca Monroy Nasr, *Y todo por ser de la borregada...*, San Antonio, Toluca, México, 1981. Col. de la autora.

Toledo, entre otras, se distinguen como muy significativas fotografías debido a su producción de gestos conceptuales, pero también de significaciones lúdicas. Gracias a la caída de muchos límites se abren vetas de trabajo para las mujeres, como en el caso de la periodista gráfica Ángeles Torrejón, que se sumerge en comunidades de difícil acceso y obtiene imágenes de una gran profundidad humana. También Martirene Alcántara muestra sus propuestas de una extrema sutileza colorística, con una gran estructura compositiva y conceptual que registran los lugares más recónditos del planeta (foto 21). La obra de las mujeres fotógrafas representa un rico universo de variadas miradas entre las que se cuenta con la técnica mixta de Cristina Kahlo; la conjunción de la expresión plástica en la obra de Cecilia Saucedo; las macrorreproducciones del

mundo realizadas por Silvana Agostoni, y los montajes visuales de Ambra Polidori, que recogen la presencia de los inmigrantes y su historia. El paisaje lo ha recuperado Laura Barrón con una gran apertura del ángulo visual, innovador en su concepción y formato. Patricia Martín trabaja la recuperación de la identidad mestiza, tanto por medio de finos desnudos como en las simbólicas imágenes de su natal Mérida, en Yucatán. En esta búsqueda de la identidad, desde lo personal, Susana Chaurand trabaja el retrato con una fuerza extraordinaria. En su fotografía los personajes se apropian de su veredicto visual en un juego lumínico y escénico, y sus autorretratos son aún más contundentes por la fuerza de la intimidad. En esta perspectiva de la transformación donde el elemento personal tiñe la obra de los fotógrafos, debe mencionarse a Jan Hendrix, que se solaza al trastocar las formas meramente fotográficas para reconstruir su discurso con elementos documentales y estéticos, gestando nuevos ámbitos iconográficos al imbricar elementos naturales como ramas y hojas juntas, con líneas, dibujos y fotografías.

En esos años finiseculares se gestaron nuevas formas, estilos y expresiones fotográficas que deambularon por la ruta posmodernista, la deconstrucción del discurso, el reensamble y la reinención que pusieron en práctica los fotógrafos, que también se encargaron del montaje de nuevos escenarios como soportes de su labor: construir día con día el relato visual fotográfico de imágenes elocuentes de sí mismos y del universo.⁶⁴ Está por verse el resultado de los nuevos rumbos, que identificaremos a la vuelta de este nuevo siglo XXI, renovando el aprendizaje, la experimentación y la apuesta al encuentro de una expresión más auténtica, propia y universal; así de complejo, sencillo, simplemente singular (foto 22).

⁶⁴ Casa de las Imágenes, a través de su editora Rosa Rodríguez y con textos de la que esto narra, se publicaron en 1999 y en 2000 sendas agendas que presentan una parte de la producción de las mujeres en México, desde el siglo XIX hasta el XX. Es un material rico en texturas visuales, por lo que representa en torno a un imprescindible rescate histórico visual que aún se tiene que realizar.

Violencia fotogénica, fotográfica y fotografiable. La Mara Salvatrucha¹



Imagen 1. Un miembro de la Mara Salvatrucha con el nombre del grupo tatuado en la espalda, después de ser detenido por la DEA-estadounidense. Esta es la primera fotografía que aparece al teclear la palabra "mara" en el buscador Google. El primer link que aparece es la entrada a la enciclopedia en línea Wikipedia. Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Mara_Salvatrucha, [consultado el 28 de marzo de 2010].

Mara por marabunta, la hormiga salvaje que avanza en millares, depredando todo a su paso. Salvatrucha por salvadoreño trucho, vale decir astuto, despabilado. Irónico eufemismo para designar a uno de los 500 mil miembros de la Mara Salvatrucha (MS o MS-13), la pandilla más temida del mundo.²

En diversas inmersiones que he realizado en Internet me encuentro con el mismo tipo de noticias, blogs, páginas, y sobre todo con el mismo tipo de fotografías. Una y otra vez se

repite las mismas poses, individuales o de grupo, donde aparecen jóvenes con el torso desnudo y el cuerpo —a veces la cara— lleno de tinta negra de tatuajes. Su relación performática con la cámara indica agresión, retratos de jóvenes violentos, de mirada perdida, codificación a través de señas realizadas con las manos, códigos secretos. Los titulares y pies de foto que acompañan dichas imágenes claman palabras como "infierno", "violencia", "cultura de la violencia", "plaga", "escoria social", "muerte", "bandas delictivas", "bandas criminales", "pandillas", etcétera. O aparece un segundo tipo de fotografías con jóvenes amagados, esposados, encerrados en una cárcel, de cara al piso, muertos, destazados o decapitados.

A partir de estas observaciones me he propuesto explorar las relaciones que existen entre violencia y fotografía en el caso de las pandillas juveni-

¹ Las notas de prensa y las fotografías que se presentan a lo largo del artículo no están vinculadas; provienen de medios diferentes.

² "La maldición de las Maras", en revista *Caretas. Ilustración Peruana*, núm. 1925, 18 de mayo de 2006. Fuente: [<http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&id=12&idE=672&idSTo=123&idA=20214> [consultada el 27 de marzo de 2010].

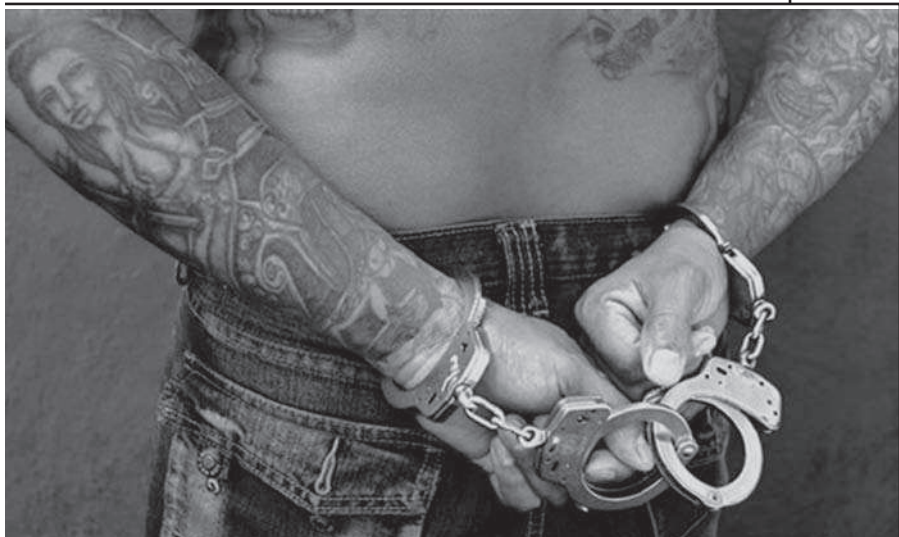


Imagen 2. Miembro de la mara, esposado de espaldas. Fuente: http://weblogs.clarin.com/sudaquia/archives/2007/02/de_reyertas_y_sudacas.html [consultado el 23 de marzo del 2010].

les conocidas como las maras, a través de estudiar la manera en que la fotografía contribuye a la construcción del fenómeno en su dimensión mediática y social por medio de su difusión por Internet.

Maras y violencia social. La violencia fotogénica

Las maras es un tema que cobra cada vez mayor importancia en la opinión pública y en los medios de comunicación de diversos países de América Latina (El Salvador, Honduras, Guatemala y México) y en parte de Estados Unidos. ¿Quiénes y qué son las maras; grupos delictivos, violentos; la nueva amenaza a la seguridad de los ciudadanos y de los gobiernos; un poder paralelo, surgido a partir de un quiebre institucional? Pocas son las respuestas que ofrecer en los medios informativos, la prensa escrita, la radio y la televisión.

Las maras son un grupo social con importante visibilidad en los medios de comunicación, pues diariamente circulan en la prensa escrita y en las noticias que deambulan en la red un sinnúmero de artículos y notas desde distintas latitudes. Al parecer hay un solo mensaje: maras es igual a muerte y violencia, y sobre todo es igual a miedo. En las maras, como construcción narrativa, se condensan los miedos sociales de un *otro* que es enemigo, de un otro violento.

A la respuesta sobre quiénes son las maras se antepone la idea de cómo acabar con ellos, cómo terminar con esa nueva amenaza social, con esa escoria que está

en el límite de lo social. La respuesta política ha sido la represión, las leyes de excepción, los encarcelamientos masivos. Un ejemplo contundente de la respuesta estatal ante este fenómeno son las leyes de excepción aplicadas en El Salvador, mejor conocidas como “leyes anti-maras” y el Plan Mano Dura (2003).³ No obstante, es necesario señalar que en la construcción de las respuestas sobre quiénes son las maras intervienen diversos actores sociales: los medios de comunicación, los discursos político-institucionales, el discurso académico y la voz aún incipiente de las organizaciones sociales (de derechos humanos y otras organizaciones de la sociedad civil). Además de los tres

primeros, Martel apunta que, en la construcción discursiva de las maras, es necesario incluir a los actores mismos: los mareros, en especial los líderes o aquellos identificados como tales, quienes tienen actitudes altamente performáticas ante la cámara y ante los periodistas.⁴ Estos líderes, muchos de ellos encarcelados, ofrecen entrevistas, posan ante la lente de periodistas ávidos de una nota en la que ese enemigo hable. Aquí la relación entre lo que dicen los medios acerca de las maras y lo que los mareros dicen de sí mismos, sobre sus vidas y prácticas, va tejiendo una historia, unos cuerpos, unas imágenes, y produciendo con ello imaginarios políticos y sociales sobre lo que son las maras.

Los discursos arriba señalados se empalman, se trasminan unos a otros, se complementan, y en ocasiones se enfrentan. No obstante, en los entramados discursivos siempre hay algunas enunciaciones y enunciadores que gozan de mayor peso y capacidad de acción.

³ Estas respuestas legales, policíacas y políticas han sido fuertemente cuestionadas por organismos de derechos humanos. Incluso la Suprema Corte de El Salvador consideró a la primera ley anti-maras como inconstitucional.

⁴ Roxana Martel Trigueros, “Maras salvadoreñas. Nuevas formas de espanto y de control social”, en José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras, Rossana Reguillo (coords.), *Las Maras. Identidades juveniles al límite*, México, UAM-Iztapalapa/El Colegio de la Frontera Norte, 2007, pp. 83-125. Martel realiza un análisis de las operaciones de estigmatización, en el caso específico de El Salvador en los tres ámbitos señalados: el discurso mediático, el político-institucional y el académico.



Aquella visión que se ha impuesto es la que categoriza y define a las maras como signo y síntoma de una violencia “satánica, irracional, inmoral, que debe ser erradicada”. Este ímpetu discursivo ha tenido como consecuencia una sobrevisibilización del fenómeno. Dicha operación produce, de acuerdo con Reguillo, una normalización, en tanto genera una suerte de exterioridad de la misma.

La sobreexposición discursiva y mediática a la que están expuestas las maras está aunada a un complejo más amplio, el de la violencia social, como lo apunta Reguillo:⁵

Las violencias terminan por ser dispositivo de reencantamiento del mundo por su potencia para ratificar que seguimos siendo víctimas de un “más allá de la institucionalidad”, donde fuerzas ingobernables y esenciales ejercen sus dominios pese a la conquista racional de los territorios de la civilización. Entonces las violencias, y de manera especial la narración de la violencias, despolitizan lo político, instauran el temor y el miedo como lazo societal [...]⁶

La autora prosigue con un análisis detallado sobre la manera en que la violencia se desarrolla en lo social, y sus efectos en los procesos de estigmatización: “los violentos son los *otros*, salvajes, primitivos, anómalos, portadores de una identidad deteriorada”.⁷ El *otro* Mara, aquel que lleva su signo en la piel, el tatuaje, claramente identificable por un conjunto de signos, de acciones, de discursos, de prácticas violentas. Sin embargo, se observa que la mara no conserva una identidad propia y autónoma, en la medida en que se le asocia fácilmente a otros grupos criminales relacionados con el problema de la violencia: narcotráfico, traficantes de armas y de personas, etcétera.

Reguillo traslada su argumento a las relaciones entre maras, violencia e ilegalidad. Las maras son, entonces, un contrapoder que desde la ilegitimidad de su violen-

cia genera su propia afirmación como grupo, frente al Estado y a la sociedad, la misma que los excluyó antes y después de su violencia. Apunta:

En otras palabras, la Mara opera bajo una lógica cultural y no bajo una óptica legal porque funda su propia legalidad, es decir, es portadora de poder paralegal que destruye la oposición binaria legal-ilegal. Lo que para la norma, la ley, o el sentido de lo permitido instalado, más o menos de manera generalizada, es Estado de excepción; en la Mara es cotidianidad.⁸

Vacíos de poder ocupados por la violencia ejercida por estos grupos conformados por jóvenes que no han tenido nunca nada y que solamente a través de la violencia, de la fuerza del terror y las armas logran hacerse un lugar en el espacio social, pudiendo ser vistos y temidos. Reguillo plantea abiertamente el carácter violento de las maras, la propia agresividad ejercida al interior de los grupos, a través de esquemas sumamente jerárquicos. De esta forma, la autora intenta alejarse de una posición romántica al mismo tiempo que expone el origen del grupo: la violencia social, la exclusión, la discriminación, la desigualdad, la historia social de América Latina. En forma coincidente, Monsiváis apunta críticamente:

¿Se trata en efecto de ‘identidades juveniles’?, [...] a los maras se les sataniza y ellos a sí mismos se demonizan, son una amenaza real y son la enorme banda que cruza Centroamérica en México en busca del Santo Grial, es el viaje que sigue, que es el recuerdo de las tragedias en su contra [...] y de las tragedias que ellos causan [...]⁹

Una forma en que esta alta exposición mediática, visual, textual, discursiva, imaginaria se condensa es en las imágenes que aportan el fotoperiodismo y los reportajes televisivos. Imágenes que se depositan en el

⁵ Rossana Reguillo, “Violencias y culturas en reconfiguración”, México, s/f, p. 4. Fuente: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/reguillo.pdf> [consultado el 13 de agosto de 2008].

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁸ Rossana Reguillo, “La mara: contingencia y afiliación con el exceso (re-pensando los límites)”, en José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras, Rossana Reguillo (coords.), *op. cit.*, p. 317.

⁹ Carlos Monsiváis, “Los enigmas de la Mara Salvatrucha (Carta abierta en forma de epílogo)”, en José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras, Rossana Reguillo (coords.), *op. cit.*, pp. 322 y 333.



Imagen 3. Grupo de maras aprehendidos. Fuente: <http://www.casamerica.es/opinion-y-analisis-de-prensa/mexico-y-centroamerica/la-insoportable-inseguridad/maras> [consultado el 25 de marzo de 2010].

imaginario social, configuran opiniones, suscitan conversaciones cotidianas y, a su vez, refuerzan esta sobrevisibilización. En la medida que los medios de comunicación tienen un mayor desarrollo en Internet, en esa misma medida este medio electrónico permite una mayor interactividad, manipulación y reconfiguración de lo que ahí aparece, logrando que la circulación de las imágenes sea más intensa, casi trepidante. A través de la imagen se genera también un reencantamiento de la violencia, que diría se vuelve fotogénica y fotografiable. Esto implica la presencia de un importante consumo que estimula la producción de estas imágenes, y cada vez que las podemos ver y aceptar se tornan más fuertes, buscando un mayor impacto emocional; ¿qué puede ya sorprendernos?¹⁰

Lo fotográfico en el fenómeno de las maras

Volvamos a la fotografía, a cómo ésta construye narrativas, se apropia de la violencia y produce identidad. Decíamos que uno de los vehículos más eficaces de visibilización y sobrevisibilización, así como de la cons-

¹⁰ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Punto de lectura, 2005.

trucción de personajes, de imaginarios sobre el otro, es la imagen fotográfica, en particular la fotografía de prensa y la llamada fotografía documental,¹¹ ambas estrechamente ligadas. La sobreexposición y circulación de imágenes es sólo una parte del problema. Hay detrás de estos elementos una cuestión de fondo: la relación que ha establecido este género de fotografías con lo real. Ambas se han postulado bajo el signo de la verdad, con la pretensión de convertirse en documento, sustento o rastro de lo real. Sontag plantea que la fotografía es utilizada como constatación de lo real, de lo ya acontecido, de un *haber estado ahí*.¹² La fotografía, entendida en su sentido objetivista, intenta desvanecer la relación entre imagen y política; como reconoce esta autora: “La empresa fotográfica impulsa una fotografía de la conmoción; [...] la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo. [...] La imagen como conmoción y como clisé son dos aspectos de la misma presencia.”¹³

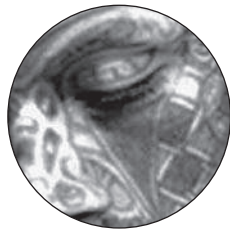
En ese sentido, la imagen del dolor, de la guerra, de la atrocidad en el mundo han sido factores decisivos en la construcción de la misma imagen fotográfica. Es la necesidad de lo directo, de la experiencia inmediata (cuyo máximo logro es la televisión), de una traducción de la realidad en imágenes para leerla, para acercarse a ella. Son este tipo de mediaciones mediáticas a través de las cuales nos relacionamos con el entorno próximo y lejano, con realidades inmediatas o históricas.

Según la persona informante a quien nos referimos al principio, los Panteras Negras buscaron y obtuvieron contactos con la dirigencia de la Mara Salvatrucha en el país. El propósito de estas reuniones se desconoce, pero esto puede tener dos interpretaciones. La primera es que quieren establecer alianzas para desarrollar actividades en

¹¹ Incluí diversos trabajos de fotógrafos que han hecho reportajes documentales y cuya circulación en la red es extensa, lo que me pareció pertinente en la medida en que se ha vuelto un tema sumamente socorrido entre el gremio fotográfico.

¹² Susan Sontag, *op. cit.*

¹³ *Ibidem*, pp. 32-33.



El Salvador; y la segunda, lo mismo pero en Estados Unidos. En todo caso, ambas son peligrosas.¹⁴

¡Casi 200 años han pasado desde la invención de la fotografía, 100 de ellos desde que la fotografía documental se volvió un género, y aún persigue la realidad, el momento, la objetividad! Aunque es necesario decir que la objetividad en la fotografía actual está ya matizada, ha sufrido sus derrotas. Ahora se concede la existencia de un punto de vista, incluso la posibilidad de una intención estética. No obstante, su recepción a nivel masivo sigue estando marcada por el lastre de objetivismo, de una suerte de función especular. Es así que la fotografía se erige como juez, en tanto constructora de realidades.

En discordancia con las opiniones expuestas arriba, José Antonio Rodríguez plantea que la manipulación y búsqueda del objetivismo no es lo escandalizante, sino las múltiples descontextualizaciones a que están sujetas las imágenes fotográficas, es decir, la manera en que estas operaciones contribuyen a una manipulación ideológica; todo ello también como resultado de una educación visual muy pobre, y de una recepción igualmente acrítica. De ahí que este autor señale:

¿No es mejor hacer una historia de representaciones — de necesidad de otras realidades, de usos acordes con lo que siquiera se necesita ver, de deseos impregnados en las imágenes, de construcciones ideológicas— antes que una historia tradicional que se queda en la utilización de las imágenes fotográficas como meros testimonios de sucesos dados?¹⁵

La fotografía opera ideológicamente en diversos niveles, construye narrativas, se sustenta en y fundamenta discursos, fija el sentido sobre los otros, a través del retrato, del cuerpo, de las situaciones y contextos en que se coloca a los sujetos, de las narraciones e imaginarios que produce.

¹⁴ Ernesto Rivas, "Panteras Negras en El Salvador", *Laprensagráfica.com*, <http://www.laprensagrafica.com/opinion/1116800.asp> [consultado el 10 de agosto de 2008].

¹⁵ José Antonio Rodríguez, "Otras ilusiones: D'après une photographie", en Ileri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, p. 89.

Los planteamientos de estos autores permiten establecer un vínculo entre la fotografía, la construcción de identidades y de discursos en el nivel micro y macrosocial. Las fotografías de maras comienzan a constituirse en un tópico muy frecuente de la fotografía de prensa y documental. Tan sólo basta un pequeño ejercicio de búsqueda en la red. Este experimento, aunado a un análisis crítico de los usos de la fotografía como soporte de un discurso, primero periodístico y luego social, me permitió establecer dos constantes. Por un lado, la imagen va aparejada de un soporte textual, intenta reforzar un discurso existente en el pie de foto, un discurso social en torno a las maras. Por otro lado, es interesante percibir la manera en que las imágenes circulan en la red, es decir, una misma imagen es replicada en *blogs*, grupos de discusión de diferentes motores de búsqueda (*Yahoo!*, *Google*), sitios de periódicos y revistas, agencias de prensa, etcétera. En el caso de algunos grupos de discusión la imagen va acompañada de un espacio para comentarios, convocando a escribir una opinión sobre las *maras*. Los comentarios en general tienden a la repetición de expresiones de exaltación, miedo o reprobación; una mezcla de experiencias personales, con frases oídas en los medios. No es muy difícil darse cuenta de las líneas argumentales de estas réplicas discursivas.

Comentarios de usuarios del portal de videos YOUTUBE, al documental de Discovery Chanel "Maras. Una amenaza regional":

Crasho2000 (3 hours ago)

Atar, Torturar y Matar en Publico a los delincuentes para q escarmienten y Pilsen 2 veces antes d robar secuestrar o matar

ivan19nov (15 hours ago)

eso dice ahora pero si estuviera aki en el barrio estaria cagado del miedo, los cobardes se esconden al otro lado del mar jajajajajajajaja

xxxxkomodxxx (2 days ago)

"ponganse a trabajar mierda. quieren que la sociedad actual los siga marginando?"

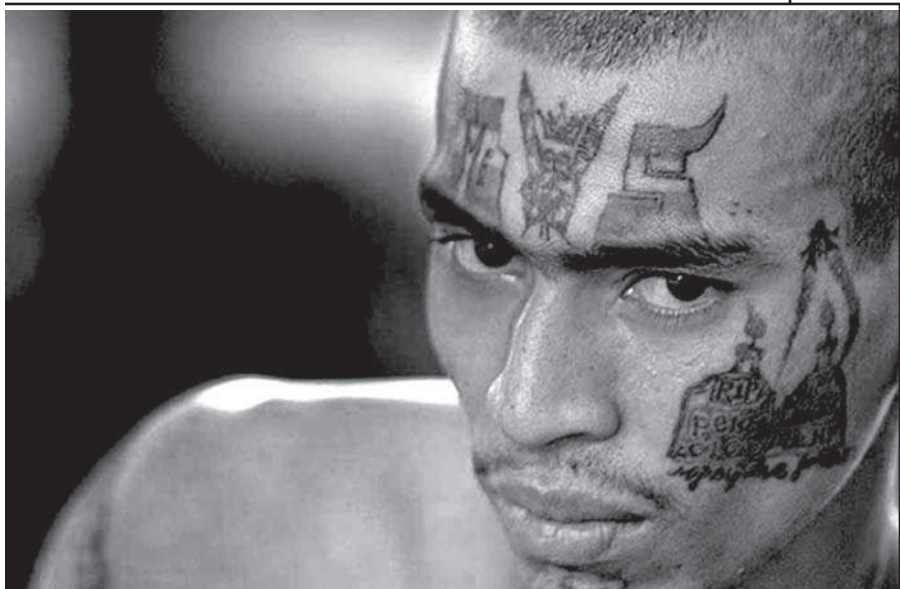


Imagen 4. Retrato de mara con rostro tatuado. Fuente: <http://hugoozell.wordpress.com/2008/06/18/pandillas-y-maras-en-centroamerica/> [consultado el 1 de abril de 2010].

*vamp2456 (5 days ago) -4
ms 13 for life my niggas fuck everyone else mara salvatrucha
hasta la muerte por la mara vivis por la mara moris ms13 4
life*

Fuente: <http://www.youtube.com/watch?v=cdcSfWZ9vjU>
[consultado el 29 de agosto de 2008].

De esta manera podemos observar que un mismo contenido es replicado varias veces en sitios muy diversos, lo cual implica una pérdida del contexto original de producción. En varios de estos sitios en Internet no aparece el autor de las fotografías, tampoco fuente ni contexto bajo el cual se realizó el trabajo. Estas fotografías son usadas para los temas más variados, desde su uso meramente decorativo hasta como ilustración de un artículo de opinión o de una entrada de un *blog* sobre fotografía en general, o sobre la labor del fotoperiodismo, o bien sobre la violencia social en América Latina. Es en este tipo de operaciones de descontextualización donde se produce una reducción de los significados asociados al trabajo documental. Aunque la complejidad aparece cuando estas fotografías son apropiadas por los internautas para hablar de temáticas que les interesan, para ofrecer otros contenidos y para permitir la circulación libre de las imágenes. De esta forma aparecen nuevas apropiaciones o usos de las imágenes,

lo cual habla de las capacidades de circulación de Internet, así como del raudal de imágenes que podemos ver, conocer, adquirir, y de nuevo circular.

En la reflexión sobre este tipo de imágenes, el hincapie se debe hacer también en el nivel de la recepción, ya que ahí es donde se consolidan las representaciones. Tal vez es en ese lugar donde debe hacerse un estudio a profundidad sobre los públicos de este tipo de fotografías, sobre la forma en que son apropiados estos contenidos escritos y visuales. La mayor parte de la prensa y otros medios tiene un mensaje casi único, pero las recepciones en la red son variadas, múltiples, violentas, rabiosas, repetitivas. Como señala Reguillo, el fenómeno en sí mismo atrae, convoca: “El poder de

seducción mediática de la Mara es ambiguo y quizás en ello radica su fuerza, su capacidad de convertirse en caja de resonancia para los múltiples malestares del siglo, de su proteica imagen para metaforizar temores difusos y localizar miedos concretos.”¹⁶ De ahí que sus recepciones se disparen numérica y afectivamente. ¿Estaremos en vía, como señala Martel,¹⁷ de construir un nuevo enemigo social?

La discusión sobre la identidad.

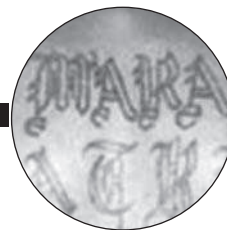
Lo fotografiable de las maras

Fotografía y estigma

En el plano de la imagen fotográfica la repetición no sólo se da en términos numéricos (una misma fotografía infinitamente circulada en la red), sino que en la revisión de muchas de ellas se observa una constante formal, compositiva y temática: cuerpos tatuados, rostros tatuados, cuerpos sin rostro, cuerpos abiertos, golpeados, muerte, cárcel. Esta exploración incipiente me condujo reflexionar sobre la existencia de un vínculo entre fotografía y estigma. Las maras representan esos grupos sociales que se mantienen en el límite de lo

¹⁶ Rossana Reguillo, “La mara: contingencia y afiliación con el exceso (re-pensando los límites)”, *op. cit.*, p. 322.

¹⁷ Roxana Martel, *op. cit.*



social, por lo que un indicativo de esa ubicación social y espacial reside en que la mayor parte de fotografías de maras son realizadas en los penales donde están ingresados estos jóvenes. La cárcel nuevamente aparece como espacio social que reproduce la estigmatización de aquellos que viven al interior de una celda. El estigma se produce en el interjuego de la fotografía, en la “relación entre la mirada y lo mirado”,¹⁸ como acontecimiento, como acto inmediato de atribución de sentido, y en el caso del estigma, en la asignación de un sentido unívoco a la identidad social del otro.

Un análisis semiótico de la fotografía de maras¹⁹ implicaría disertar sobre las posturas corporales, los tatuajes, sobre lo que nos dicen los cuerpos ahí fotografiados, lo signos que circulan en la foto, el contrato icónico, los elementos meramente compositivos, etcétera. Análisis que no es el tema de este ensayo. No obstante, una aproximación de antropología visual,²⁰ que se convierte en una observación de segundo orden, implica hablar de los subtextos de esas fotografías: sobre lo que nos dicen las imágenes de quien hizo la toma y de aquel que es fotografiado, de la relación que se despierta en el acto fotográfico, de la manera en que ese registro se inserta en discursos sociales de mayor alcance, así como de la manera en que la imagen es politizada o despolitizada, de las relaciones entre fotografía y verdad. Tal como propone Lizarazo, las imáge-

nes deben pensarse en términos de actos y no sólo de mensaje-recepción. Ello posibilita adentrarse en los dos procesos insertos en la fotografía: su utilización discursiva y su interpretación.²¹ Debido a que la fotografía circula en registros diferentes, su utilización discursiva variará mucho de acuerdo con el contexto específico de presentación.

Identidad y estigma

La mara, como fenómeno social, suscita reflexiones en torno a un tema fundamental, que sigue siendo piedra de toque de la antropología latinoamericana, la identidad.²² Bajo el entendido de que en este fenómeno el problema de la identidad tiene al menos dos perspectivas: la identidad atribuida y la construida a través del estigma, es decir, de un nosotros externo hacia *otro* (las maras); y la identidad que, en juego con la anterior, se construye sobre el sí mismo.²³ Estos grupos tienen entre sus características una muy intensa adscripción identitaria, expresada en toda una serie de códigos de lealtad que vinculan a los individuos con el grupo, lo cual genera una identidad social con la que se presentan ante la sociedad. No obstante, su rasgo identitario no tiene un referente territorial fijo. Diversos autores establecen un vínculo histórico entre las pandillas de latinos en Estados Unidos, las pandillas de cholos y las maras actuales.²⁴ Las maras copian formas, códigos, conductas, vestimenta, símbolos de estas otras agrupa-

¹⁸ Diego Lizarazo, “El dolor de la luz. Una estética de la realidad”, en Ileri de la Peña (coord.), *op. cit.*, pp. 11-29.

¹⁹ Al referirme a la fotografía de maras no quiero dar a entender que hay una especie de subgénero emergiendo. Considero que es un tema en boga entre los fotógrafos documentales, ya que entraña la magia del instante fotográfico, de adentrarse en el peligro, en mundos vedados para el común de las personas. En ese sentido, la fotografía de maras se inserta dentro de esa fotografía de la conmoción de la que nos habla Sontag, de la fotografía del “dolor de los demás”, casi una especie de fotografía de guerra.

²⁰ Se puede señalar que en el ámbito de la antropología visual existen tres caminos desarrollados: el uso de la imagen como medio de descripción etnográfica; la utilización y reflexión en torno a medios audiovisuales como la televisión, y la atención dirigida a la cultura visual, en el sentido amplio de la investigación antropológica; Jay Ruby, “Los últimos 20 años de Antropología Visual: una revisión crítica”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 9, Santiago, junio de 2007, pp. 13-39. <http://www.antropologiavisual.cl/ruby.htm> [consultado el 13 de agosto de 2008].

²¹ *Ibidem*, p. 30.

²² Esta afirmación es discutible en la medida en que los debates posmodernos han cuestionado que se pueda hablar de identidad en términos clásicos, y que la antropología reivindique como su objeto de estudio estos campos en la medida en que se perciben como obsoletos ante fenómenos como la globalización y la deslocalización. No obstante, las maras como fenómeno ponen a debate las nuevas formas o replanteamientos que el concepto de identidad puede tener, en la medida en que se habla de grupos juveniles con una fuerte adscripción identitaria de grupo y cuyas acciones violentas están movilizadas en gran medida por esta adscripción o sentido de pertenencia. Al mismo tiempo plantean la discusión de lo territorial en términos de un éxodo, de un determinado desarraigo social y territorial; su rango de movilidad y de agrupación son de corte transnacional.

²³ Cfr. Roxana Martel, *op. cit.*

²⁴ Cfr. *ibidem* y José Manuel Valenzuela, “La mara es mi familia”, en José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras, Rossana Reguillo (coords.), *op. cit.*, pp. 33-61.



ciones. Se definen además con relación a los grupos rivales; dos son las maras más conocidas: la Mara Salvatrucha o MS13 y la M18. La definición es frente a una totalidad social, pero también frente a otro especular, otro similar, frente al cual es necesario reafirmar poder e identidad, lucha territorial, de espacio vital. “Es una guerra que no acaba [...]”, dice un marero de la M18 en un funeral de uno de sus *hommies*, en el documental *La Vida Loca*, del periodista Christian Poveda.

Otro de los elementos más importantes relacionado con la identidad social de las maras es su carácter estigmatizado. Esta última funciona por dos vías: interna y externa. La primera tiene que ver con los discursos que se formulan en torno a estas personas, su condición moral y social. La segunda vía, externa, se refiere a cómo esa estigmatización es apropiada y devuelta a la manera de un signo de identidad hacia fuera, la manera de pertenecer a través del estigma de la violencia. Los mareros serían esos desviados sociales de los que habla Erving Goffman:

[...] son quienes se considera comprometidos en cierto tipo de rechazo colectivo del orden social. Se les recibe como incapaces de utilizar las oportunidades de progreso existentes en diversos caminos aprobados por la sociedad; muestran un abierto desacato a sus superiores, así como carecen de piedad. Ello representa un fracaso en los esquemas motivacionales de la sociedad.²⁵

El estigma funge como un modo de relación entre diferentes actores sociales, en este caso entre los mareros y no mareros; entre policías y mareros, entre un marero de la MS13 y los de la MS18, etcétera. Para que exista esta polarización identitaria tienen que existir signos de identificación claros y concisos. Goffman apunta que en el momento en que se dan las interacciones cara a cara es cuando surge el estigma, “cuando *normales* y estigmatizados se encuentran frente a frente [...], son estos los momentos en que ambas partes deberán enfrentar directamente las causas y los efectos del estigma”.²⁶ Para que esta relación funcione es neces-

sario que la identidad social del estigmatizado se haya recubierto por completo del atributo que lo hace portador del estigma, lo cual contribuye a su deshumanización. Además, Goffman señala que uno de los tipos de estigma más poderoso es el que pasa por el cuerpo, así como los que se establecen por pertenencia a una clase social, o a una etnia determinada. El cuerpo del otro se vuelve signo y espejo de lo que es el otro, pero ese cuerpo está ya investido por el estigma; dice y habla a través de éste.

Los tatuajes hablan por los mareros, y los mareros usan sus cuerpos para defenderse, agruparse, distanciarse. Así, parto de la idea de que el cuerpo es el lugar por donde transitan las interacciones sociales, el lugar donde las relaciones de poder actúan en el nivel de una microfísica, tanto de las relaciones jerárquicas y autoritarias como en el nivel performático: “¿Cómo uso mi cuerpo para enfrentarme al otro, para producir una determinada reacción, para cerciorarme de que mi cuerpo diga lo que quiero decir de mí mismo?” El cuerpo convertido en tatuaje, el cuerpo que reivindica una acción, que le da sentido. Como señala Ortega, la peculiaridad del tatuaje como signo identitario reside en que es una “inscripción permanente. [...] ejerce una doble función significante: por una parte contiene una historia y un sentido específico para el sujeto que la porta; por otra, al hacerse visible, transmite y añade información sobre la identidad del portador al entorno social”.²⁷

Siguiendo estos planteamientos, considero que el tatuaje se convierte en una forma de relacionarse con el otro, de presentarse y de encarar, al mismo tiempo, el estigma, desde el fundamento del mismo. En el tatuaje hay también sentido de orgullo al pertenecer a una u otra mara, a una *clica* específica. Los signos del cuerpo, los significados sólo pueden ser comprendidos por los mareros; para el resto, la semiótica del tatuaje resulta confusa, invariada, dice una sola cosa: MARA. A través del tatuaje hay una devolución del estigma, más cuerpo, más tatuaje. Como señala Ortega, el cuerpo se con-

²⁵ Irving Goffman, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 166.

²⁶ *Ibidem*, p. 24.

²⁷ María Abeyamí Ortega, “Los territorios del deseo. El tatuaje cholo como reflexión de las relaciones entre territorio, cuerpo, cultura, memoria e identidad en un contexto migrante”, tesis de licenciatura en Etnología, México, ENAH, 2004, p. 2.

vierte en territorio, “el cuerpo-territorio en texto”. El cuerpo, en su tatuamiento, se transforma en “un espacio poderoso para resguardar la identidad [...], frente a la exclusión, [...] frente al éxodo”.²⁸ Cuando el policía o el militar se acercan a un hombre o mujer tatuados inmediatamente hacen la asociación de significados, tatuaje-mara-delincuencia-violencia, una asociación que opera cabalmente. Cuando un marero se topa con otro, sus tatuajes los separan y los enfrentan, en un duelo de muerte. Ciertamente existen otras fuentes de identificación importantes, como la vestimenta, o un *slang* (“la vida loca”, “jainas”, “hommies”), códigos y señas con las manos, grafitis que demarcan territorios. Sin embargo, considero que desde el aspecto fotográfico el tatuaje es el signo más visible y recurrente.

De esta manera, se traza una cuadrícula de poder, de discursos (a la manera foucaultiana) entre maras, estigma, cuerpo, tatuaje y fotografía; una intrincada red de avasallamientos discursivos. La fotografía reproduce las inscripciones de la *epidermis*, alienta la identificación mediante la reproducción infinita de un rango reducido de imágenes. La fotografía, en su papel de generadora de estigmas, hace uso de su poder de huella. Como señala Lizarazo, “hay en ella una congelación del tiempo, una marca de realidad deviniendo, y nosotros aceptamos que representa la cosa”,²⁹ es decir, lo real. No se distingue entre realidad, teatralización y representación. Quien fotografía no repara en el recurso que imprime dramatismo a la foto, mientras que quien la interpreta desde la pantalla de una computadora o desde un periódico, no tiene muchas veces los elementos contextuales para dar sentido a lo que ve. Nos acercamos a ver estas fotografías con un *corpus* de pensamientos, ideas, sentido común; interpretamos lo que ahí observamos bajo ese contexto; nunca la mirada sobre la fotografía se establece fuera de lo social y sus discursos.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Diego Lizarazo, *op. cit.*, p. 18.



Imagen 5. © Isabel Muñoz, de la serie “Maras: la cultura de la violencia”, 2007. Fuente: <http://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2009/04/maras-isabel-munoz.html> [consultado el 4 de abril de 2010].

Lo curioso reside en que no sólo la fotografía de prensa hace uso de sus poderes productivos, en términos de una sobrevisibilización, sino que la fotografía documental también lo hace. En esta última sección he insertado fotografías que responden a esta categoría, reportajes o ensayos fotográficos de corte documental, algunos de ellos, como el de Rodrigo Abd, producidos y circulados para agencias fotográficas y medios de comunicación. Una de las constantes de estos reportajes o ensayos fotográficos es la de haber sido realizados durante el periodo de 2005 a 2008, quizás el de mayor auge mediático de las maras. Los trabajos presentados utilizan diferentes estrategias y acercamientos; sin embargo,

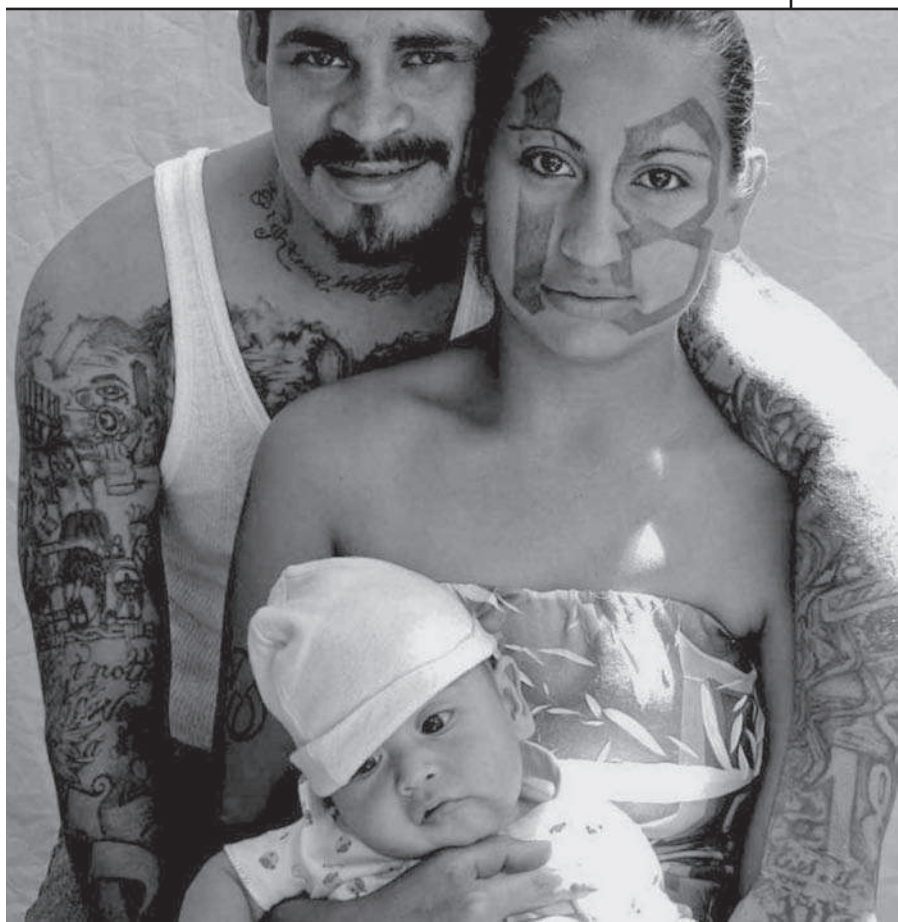


Imagen 6. © Christian Poveda, de la serie "La vida loca" (personajes del documental con el mismo nombre), 2008. Fuente: <http://jyanes.wordpress.com/2009/10/27/adios-a-willy-ronis-a-irving-penn-y-a-christian-poveda/> [consultado el 4 de abril de 2010].

en varios de ellos hay un enfoque muy fuerte en el tatuaje, ya sea a la manera de retrato, en los casos de Rodrigo Abd y de Christian Poveda, o de detalles de tatuajes, como se muestra en algunas de las fotografías de Isabel Muñoz.

No obstante, hay matices importantes en la manera en que diferentes fotógrafos de prensa o documentales se han aproximado a estos grupos. Un caso tal vez extremo de este tipo de fotografía lo constituye la serie de Isabel Muñoz que titula "Maras: la cultura de la violencia". En este proyecto la fotógrafa aborda el tema mediante retratos a mareros recluidos en un penal en El Salvador: hombres y mujeres en tomas de medio cuerpo, de cuerpo completo, retratos, detalles de partes corporales. El único contexto ofrecido al espectador está dado por los tatuajes, que dicen *eighteen*, *dieciocho*, *18*, *MS18*, la lágrima tatuada sobre el rostro. Una parte

de las fotografías son en blanco y negro, y tienen un formato de exhibición de gran tamaño. Todas las imágenes tienen en común que las poses adoptadas son coreografiadas por Isabel Muñoz bajo un fondo blanco o negro.

Un cuidado estricto de la toma, de la composición y de la técnica producen fotografías cuyo principal resultado es la estetización de los personajes. Una de las fotografías que resulta singular es aquella donde posa una mujer que sostiene una pistola con la mano derecha, al mismo tiempo que inclina ligeramente la cadera en un gesto corporal que puede interpretarse como sensual. Otras fotografías, tienen semejanza con las poses de pinturas y esculturas propias del cristianismo, es decir, con las posturas de como aparecen los santos redimidos, observándose un tratamiento visual atípico producto de la iluminación y de poses corporales no asociadas a la imagen común de los pandilleros. En otras fotografías se acentúan los estereotipos, ya que los mareros adoptan gestos faciales agresivos, o bien se recrean por medio de acercamientos a detalles de tatuajes en los que aparecen lo mismo el diablo, mujeres desnudas o la muerte.

Mientras que en algunas otras imágenes está presente la combinación sónica que más identifica a las maras: tatuaje y señales con las manos.

Otra parte de las fotografías de Isabel Muñoz son realizadas en las celdas, mientras que otras se asemejan a los típicos retratos familiares, donde sólo aparecen los mareros con sus hijos o hijas, madres o esposas. Ciertamente, en su trabajo fotográfico hay una efectividad en el mensaje y en el discurso, así como en la forma utilizada ¿Cómo es que se puede mirar a los otros, de una manera poco común, representarlos dentro de la normalidad del lazo social a aquellos que son pensados como fuera de él? Sin embargo hay algo faltante, que no está presente: no existe una singularidad en los retratos, no hay sujeto. Lo que resta es una suerte de mirada acrítica, donde la realidad es producida y representada a través de su emergencia, de una manera estética, y es mediante esa operación que parte de la realidad es ocultada.

Este discurso que aparece en el trabajo de Muñoz se complementa con las declaraciones de la autora respecto de su trabajo y sus intenciones en el caso específico de esta serie. En entrevista con Elvia Narcia, la periodista valora tanto el estilo y corte de las fotografías como la valentía y arrojo de una artista para acercarse a sujetos peligrosos, y con ello a la violencia extrema encarnada en las maras. A continuación se reproduce un fragmento de la entrevista:³⁰

Elvia Narcia: ¿Buscas de alguna manera ponerles corazón, mostrar su lado humano?

Isabel Muñoz: Yo no estoy poniéndoles nada; lo que estoy mostrando es lo que he visto, y he visto cómo las madres acarician a sus hijos y los hijos acarician a sus madres. He intentado retratar lo que ellos son.

Elvia Narcia: ¿Y qué son?

Isabel Muñoz: Muchas veces me lo pregunto. Lo que he visto es que su dios es la muerte, su dios es el diablo. He hablado con mucha gente y yo no sé lo que son, pero para mí son seres humanos, y si hay alguna forma de reinsertarlos en la sociedad, hemos de hacerlo. Nosotros como sociedad debemos preguntarnos qué estamos haciendo para que existan estas tribus urbanas.

Elvia Narcia: ¿No tuvieron temor a represalias?

Isabel Muñoz: La mayoría de ellos ya están identificados y fichados por el FBI, pero si el mostrar estas imágenes puede causar algún problema, no dudaría ni un momento en retirarlas.

Elvia Narcia: ¿No se podrá entender esta obra como una apología de la violencia?

Isabel Muñoz: Desde luego yo espero que no; este es un trabajo fotográfico que solamente pretende mostrar lo que yo he visto.

Elvia Narcia: ¿Cuál fue el “marero” que más te impresionó?

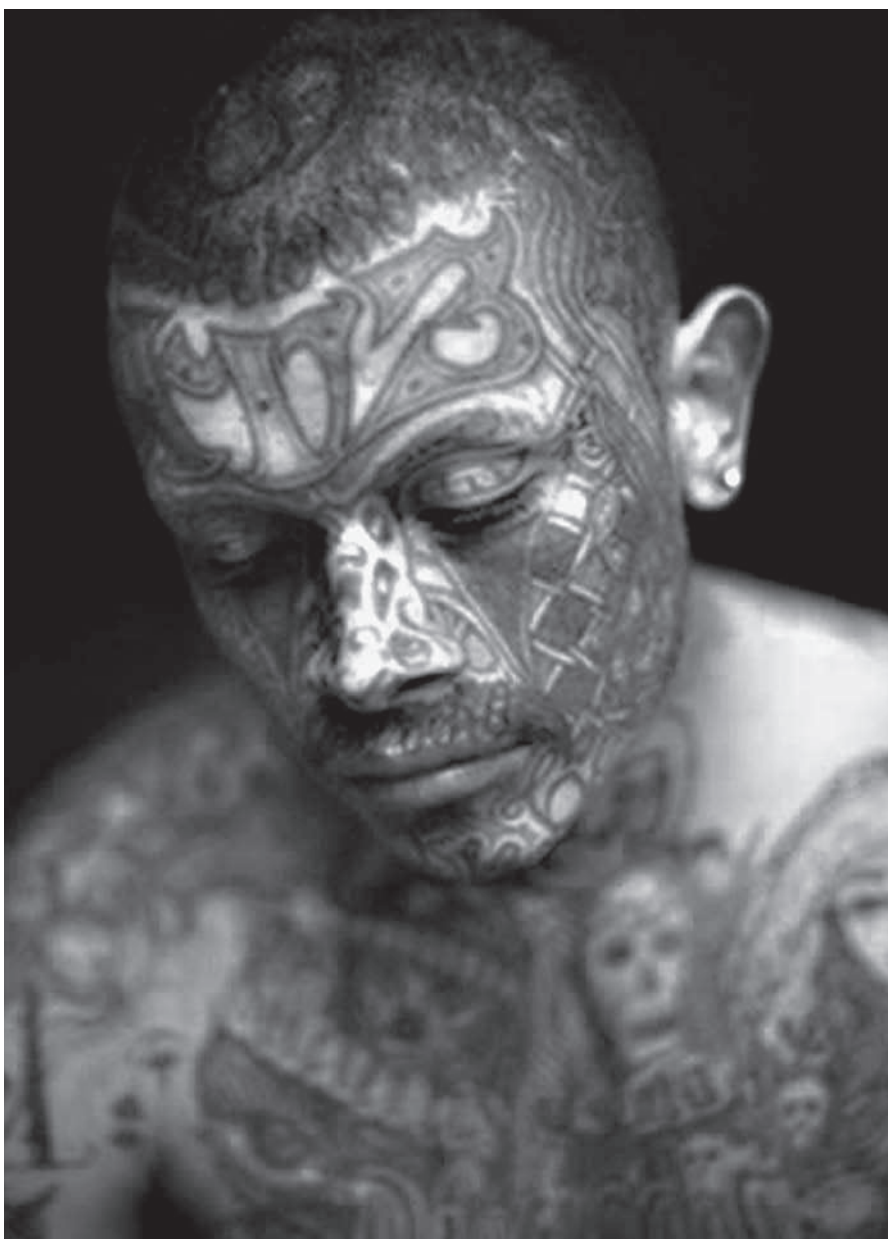


Imagen 7. © AP/Rodrigo Abd, de la serie documental “Pandillas juveniles en Guatemala”. Fuente: <http://donaldsweblog.blogspot.com/2009/05/ink.html> [consultada el 5 de abril de 2010].

Isabel Muñoz: Los que más me impresionaron son lo que tenían la cara totalmente tatuada. Me impresionó porque es una forma de decir que ya perteneces tanto a la mara que ya ni tienes identidad.

Elvia Narcia: ¿Y les preguntaste qué significan los tatuajes que llevan?

³⁰ Elvia Narcia, “Maras: la cultura de la violencia”, entrevista a Isabel Muñoz, en *BBCMundo.com*, 2 de mayo de 2007, p. 1. Fuente: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/nesid_6615000/6615491.stm# [consultado el 12 de mayo de 2009].



Isabel Muñoz: Yo quise ser muy respetuosa y no quise preguntar. Preferí que me dijeran lo que ellos quisieran.

Lo expuesto por Muñoz se complementa con los dichos del curador encargado de la exposición de esta serie en la Casa de América en España, donde se refleja ese poder de atracción del que nos hablaba Reguillo: repulsión y fascinación, estigma y avidez por su representación fotográfica.

El comisario de la muestra, Publio López Mondejar, reconoció que tuvo dudas antes de aceptar el encargo al tratarse de un trabajo, de unas fotografías, que hablaban de lo más sombrío y peligroso del hombre. “Me inquietaban; es una violencia que amedrenta, más incluso que la terrorista, porque no tiene ninguna razón o sentido”.³¹

Las intersecciones que produce este trabajo son múltiples; las fotografías son exhibidas en galerías, hay una salida editorial de la serie, y además las imágenes son de las más circuladas en Internet, ya sea en páginas de noticias, sitios de diversa índole y *blogs*. Este amasijo de significados va conduciendo a una complejidad en términos no sólo del medio, sino de la interacción entre representaciones de las maras en diferentes canales de exhibición, la realidad cotidiana que viven estos jóvenes, las pandillas, así como la sociedad en que viven y actúan con diferentes grados de presencia o proximidad.

Frente a este acercamiento existen otros como el realizado por el fotoperiodista Christian Poveda, quien vivió por varios años en El Salvador y cuyo trabajo se centró en la MS18. Su serie titulada “Maras: la pandilla a flor de piel”,³² es uno de los primeros trabajos rela-

³¹ Declaración hecha por el curador de la exposición “Maras. La cultura de la violencia”, de Isabel Muñoz en la Casa de América en Madrid. EFE, Agencia, “La fotógrafa Isabel Muñoz se adentra en el infierno de las Maras Salvadoreñas”, en *elmundo.es*, 2007, <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/19/cultura/1176-997593.html> [consultado el 12 de mayo de 2009].

³² Christian Poveda, fotoperiodista franco-español, trabajó en El Salvador y Guatemala durante varios años. Montó un estudio fotográfico al interior de la prisión en San Salvador. Su trabajo se enfocó en integrantes de la MS18. Este reportaje apareció en el suplemento “Le Monde 2” del periódico francés *Le Monde*; Christian Poveda, “El Salvador: la pandilla a flor de piel”, en *Le Monde*, núm. 107, Suplemento “LeMonde 2”, 28 de febrero de

cionados con el tema de la maras. Junto a la fotografía de un marero preso aparece un recuadro, una suerte de ficha técnica, que ofrece al lector una descripción del personaje, su nombre, apodo, escolaridad y lugar de procedencia. A continuación se exponen los datos contenidos en uno de dichos recuadros:³³

Nombre: Edgar Mauricio Ramos Galdamez - Alias: “El Diablo”.

Fecha y lugar de nacimiento: 14-11-1976 en Santa Ana. Nivel de estudios: Bachillerato.

Profesión: mecánico.

En América Central se les llama “maras”. Importadas de guetos hispanos de Los Ángeles, estas pandillas de jóvenes sembraron el terror en El Salvador, asfixiado por dos años de guerra civil. Retratos de las dos principales bandas rivales, miembros de la Mara Salvatrucha y de la MS18, que libran una lucha sin objetivo y sin misericordia

Un segundo trabajo de Poveda es el filme documental *La Vida Loca*, en el que se trata con mayor profundidad la vida de una célula de pandilleros de la MS18 en el barrio marginado La Campanera, en San Salvador. Dicho trabajo no sólo muestra la vida interna de las pandillas, el lenguaje, los ritos, la violencia, la muerte y el enfrentamiento con la policía —todos estos elementos como una constante en la vida cotidiana de un marero—, sino también aborda las historias particulares de algunos personajes. Muchos mareros son también retratados en la serie fotográfica con el mismo nombre. Este tipo de acercamiento intenta explorar causas sociales e historias de vida individuales, a través de las cuales se puede explicar el fenómeno de la mara y el entorno social que produce y permite la persistencia de dicho escenario. Hay en este acercamiento una crítica implícita a la represión policial, al mostrar una justicia que no produce opciones de desarrollo para los jóvenes ni condiciones de reinserción o rehabilitación. A través de varios años de trabajo con la MS18, Christian Poveda logra un acercamiento incluso afectivo con los personajes de la película, produciendo con

2006, http://www.lemonde.fr/web/imprimer_element/0,40-0@2-3208,50-746190,0.html [consultado el 12 de mayo de 2009].

³³ *Idem*.

ello una mirada que pretende mostrar a la mara desde el interior. Sin embargo, la violencia, la muerte y la descomposición social muestran su potencia en el registro de lo real, y Christian Poveda —después de muchos años de vivir en El Salvador— muere asesinado en 2009.

Existen también otros acercamientos más ligados al fotoperiodismo, aquí solamente abordaré dos de ellos de manera breve: los trabajos de Víctor Blue y Rodrigo Abd, quienes por separado realizaron reportajes fotográficos sobre las maras en Guatemala y Honduras. Víctor Blue³⁴ fotografía situaciones que marcan la vida de los jóvenes que pertenecen a las maras: funerales, muerte, operativos policíacos, una sesión de tatuaje, mareros heridos y hospitalizados, un motín al interior del penal El Hoyo, numerosas fotografías de familiares de miembros de las pandillas (casi siempre como deudos), grafitis e inscripciones de las maras en los muros, sesiones religiosas de ex mareros. La violencia instaurada en diferentes flancos del fenómeno de las maras, su penetración en la vida cotidiana de la sociedad guatemalteca. Además, el título de la serie, “Maras, pandillas sin fronteras” (2005), roza o anuncia una de sus características más importantes del fenómeno mara: su transterritorialidad. Sin embargo, es curioso observar que en su circulación en la red las fotografías más replicadas son aquellas donde aparecen mareros muertos, o bien retratos frontales de mareros de cara tatuada al interior del penal.

Por su parte, Rodrigo Abd realiza también fotografías en penales, bajo la serie “Pandillas juveniles en Guatemala” (2007), en la cual aparecen retratos de mareros con el rostro tatuado. De igual forma, debajo de las imágenes incluye una ficha informativa donde se exponen algunos datos de la persona retratada, así como del fenómeno en general, y en donde se destaca que las maras han dejado de tatuarse como medio para

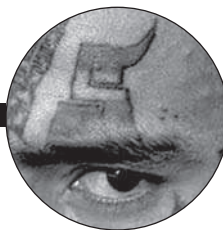


Imagen 8. © Víctor Blue, de la serie “Maras, pandillas sin fronteras”, 2005. Jóvenes miembros que han renunciado a la vida de pandilla asisten a una misa en una iglesia evangélica en Palin, Guatemala, el miércoles 6 de julio de 2005. Un gran número de miembros de este pueblo ha renunciado a la pandilla y se ha unido a la Iglesia evangélica, después de haber sido atemorizados por el linchamiento de tres miembros de la pandilla en una comunidad cercana, donde los habitantes los quemaron vivos. Los Mareros, como son llamados los miembros de la pandilla, están empezando a sentir la presión por parte de la policía, al mismo tiempo que de parte de la sociedad. En muchos lugares en el país los ciudadanos han hecho justicia por propia mano y los operativos policíacos y los asesinatos extrajudiciales de los miembros de las pandillas se han incrementado. Fuente: <http://victorblue.com/stories/maras.html> [consultado el 28 de agosto de 2008].

escapar de la persecución policial. Cabe señalar que su trabajo documental aborda otros aspectos del fenómeno y de la vida social en Guatemala, asociados directa o indirectamente al problema de las pandillas. No obstante, ocurre la misma situación ya descrita arriba: sus fotografías más circuladas y replicadas son las de los mareros tatuados en el rostro. Por otro lado, sus pies de foto viene a operar de manera clásica, al producir una mirada dirigida y contradictoria entre esta suerte de estetización y “humanización” fotográfica, y lo que el recuadro plantea.

José Daniel Galindo, 22, miembro de la pandilla de la mara que se identifica como “Criminal”. Posa para su retrato en la cárcel de Chilcantenango, martes, 30 de octubre, 2007. Después de que las leyes antimaras fueron aprobadas en Honduras y El Salvador, y una ola de asesinatos de vecinos enojados y de fuerzas de seguridad, los

³⁴ Cfr: la página del fotoperiodista: <http://victorblue.com/stories/maras.html> [consultada el 28 de agosto de 2008].



pandilleros dejaron de tatuarse: sus formas de identificación como miembros de esas organizaciones criminales son ahora más sutiles y de bajo perfil. Hoy, los pandilleros con la cara tatuada están muertos, en prisión o escondidos (Rodrigo Abd/AP Photo, 2007).³⁵

Ahora bien, se puede observar una constante en el trabajo de los diferentes fotógrafos, una relación íntima entre la fotografía y el tatuaje. Éste opera como eje estético que excede o desborda a los cuerpos, al personaje. En tanto la fotografía, como forma de representación, no puede más que apelar a los efectos visuales que produce el tatuaje sobre el cuerpo, y en particular la atracción producida por aquellos mareros cuyo rostro está completamente tatuado. Su impacto tal vez no sólo provenga de sus efectos visuales sino del tabú social que opera sobre el cuerpo, es decir, el rostro como reducto aún inviolable, sacralizado, como uno de los elementos performáticos de la personalidad, de lo que Goffman llamaría la presentación de la persona. El tatuaje sobre el rostro produce esa reacción que confronta al espectador con las simbolizaciones culturales del cuerpo, y la fotografía activa tal vez ese conflicto. Sin embargo, al conflicto le prosigue una resolución: rechazo, miedo, estupefacción, donde el otro vuelve a su lugar común y el diálogo o la mínima empatía quedan abolidas, o postergadas.

Después de estas breves reflexiones me pregunto: ¿en qué medida estas fotos nos acercan al otro?, ¿de qué manera un ejercicio documental, pero que al mismo tiempo se plantea como un proyecto artístico (exhibido en galerías y museos), puede acercarnos al otro?, ¿miramos estas fotos libremente, fuera del caudal de imágenes que encontramos en los periódicos y en los distintos portales de Internet?, ¿no ocurre en estas fotos una especie de estetización de la política, es decir, en este caso de esta violencia, de esos actores colocados en el límite de lo social? Finalmente, ¿hay una manera correcta de fotografiar, de acercarse a este fenómeno?

Ante estas interrogantes casi nunca hay una respuesta sobre cuál es la manera correcta de trabajar fotográficamente estos temas de gran impacto social y

noticioso. Sin embargo, existen acercamientos con matices, usos y consecuencias diferentes. De ahí que sea importante deslindar estos abordajes, además de establecer los procesos de circulación y consumo que añaden complejidad a los tratamientos particulares y al cúmulo de fotografías producidas en torno al tema de las maras.

La fotografía, a pesar de tener un fuerte contenido ideológico, puede producir polisemia. Esto no ocurre solamente frente a la computadora, sino en las galerías y salas de exhibición, incluso en los periódicos donde son colocadas estas imágenes. Resultaría interesante poder adentrarse en el laberinto de la recepción, de la interpretación de las fotografías de maras en esos diferentes contextos. Tal vez el único espacio de visibilización global de estos trabajos es la Internet. Las intenciones de los fotógrafos pueden ser múltiples (humanizar, mostrar, dar a conocer, etcétera); no obstante, la apropiación posterior es mucho más abierta que esa intencionalidad primera. Muchos de estos fotógrafos están haciendo ya la historia y la trama de las representaciones respecto de la mara y de una manera de hacer fotografía. Asimismo, están en el juego de la representación de una América Latina violenta, territorio sin ley, en la oscuridad de la historia. Los fotógrafos se convierten en actores de estas construcciones discursivas. Ellos mismo intentan, en recuadros de texto, resumir la historia de las maras, explicar y entender, comunicar. Sin embargo, en este caso hay una imposibilidad, una frontera que tiene que ver con la construcción moral de estos sujetos, una muralla en términos de empatía o de entendimiento que pudiera producir una reflexión que lograra decididamente modificar la percepción del fenómeno, o que diera cabida a voces y opiniones que no clamen el ejercicio de la violencia y de la mano dura para combatir la violencia de las maras.

A modo de conclusión.

Abrir la fotografía, penetrarla; abrir las preguntas

Me pregunto, nuevamente, si existe una manera éticamente correcta de fotografiar a la mara, como fenómeno, o a los maras como sujetos... No tengo la

³⁵ Fuente: <http://victorblue.com/stories/maras.html> [consultado el 28 de agosto de 2008].

respuesta. Desde mi perspectiva, una fotografía en sí misma no puede explicar ni dar cuenta de la complejidad del fenómeno. La concepción común que supone una condensación del sentido en una imagen debe ser tomada con pinzas, ya que es precisamente este uso el que ha permitido su ideologización y manipulación. La fotografía de maras está inserta en esta problemática; desde la fotografía documental se intenta ofrecer una visión total a partir de un reportaje fotográfico. No obstante, es necesario plantearse los límites y peligros que ello entraña. Considero entonces que una fotografía nos abre una puerta para hacernos preguntas de otra índole sobre los mareros. Algunas de las que me surgieron al ver estas imágenes son: ¿quiénes son?, ¿de dónde vienen?, ¿cuáles son sus historias a nivel grupal y biográfico?, ¿cuáles sus prácticas?, ¿qué es ser marero?, ¿en qué contexto global se inscribe este fenómeno?, ¿cuáles son las condiciones históricas que generaron?, ¿por qué el miedo y la violencia son el pivote, el eje que determina sus vidas?, ¿cómo se constituyen estos vínculos y su adscripción identitaria?, ¿por qué el tatuaje?, ¿cuál es ese vínculo con la muerte?, ¿qué historia de vida los condujo a ser mareros?, ¿por qué?

Ahora bien, en un nivel teórico, epistemológico y ético, el fenómeno de las maras plantea diversas interrogantes, desde la antropología: ¿cómo tener acceso a eso que representa el miedo social y la violencia?, ¿cómo entender a estas comunidades relacionadas en un nivel simbólico y grupal en diversos territorios y países?, ¿en qué puede contribuir al debate la antropología?, ¿cómo escapar a un discurso estigmatizador, o uno que ve a las maras únicamente como identidades juveniles, olvidando la violencia social y el temor real que producen en poblaciones igualmente estigmatizadas y exclui-

das?³⁶ Me parece que un análisis de la construcción de imágenes, de la manera en que es abordado este fenómeno, en que es recibido y apropiado en un nivel colectivo y subjetivo, es válido y pertinente. Un análisis de esta índole permite abrir la fotografía como vehículo discursivo y hacer preguntas sobre las maras. Muy pronto advierto que no creo tener las respuestas a este cúmulo de interrogantes, algunas de ellas planteadas en diversos estudios e investigaciones por antropólogos, sociólogos, trabajadores sociales, activistas de derechos humanos y de organizaciones sociales que trabajan con mareros y exmareros, desde América Latina sobre América Latina. Estos son esfuerzos por abrir la problemática, por mirar otras caras de la moneda, por una aproximación cruda, pero no estigmatizadora.

El fenómeno de las maras es un tema que convoca a reflexionar a un nivel particular al mismo tiempo que de manera general sobre las dinámicas sociales, sobre la violencia social e institucional a nivel regional, a nivel de las historias nacionales, al mismo tiempo que más allá de sus linderos locales. Como señala Reguillo, “el momento exige reflexiones muy serias, que sean capaces de no destruir por la violencia, lo engendrado por la violencia”.³⁷ En esa misma línea el ejercicio fotográfico debe pensarse y realizarse desde un análisis crítico que tenga presente el papel de la fotografía en la construcción de miedos, visiones, imaginarios, estigmatizaciones y violencias, alejado de un optimismo banal sobre los poderes sanadores, lúcidos y develadores de la imagen.



³⁶ Precisamente es en el libro de José Manuel Valenzuela, Alfredo Nateras y Rossana Reguillo, *op. cit.*, donde se intenta dar respuesta a estas preguntas desde distintos enfoques y contextos nacionales.

³⁷ Rossana Reguillo, “La mara: contingencia y afiliación con el exceso (re-pensando los límites)”, *op. cit.*, p. 322.

Claudia I. Damián Guillén
Paola G. Ortega Garay
Abigail Pasillas Mendoza
Adriana Ramírez Salgado

A N T R O P O L O G Í A

Ejercicio y construcción de identidades en los retratos de prostitutas del Archivo General Municipal de Puebla



Foto 1. Marina Lastras, originaria de La Habana, Cuba, inscrita el 1 de enero de 1902. Archivo General Municipal de Puebla, Serie inscripciones de prostitutas, vol. VII, f. 26F.

Conozco su nombre y su lugar de nacimiento, la imagen de su cara y la huella de su índice, pero para saber quién es se necesitaría escucharlo[a], oír la verdad contada de su vida. Lo que lo[a], ha identificado (y por eso conozco de él [ella] algo) ha falseado la verdad de su existencia. Su vida no está allí, tampoco su intimidad, su sí mismo. Su único retrato es la huella de su índice, un nombre, unos números y una foto obligada, cada uno debe tener una cara ante el estado. Lo que aparece allí escrito, el contenido del documento, es irrelevante y miserable.

Camilo Restrepo Z.¹

En un texto de 2002, el fotógrafo y especialista en estética, el colombiano Camilo Restrepo Zapata, presentó un lúdico ensayo acerca de las implicaciones íntimas que ejerce la fotografía de identidad sobre la persona *retratada/creada*; aquella “identidad” que le es posible *construirse* a partir de este tipo de imágenes. Así, esta fotografía se vuelve la *identificación*, y de cierta forma la *identidad*, de los sujetos retratados —al menos en lo que respecta al ámbito público—, a pesar de que el modelo no pueda reconocerse en aquellos registros. Al verse a sí mismo, es posible que no coincida con la idea de que *esa* sea su cara, sus gestos; puede desconocerse a pesar de que se trata de una fotografía propia.

En el presente ensayo nos acercamos a los retratos de mujeres dedicadas a la prostitución, los cuales tenían la función explícita de “identificar” a dichas mujeres con su registro de filiación. Inicialmente nos encontramos frente a los retratos de prostitutas que Arturo Aguilar presenta en su texto *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*,² que muestran a aquellas mujeres en un lenguaje visual, estilo, pose y técnicas similares al

¹ Camilo Restrepo Zapata, *La foto de identidad. Fragmentos para una estética*, Bogotá, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002, p. 51.

² Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, IIE-UNAM, 2001, 191 pp.

común de las fotos de estudio de aquel entonces. A primera vista, nada parece indicar en la imagen su oficio; después, vemos que estas fotografías son parte de un documento oficial con un evidente propósito de *identificación e identidad*. Los retratos pueden ser extremadamente parecidos a los de cualquier otra mujer que asistiera a un estudio a retratarse. Pueden tener sutiles guiños iconográficos: gestos, poses, miradas, atrezzo (accesorios del estudio fotográfico), etcétera, que, reconociéndolos, nos hablan de la práctica retratística aplicada a las mujeres decimonónicas; o incluso pueden llegar a tener, también, rasgos de un incipiente sentido de lo que ahora reconocemos como fotografías de identificación. Sin embargo, lo que les otorga su definitiva significación es el contexto en que se encuentran: los libros de *Registro de mujeres públicas* (1865).

Este tipo de retratos no son imágenes aisladas, pues a partir de entonces comenzarán a realizarse en México libros de control para el ejercicio de éste y otros oficios. En este contexto se inscribe el conjunto documental de nuestro interés, el *Registro de la Sección Suntuaria para el ejercicio de la prostitución*, perteneciente al Archivo General Municipal de Puebla y al cual pertenece el volumen séptimo a tratar en el presente trabajo: *Libro de inscripciones de prostitutas*, 1902.

Al observar las múltiples imágenes de este tipo de fotografías, surge una serie de preguntas que tienen que ver no tanto con los orígenes del ejercicio de este oficio, o con los propósitos ideológicos y políticos detrás de éste, sino con tres aspectos relacionados con la fotografía: los espacios discursivos en que se presentan estas imágenes, el proceso de tránsito del *objeto fotográfico* desde lo privado a lo público, y las particularidades históricas que hacen de estos registros y sus *objetos* el ejercicio y construcción de identidades de las *mujeres públicas* en México durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Evidentemente, estos tres aspectos están relacionados en distintos niveles



En apariencia, con un simple vistazo, no hay rasgos en estos retratos que identifiquen a las retratadas como prostitutas. Pero al observar sus fotografías como parte de su correspondiente registro de filiación, en el que normalmente está incluido su nombre, descripción física, edad, clase y lugar de trabajo, sabemos que se trata de mujeres dedicadas a la prostitución. Estos registros, en tanto documentos de control, pretenden señalar, registrar y autentificar quiénes eran aquellas mujeres, así como su condición económica y social en el contexto histórico finisecular en México.

La elección de solo un volumen de entre los 15 que conforman la colección de este *Registro* no fue sencilla. La inclinación por este único libro se basó en que sus imágenes presentan ciertas características formales, técnicas y de contenido que nos parecieron más atractivas al relacionarlas con los tres aspectos señalados: los espacios discursivos, el proceso de tránsito de lo privado a lo público y las particularidades históricas. Asimismo, la relación entre fotografía e identidad se vuelve un tema de interés, tanto en los planos simbólicos, culturales, subjetivos, privados y públicos. Registros que muchas veces exponen lo más íntimo de aquellas mujeres, las vulneran, las cosifican.

Se dice que los documentos de identidad son una forma de control ejercida por el poder, que a través de éstos registra a las personas (cada ciudadano debe tener una cara frente al Estado) y hace pública su identidad. ¿Qué pasa cuando se identifica a una persona? ¿Qué atrapan de ella los documentos y qué dejan fuera? ¿Qué tipos de sujeto se construyen con esas fotos que carecen de contexto y que aparentemente nacen unidas a lo público? ¿Qué pasa con su recepción? Estas son algunas de las preguntas que conducen de manera general nuestro acercamiento a los retratos de mujeres adheridos a unas hojas de filiación para el ejercicio de la prostitución en Puebla.

Imagen fotográfica, objeto fotográfico
y espacios discursivos. Puntualizaciones teóricas
y metodológicas

Hablar sobre fotografía desde la historia del arte nos obliga a iniciar la comprensión de este medio desde distintos puntos de acercamiento. Para el caso particular de nuestro estudio sobre el retrato de mujeres en los registros de filiación de prostitutas, vale puntualizar los siguientes aspectos. Por un lado, reconocemos como nuestra “fuente” o “vestigio” primario³ a la fotografía misma, o sea, a las fotografías de prostitutas de las cuales partimos para desarrollar el presente ensayo. Pero al trabajar con fotografías es importante tener presente que tratamos con vestigios materiales del pasado básicamente en dos aspectos, como reconoce Boris Kossoy en su libro *Fotografía e historia*. Por un lado, como artefacto que es, la fotografía da indicios de los elementos que la conforman: la técnica, el tema y el fotógrafo. Por otro lado, refiere a un inventario de informaciones sobre el momento y la circunstancia precisos que registra en su imagen. Estamos hablando, entonces, de un objeto-imagen: “el artefacto fotográfico a través de lo material (que le da cuerpo) y de su expresión (el registro visual en él contenido por la acción de un fotógrafo)”.⁴

Consideramos necesario establecer esta distinción para no confundir al hablar de un *objeto fotográfico* o de una *imagen fotográfica*.⁵ Se entenderá a la *fotografía* bajo

³ Sobre este punto conviene mencionar que varios autores han preferido reconsiderar el nombre de las llamadas fuentes históricas y mejor nombrarlas vestigios, los cuales se entenderán como los medios que no buscan, a diferencia de las fuentes, la “verdad” única que presuntamente está contenida en el documento y por los cuales se buscará explicar los procesos centrales del devenir histórico a través del método indiciario. De acuerdo con Carlo Ginzburg, este método refiere a un procedimiento de carácter detectivesco, encaminado por la acción del razonamiento, a la búsqueda de los indicios, las huellas y los rastros cualitativos del objeto a estudiar; véase Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1994, y Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, por sólo dar dos ejemplos.

⁴ Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, p. 32.

⁵ Cfr. Fernando Aguayo, *Imagen, fotografía y productores*, 2007, disponible en: <http://afmt.esteticas.unam.mx/fototeca/upperAbout-Collections.html> [consultado el 31 de marzo de 2010].

estricto sentido material-visual. Para el caso de los libros que conforman el *Registro [...] para el ejercicio de la prostitución* de la ciudad de Puebla de finales del siglo XIX y principios del XX, tenemos la fortuna de tratar directamente con los objetos fotográficos que además de develarnos las cualidades visuales de sus retratos, también nos permiten conocer las características físicas de los materiales que las contienen.

Otro de los aspectos a atender teóricamente antes de dar paso al estudio de caso, surge a partir del reconocimiento de que gran parte de los estudios que hasta el momento se han realizado sobre la historia de la fotografía, han seguido la práctica sistemática de la descontextualización de las fotografías y de sus imágenes. En este sentido, hacemos referencia a la contextualización de los materiales a tratar de acuerdo con sus *especificidades históricas* y los *espacios discursivos* de donde las fotográficas y sus imágenes se crean y el lugar donde se nos presentan.

Respecto a las *especificidades históricas*, consideramos que ningún objeto que sirva para la dilucidación de momentos históricos precisos o tópicos particulares de estudio deberá ser trabajado a partir de la descontextualización de las relaciones que guarda, tanto con su tiempo histórico (político, cultural, social, etcétera) como con aquellos otros objetos con que se involucra. Ante esto, coincidimos con John Tagg que el estudio de la fotografía también deberá contemplar su explicación a través de sus circunstancias históricas particulares, las cuales tienen que ver con la relación entre cuestiones políticas, sociales y culturales, teniendo en cuenta que cualquiera de estos tres aspectos son de característica dinámica y movable.⁶

Por otro lado, recuperamos de Rosalind Krauss su interés por ubicar la materialidad fotográfica en sus *espacios discursivos*, pues los códigos de las imágenes y los objetos que las contienen se modifican no sólo de acuerdo con la cultura que las produce o el tiempo, sino también por el *espacio* donde se les coloca y/o se les observa. Así, no es lo mismo estudiar una imagen contextualizada en el *espacio discursivo* de las paredes de una galería de arte, a mirarla en la gaveta de un archivo municipal.

⁶ John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Por el contrario, pertenecen a dos ámbitos culturales distintos, presuponen expectativas diferentes por parte del espectador y transmiten dos tipos distintos de conocimiento. [...] En tanto que representaciones, cada imagen actúa en un espacio discursivo distinto, dependen de dos discursos diferentes.⁷

Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se presenta, por eso se requiere de una cuidadosa tarea de reconstrucción del código. Cada una de estas situaciones sugiere también un uso diferente para las imágenes fotográficas, pero ninguna de ellas le asegura un solo significado, de ahí su polisemia.

Asimismo, el estudio de fotografías y sus imágenes también nos obliga a establecer relaciones con otros objetos fotográficos y otras imágenes, pues esto contribuye, en necesaria medida, a la contextualización de nuestros materiales fotosensibilizados, así como a comprender sus modos de concernirse, corresponderse o referirse a otros documentos similares.

Hasta el momento hemos hablado de ciertas dimensiones que competen al estudio de la fotografía y de sus imágenes; sin embargo, al ser éstas objetos manipulables, transportables y detonadores de cualquier tipo de emociones o reacciones, las fotografías acumulan con el tiempo una historia propia que inicia desde el momento mismo de su creación. Éstas pueden pasar de mano en mano, quedarse adheridas a la hoja de algún álbum, ser vendidas, expuestas, destruidas o restauradas, o quizá terminen siendo estudiadas por algún historiador iconólatra. De alguna forma, parte de la historia de su trayectoria nos llega cuando miramos su materialidad y su imagen. Las trayectorias que los objetos fotográficos pueden recorrer son inimaginablemente sorprendentes y variables, y muchas veces terminan en algún espacio discursivo por completo diferente para el que en principio fueron creados. En consecuencia, los objetos fotográficos y/o sus imágenes, como productos de una serie de elecciones y azares en su producción y circulación, resultan ser un material construido. En este

sentido, cabe considerar qué recorridos, manipulaciones, usos e interpretaciones de diversas naturalezas ocurren a la largo de la vida de una fotografía. Esta consideración conviene tenerla presente cuando se desee trabajar con cualquier tipo de imágenes.

Así, reconocemos que los materiales con que aquí trabajamos son cuerpos complejos, los cuales se imbrican de distintas posibilidades de abordaje. Sin embargo, como se dijo líneas arriba, se explican antes que nada por ser objetos fotográficos que guardan en su superficie las imágenes fotográficas de múltiples mujeres que posaron ante la lente de algún fotógrafo que no ha sido identificado. Asimismo, estos objetos —retratos de señoritas o mujeres adultas ejerciendo la práctica del retrato de estudio común para la época— en la actualidad se nos develan en un espacio discursivo particular, el del *Libro de inscripciones de prostitutas* (vol. VII), y como tal resulta obligado estudiarlas desde ese contexto; desde sus coordenadas de espacio y tiempo particular de su creación (ciudad de Puebla, México, de finales del siglo XIX y principios del XX); desde las relaciones que guardan las imágenes con los textos y los sellos que las acompañan; así como con las relaciones que guardan con el resto de las demás imágenes que componen el libro o la propia colección que conforma el *Registro [...] para el ejercicio de la prostitución* del Archivo General Municipal de Puebla.

**Ejercicio y construcción de identidades
en los retratos de prostitutas durante el siglo XIX.
Representación e identidad pública y privada**

En la actualidad la discusión en torno al tema y la construcción de la “identidad personal” parece estar relacionada con la mayoría de los ámbitos de nuestra vida social. Desde una combinación alfanumérica que aparentemente nos reconoce como ciudadanos únicos, hasta un *profile* en Internet con el que podemos presentarnos y relacionarnos a nuestro antojo con otras personas, estamos inmersos en una sociedad que ejerce la identificación como parte de los muchos mecanismos que le permiten subsistir y reproducirse con cierto orden y control. Y en este sentido, el orden se presenta junto con el poder.

⁷ Rosalind Krauss, “Los espacios discursivos de la fotografía”, en *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 41.

Históricamente, este tipo de ejercicio del poder, es decir, el unido a propósitos de identificación, se ha usado de muy diversas maneras y dirigido a diferentes aplicaciones particulares. Así, con la invención de la fotografía, el control unido a la identificación entró en una faceta de largos alcances, pues el uso del nuevo invento permitió expandir los límites, tanto del uno como del otro. Por un lado, el retrato dotaba de mayor información al mecanismo de registro e identificación a nivel social, pero de un tipo distinto de información: la *visual, objetiva e inobjetable* que aportaba la fotografía sobre aquel a quien se estaba identificando. Por el otro, aquella supuesta identificación se reducía, sintetizaba y traducía en aquello que el retrato fotográfico mostraba sobre el que se ejercía el control, como si su imagen le fuera suficiente para su completa e íntegra *identidad*.

Pero la *identidad* no es lo mismo que la *intimidad*. La *intimidad* tiene que ver con la condición de posibilidad de los gustos y preferencias, hábitos y creencias. La *identidad* es toda impresión de solidez y de fijeza como la que se exige en los documentos públicos que determinan la personalidad civil de las personas o las señas de la identidad social colectiva; esos documentos públicos falsean lo íntimo de cada individuo con la apariencia de firmeza. Según algunos teóricos o fotógrafos como Camilo Restrepo, nada es más contrario a la intimidad que la identidad, porque la intimidad es lo que nos impide ser idénticos; tener intimidad es no poder identificarse con nada ni con nadie, y no poder ser identificado por nada ni por nadie. En el caso de los retratos de las mujeres inscritas en el volumen VII del *Libro de inscripciones*, se observa una dualidad respecto a lo que Restrepo habla, ya que mientras estas imágenes cumplen su función, como herramientas para poder identificarlas, conservan a su vez la individualidad de cada una de las mujeres, pues ellas se hacen retratar de una manera diferente —por lo menos en este libro—; incluso si viéramos las imágenes fuera del contexto al que pertenecen, pensaríamos que son simples retratos de damas de la época y no necesariamente de prostitutas, debido a que visualmente no existen elementos de representación—al ver las fotografías— que nos refieran al oficio de dichas mujeres.

Al respecto, cabe destacar la presencia en la Europa de la primera mitad del siglo XIX de las corrientes científicas fisiológicas y frenológicas que postulaban la relación entre los rasgos físicos de una persona y sus actitudes y comportamientos. Este tipo de ideas y planteamientos tuvieron un peso muy importante en la época, influyendo en las distintas áreas en que se expresó el quehacer fotográfico: retratos individuales y familiares, fotografía documental, carcelaria, de filiación, etcétera.⁸ Dichas ideas inundaron el imaginario de la mayoría de los fotógrafos de la época y orientaron su trabajo al acercarse al género más significativo de la época: el retrato, condicionando la percepción de los espectadores de este tipo de imágenes.

Así, cualquiera que fuera el tipo de fotografía, durante el siglo XIX las razones para retratarse no eran de carácter circunstancial como comúnmente es hoy en día, sino más bien eran de tipo idealista. Durante el siglo XIX la fotografía era una práctica activa en la construcción de identidades. De esta forma, tanto el estudio fotográfico como el fenómeno de la tarjeta de visita contribuyeron juntos a la creación y difusión del arquetipo social que matizaba y diluía los atributos del ser individual. Los accesorios del estudio fotográfico, el vestuario y/o las poses de los retratados desplazaban la atención y distraían al espectador respecto de la intimidad de la persona retratada. En el siglo XIX existía la

⁸ Este tipo de ideas que relacionaban la conducta y el comportamiento de los seres humanos con sus rasgos físicos y corporales, se estableció desde el siglo XVIII a partir de que Franz Lavater desarrolló todo un sistema fisiognómico para descifrar los signos del cuerpo humano con argumentos de carácter matemático, observaciones empíricas y estudios estadísticos. Luego, Franz Joseph Gall y Johan Spurzheim complementaron y ampliaron estas ideas en el campo de la frenología con la ilustración gráfica. Esto hizo que las ideas de las viejas fisiognomías se retomaran y extendieran considerablemente: los misterios del alma podrían ser revelados a partir de la forma del cuerpo de un individuo y de los rasgos sintéticos de su cara, ya que la apariencia exterior de los cuerpos era vista como la prueba visible de las diferencias humanas, de las patologías, de las tendencias criminales, lo cual influyó bastante en los estudios médicos de las enfermedades mentales. Se trataba de captar detalles morfológicos —imposibles de ver a simple vista— por medio de la fotografía, para descubrir en ellas la presencia de las afecciones psíquicas. Esto afectó también a la medicina legal y al campo judicial; *cfr.* Alberto del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto Mora, 2006.

demanda social por una *identidad* que fuera pública. Lo privado era, con la suerte de convertirse en público, la construcción *intima* que cada individuo hacía de sí, era con la intención de trascender hacia la mirada pública.

Un ejemplo de ello lo podemos observar en los retratos de Marina Lastras e Ysabel Salinas, ambas de 25 años de edad y pupilas de la casa de la señora Rosario López. En sus fotografías se puede apreciar ese aire idealista que las mujeres pretendían alcanzar, como la pureza e inocencia. La fotografía de Marina tiene una buena composición; es de busto o tipo Rembrandt —posición de tres cuartos—, no hay gestualidad alguna, se encuentra seria, con una mirada perdida y melancólica; porta lo que al parecer es una blusa de cuello alto y de color blanco con pequeñas líneas bordadas o de listón; su cabello está recogido, y en su peinado lleva una ornamentación de flores tipo ramillete. Aquí se reproduce el arquetipo de una mujer pura, pues sólo es necesario observar el montaje de la imagen creado con la pose, gestualidad y vestuario; no es necesario armar una escenografía para darle un toque angelical al retrato, donde sólo bastó usar un fondo casi igual de claro que su vestuario, creando con ello este ambiente y la construcción íntima tan anhelada en la mujer de dicha época, que le ayudaba a trascender públicamente. Es precisamente este tipo de retratos el que permite ver cómo una imagen es trastocada en su intimidad para ser empleada como medio de identificación de un oficio, del cual visualmente difiere mucho al retrato que pudiéramos imaginarnos de una prostituta.

Ahora, en el caso de la imagen de Ysabel Salinas, la idea que posiblemente se busca transmitir es la de una mujer digna y respetable. Para la composición del retrato sólo se emplea un fondo oscuro, una silla de madera bellamente tallada y al sujeto, la cual se encuentra sentada en la silla, en posición de tres cuartos —en dirección opuesta a la anterior fotografía—; porta un vestido oscuro con cuello alto; lleva encima un suéter blanco con cuello redondo con pequeños bordados en negro y un moño de listón oscuro al frente; está peinada de chongo; porta unos aretes discretos; su mirada la dirige hacia algún punto fuera del encuadre

aunque parece un tanto triste; sus gestos son serios; parece que un camafeo cuelga del moño y es sujetado por una de sus manos.

En ambos retratos prevalece la idea de identificarse con la *otra*, con esa mujer pura, inocente, respetable y digna que no son, que alguna vez fueron o quisieron ser. Dichas representaciones crean las siguientes incógnitas: ¿con qué fin fueron mandadas hacer?, ¿esta escenificación fue pedida expresamente por la mujer retratada o es idea y creación del fotógrafo?, ¿fue usada primero de manera personal y posteriormente para el registro o viceversa? Estos enigmas muy difícilmente hallarán respuesta, debido a que no existe algún documento que refiera ello ni al fotógrafo que realizó la toma.

Si bien para el caso que aquí nos incumbe, observamos una curiosa convivencia entre dos vertientes un tanto distintas dentro de las prácticas del retrato fotográfico para finales del siglo XIX y principios del XX. La práctica de los registros de filiación de carácter “científico” y “objetivo” convive con una más relajada, pero no por ello de características menos establecidas, que es el retrato idealista de estudio. Por un lado, se observa el procedimiento positivista del desarrollo técnico y científico como parte de una serie de instituciones reformadas o emergentes de tipo médico, legal y municipal (con las cuales la fotografía comenzaba a funcionar y servir como medio de archivo y como fuente de prueba), mientras que por otro lado, se observan las imágenes fotográficas de un grupo de mujeres estigmatizadas en el ámbito social, y que paradójicamente aún conservan la típica práctica retratística de los estudios fotográficos decimonónicos.

Aquí, lo público y lo privado se trastocan por un vaivén de construcciones superpuestas en la identidad de aquellas mujeres. Frágiles filamentos de distintos tipos y a distintos niveles se nos presentan hoy en día en estos objetos documentales (fotográficos y escritos). Éstos se ubican desde el momento de la construcción identitaria en el teatro del estudio fotográfico, pasando por el espacio discursivo de las páginas de los registros de filiación para el ejercicio de la prostitución; hasta el momento en que las fotografías fueron intervenidas por un tercero, escribiendo leyendas obscenas sobre su superficie, llegando hasta



Foto 2. Ysabel Salinas, originaria de Guadalajara, Jalisco, inscrita el 9 de marzo. Archivo General Municipal de Puebla, Serie inscripciones de prostitutas, vol. VII, f. 34V.

el momento de nuestra propia observación como agentes de otro tiempo. Todo ello se edifica y deconstruye entre lo público y lo privado; entre lo íntimo y lo identitario.

Estas características son las que explican y enmarcan nuestro material de investigación. Vale la pena su puntualización, pues todas éstas se mezclan entre las letras,

los nombres y los rostros de mujeres identificadas con muy específicas particularidades.

El Registro de la Sección Sanitaria para el ejercicio de la prostitución, municipio de Puebla, 1872-1927

En los depósitos que ahora conforman el Archivo General Municipal de Puebla⁹ se resguarda la colección de documentos del *Registro de Sección Sanitaria para el ejercicio de la prostitución*,¹⁰ integrada por 15 volúmenes, en los que los datos de filiación de mujeres dedicadas a este oficio eran escritos. Este conjunto de libros de control abarca el periodo de 1872 a 1927, habiendo algunos casos en que ciertos años han quedado ausentes. Cada uno de estos libros lleva un nombre particular que se muestra en la primera hoja, pero respondiendo al mismo sentido: “Libro —o Registro— de inscripciones de prostitutas” o “Filiación de prostitutas”. Todos incluyen el año al que hacen referencia.

Asimismo, es posible señalar algunos rasgos similares que comparten los 15 volúmenes entre sí. Todos son libretas con encuadernaciones de cartón de 22 x 35 cm, aproximadamente; algunos de éstos, por el deterioro y los efectos del tiempo sobre su superficie, han perdido el empastado, pero las características de sus hojas y los restos de la encuadernación nos permiten suponer que tuvieron el mismo tipo de cubierta de cartón. Además, todos los libros son de hojas rayadas y básicamente comparten el mismo formato para el registro de los datos de filiación de las mujeres inscritas.

Cada una de las hojas están numeradas en la parte superior derecha si la hoja es la del lado derecho, o izquierdo si es la del lado opuesto. Por lo general existen dos numeraciones; una forma parte del formato original de la libreta hecha a base de sellos, y la otra realizada a mano y con lápiz, hecha probablemente por quienes llevaban el control de los registros, ya que en ocasiones hay faltantes en las hojas numeradas con sellos, lo que no implica que hubiese faltantes en los registros.

⁹ Agradecemos el apoyo de la encargada del archivo con sede en el palacio municipal, licenciada María Aurelia Hernández Yahuitl, y a su equipo de trabajo, para la realización de esta investigación.

¹⁰ En adelante, *Registro para el ejercicio de la prostitución*.

La organización de cada libreta lleva un orden alfabético que corresponde con el nombre de la mujer suscrita. Al principio de cada libreta aparece el índice que indica la página que atañe a cada letra del alfabeto. Un segundo orden de organización se presenta al interior de cada letra correspondiente, siguiendo una disposición cronológica de las fechas de inscripción.

En cuanto al formato de captura, cada registro era escrito a mano. Es posible observar las distintas caligrafías que se presentan en los diferentes volúmenes de la colección, incluso en cada uno de ellos, pero por lo general vemos que cada libro era llenado, originalmente, por una sola persona —alguien designado exclusivamente para esta tarea—. Suponemos que en un segundo momento otro personaje fue el que intervino en los datos de los registros, pues “actualizaciones” de la información o de la señorita en cuestión, son señalados por una caligrafía diferente.

Cada página de las libretas corresponde a un registro. Por lo general, el formato es igual: en la parte superior de la hoja se inicia con el nombre y apellido de la dama suscrita —los cuales se escriben en dimensiones mayores al resto del texto—, seguidos de la fecha de su inscripción, o viceversa. A continuación se explica que la inscripción corresponde al ejercicio de la prostitución, quedándole permitido ejercer en determinado “burdel” o en la “casa” de “x” señora ubicada en cierta dirección; o simplemente se indica que la mujer trabajará en calidad de “aislada”. En pocas ocasiones puede también indicarse el tipo de clase a la que pertenece (segunda clase fue el caso más común que registramos). Para efectos metodológicos y de análisis, indicamos estos datos como “del encabezado”.

Después, se da pie a la captura de los datos de filiación de cada mujer, dividiéndose la página en dos secciones verticales. En la primera, del lado izquierdo, se desglosan datos como patria, población, estatura, complejión, edad, color o piel, pelo, ojos, nariz, boca o labios y señas particulares.

Debajo de esta información se observa una fotografía en óvalo o en formato rectangular, como si ésta viniera a confirmar todos los datos señalados y no dejara posibilidades de equívoco en la identificación de la señorita. Un sello de la “Sección Sanitaria del

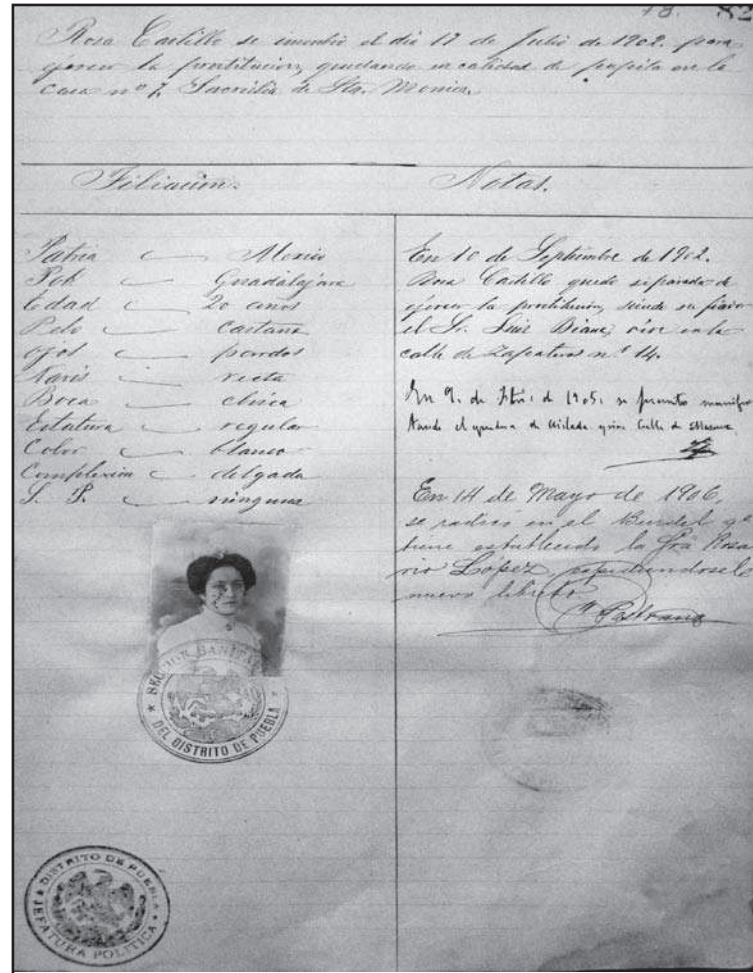


Foto 3. Archivo General Municipal de Puebla, Serie inscripción de prostitutas, vol. VII, f. 78F. Casos particulares en las características de la imagen y la toma fotográfica en los libros revisados (1, 4, 6, 7, 8, 9 y 15).

Distrito de Puebla” aparece entre la fotografía y el papel de la libreta que la sostiene. Por debajo de éstos, otro sello —correspondiente a la “Jefatura Política del Distrito de Puebla”— se coloca directamente sobre el papel. Existen volúmenes en que este último sello se duplica hacia la sección diestra del registro, en la que se ha destinado el espacio para “Notas” o datos de seguimiento que, en algunos casos, contienen cambios o actualizaciones de la situación de las inscritas.

Hacia los últimos libros de control del *Registro para el ejercicio de la prostitución*, ya iniciado el siglo XX, se integran también las huellas digitales de estas

**Casos particulares de imágenes en los libros revisados
(1, 4, 6, 7, 8, 9 y 15)**

Núm.	Características de la imagen y de la toma fotográfica	Libro
1	Inscripciones soeces sobre las fotos.	7
2	2 fotos de la misma persona en su registro a modo de actualización.	8, 9
3	Mujer o mujeres en segundo plano, hombros, brazos, manos, ojos y sillas recortadas.	9
4	Retratos probablemente colocados de manera equivocada.	9
5	Mujer con abanico abierto como accesorio.	7
6	Vestidos: el mismo repetido.	7
7	Pañoletas amarradas al cuello.	7, 4
8	Con corbata.	9
9	Con abrigo.	6
10	Con mantillas.	7
11	Con rebozo en pecho.	4
12	Con rebozo envolviendo cabeza, hombros y pecho.	4
13	Brazos sobre el regazo.	7
14	Brazo sobre brazo de silla.	7
15	Brazos cruzados.	4
16	Cabello corto.	9
17	Peinados con moños.	9, 4
18	Peinados con fleco.	4
19	Sombreros.	8
20	Peinados de chongo.	7
21	Peinado con turbante.	9
22	Trenzas.	4
23	Cabello suelto.	9, 7
24	Retratos de tres cuartos.	4, 7
25	Retratos de perfil.	15
26	Retratos de cuerpo completo.	7
27	Retratos frontales.	4, 7
28	Mirada de frente.	4, 7
29	Mirada de tres cuartos al horizonte.	4, 7
30	Mujer bizca.	4
31	Gesto serio, poco expresivo.	1, 4, 7, 8, 9, 15
32	Gesto duro con ceño fruncido.	4, 7
33	Sonriendo.	7
34	Formato óvalo.	4
35	Fondo liso claro.	4
36	Fondo liso oscuro.	4
37	Fondo con figuras tipo papel tapiz.	7
38	Fondos exteriores.	9
39	Atrezo con sillas de mimbre.	6
40	Atrezo con pedestales de mimbre con arreglos florales.	6
41	Huellas de químicos en la impresión.	9
42	Tonos sepia.	4
43	Plantillas.	8, 15

mujeres, las que al estar al lado de las fotografías refuerzan su supuesta identidad y facilitan su identificación.

Cabe señalar que la gran mayoría de los registros tuvo en su momento su fotografía correspondiente, pero en la actualidad un considerable número de éstas no se conservan al haber sido arrancadas de las hojas que las contenían. Comprendemos que esta acción se convirtió en una práctica recurrente que caracteriza a la mayoría de estos objetos documentales y nos preguntamos: ¿de quiénes fueron las manos que decidieron retirar el registro visual de algunas de estas señoritas y con qué propósitos lo hicieron?

Ejemplo de formato de inscripción

Datos de encabezado

Rosa Castillo. Se inscribió el día 17 de julio de 1902, para ejercer la prostitución, quedará en calidad de pupila en la casa No. 7 Sacristía de Sta. Mónica.

Filiaciones:

Patria: México¹¹
 Población: Guadalajara¹²
 Estado: soltera¹³
 Edad: 20 años
 Color: rosado¹⁴
 Pelo: castaño
 Ojos: pardos
 Nariz: recta¹⁵
 Boca: chica

¹¹ En algunos casos se indica la ciudad o población; en otros el estado.

¹² En este apartado, en ocasiones para las oriundas del estado se le pone el nombre del municipio en el cual nacieron.

¹³ La mayoría son solteras; únicamente encontramos un registro que indicaba *viuda*. En el caso de Rosa no tiene este apartado, pero en otros registros anteriores a este libro sí es común observarlo; al parecer éste desapareció para incorporar el de compleción, que anteriormente no se incorporaba.

¹⁴ Algunas opciones son: moreno, claro, rosado.

¹⁵ Algunas opciones son: regular, grande, aguileña.

Estatura: regular¹⁶
 Complexión: delgada¹⁷
 S.P.:¹⁸ ninguna¹⁹

Datos de seguimiento de registro [incluidos en diferentes tipografías]

En 10 de septiembre de 1902.

Rosa Castillo queda separada de ejercer la prostitución, siendo su fiador el Sr. Luis Biana, vive en la calle de Zapatero N°. 14.

En 9 de [ilegible] de 1905 se presentó manifestando el [ilegible] de aislada y vive calle de Maurer [se presenta una firma debajo de esto].

El 14 de mayo de 1906, se radicó en el Burdel que tiene establecido la Sra. Rosario López, expidiéndose número de libreto [se presenta otra firma debajo de esto].

Todos los libros revisados contienen en cada registro una o incluso dos fotografías; en algunos casos hay muestras evidentes de que ésta fue en algún momento arrancada (rastros de goma, hoja rota violentamente). En otros casos, simplemente nunca hubo fotografía.

Volumen VII: Libro de inscripciones de prostitutas, 1902

Al igual que el resto de los libros, su encuadernación es de cartón con medidas de 22 x 35 cm; su portada es de color rojo con manchas negras, tiene hojas rayadas que están numeradas en la parte superior derecha con sello e inmediatamente después con lápiz. Las primeras páginas conforman un índice general de las mujeres registradas alfabéticamente. Junto a su nombre se ubica la referencia del folio donde está su filiación. El libro está compuesto por 151 fojas, de las cuales sólo fueron utilizadas 115.

¹⁶ Algunas opciones son: alta, baja, regular.

¹⁷ Este punto de complexión empieza a aparecer en registros de principios del siglo XX.

¹⁸ Señas particulares.

¹⁹ Principalmente se suele indicar si hay cicatrices o lunares.

El volumen VII reporta 173 mujeres registradas, de las cuales 140 están acompañadas por su fotografía, mientras que a las 33 restantes ésta les fue desprendida. Las características de las fotografías no siguen patrones homogéneos en su formato ni en los modos de retratar a las inscritas. Los formatos encontrados son ovalados, circulares y rectangulares; las mujeres pueden aparecer retratadas únicamente del rostro, de tres cuartos o de cuerpo entero. Existen los casos en que repite la misma pose y algunas fotografías presentan el mismo fondo de estudio o sillas, o las retratadas comparten el vestuario y algunos accesorios.

Un rasgo peculiar de una considerable cantidad de retratos presentes en este volumen es la presencia de inscripciones superpuestas a los rostros de las señoritas afiliadas. Las inscripciones parecen pertenecer a un tiempo posterior al del momento de registro, porque la caligrafía que presentan no corresponde a ninguna de las que

Datos e información escrita, contenida en los libros revisados (1, 4, 6, 7, 8, 9, 15).

Núm.	Datos e información en los datos escritos	Libro
1	Huellas digitales con tinta sobre el papel debajo de las fotos	15
2	Liberaciones con actas pegadas sobre el registro; hechas a mano con el mismo papel y firmadas por el hombre que paga la liberación	7
3	Mujeres de edad mayor a los 40 años	7
4	Mujeres "aisladas" ²⁰	9
5	Viudas	9
6	Cancelación o tachones de notas	4
7	Varios tipos de caligrafías claramente diferenciables entre los datos del encabezado y los de filiación	4
8	Sello del Archivo General del Ayuntamiento (actual)	4, 7
9	Sello de la Sección Sanitaria (época)	4, 7
10	Índice inicial y ordenamiento cronológico por nombre del registro	4, 7, 9, 15, 1
11	Información con fechas sobre fugas de la casa en la sección de datos de seguimiento	4, 7
12	Nombre, dirección y propietario del burdel	4, 7, 15, 1, 9, 8

²⁰ Se refiere al régimen en que las mujeres no viven en burdeles o casas especiales; véase el *Reglamento de prostitución*.

formalmente integran el volumen. Lo característico de estas inscripciones es que son de contenido ofensivo hacia las mujeres sobre las que fueron escritos estos pequeños mensajes. Algunos son: “Da el chiquito”, “Lo mama”, “Se machuca”, “Machucada”, “Mamadora”, “Mula”, “Putis”, “Putá”. La mayor parte de los retratos que cuentan con estas leyendas corresponden a mujeres que laboraban en un burdel particular, el administrado por la señora Loreto Gilbert.

Sin embargo, otro tipo de intervenciones a los objetos fotográficos del volumen VII vuelve a tener connotaciones ofensivas hacia las retratadas. A algunas les dibujaron sobre el rostro una especie de cuernos, bigotes, pecas y lunares.

También encontramos ocho registros que tienen fotografías, pero no existen datos de filiación completos: únicamente su nombre, fecha de inscripción y burdel o sitio en el que ejerció el oficio. Veintitres sí tienen datos de filiación, pero no tienen foto; diez no tienen ni imagen ni datos.

De las 140 mujeres, en su registro inicial sólo se inscribieron nueve como aisladas y el resto trabajaba en uno de los doce burdeles o casas de asignación que se anotan en este libro. Los burdeles que registran mayor número de pupilas son aquellos localizados en y administrados por: 1) Cerrada de San Antonio, núm. 1, a cargo de María Calderón, 2) Núm. 5 de la 2ª del Arbolito, a cargo de Elena Sánchez y 3) Núm. 17 de la 1ª del Arbolito, a cargo Rosario López. Treinta y cuatro de las mujeres inscritas pertenecen al primer burdel, treinta al segundo y dieciséis al tercero; el resto se divide entre los demás burdeles donde sus registros pueden ir de una hasta ocho mujeres.

Con la *actualización* de los datos de las inscritas se registra que once de ellas trabajaban en los lugares citados, se convierten en aisladas; veintiuna llegan a cambiar de burdel; trece se vuelven prófugas; veinticuatro se separan pagando fianza (aunque después siete de ellas reingresan), y finalmente hay dos fallecidas (por lo general se indica que murieron en *el Hospital*, aunque en otros libros hay casos de mujeres asesinadas).

²¹ Arturo Aguilar señala que uno de los requisitos para la inscripción era ser mayor de 18 años, situación que en realidad no

La edad de las inscritas oscila entre los 15²¹ y los 32 años, siendo las más, aquellas de 20 años, siguiéndoles las de 19, 24 y 18 años, respectivamente. Con respecto a su procedencia, en su mayoría venían de ciudades fuera de Puebla. Las ciudades de procedencia más recurrentes eran:

ESTADO DE PUEBLA	26	OTROS ESTADOS	86
Ciudad de Puebla	18	Ciudad de México	53
Atlixco	5	Guadalajara	20
Tehuacán	3	Jalapa	13

El resto eran de otras ciudades del interior del país y también aparecen registradas nueve extranjeras: cinco cubanas, dos españolas, una francesa y una inglesa.

Es importante destacar que para estos primeros retratos de registro aún no existían lineamientos a seguir tanto por el fotógrafo como por las retratadas; no había una regla establecida que marcara la pauta del gesto, escenografía, encuadre, comportamiento, etcétera. Para estos primeros años no se conoce algún documento que así lo expresara (no al menos en el reglamento). No fue sino hasta una segunda etapa en que los lineamientos generales empezaron a establecerse, como lo refiere Olivier Debrouse²² cuando habla de los retratos de control social y legal de los grupos marginales urbanos de finales de la década de 1860 (prostitutas y presos, principalmente).

No en todas las imágenes se aprecia una *actitud pasiva de las fotografiadas*,²³ puesto que en este registro hay ejemplos de algunas que están sonriendo; tampoco es posible percibir el sector social de pertenencia cuando se

existía, habiendo quizás un error de apreciación por parte de este autor, pues ese no era un rango de edad que permaneciera siempre en los reglamentos de prostitución de Puebla. En algunas ocasiones no se incluía y en otras disminuía la edad “requerida”. De igual forma, en los registros se puede evidenciar que no se llevaban al pie de la letra los lineamientos que exigían los reglamentos, pues observamos cómo llegaron a existir niñas de 13 años registradas; *cf.* Arturo Aguilar, “Registros de prostitutas en México. Puebla: del Segundo Imperio al Porfiriato”, en *Alquimia*, Sinafo-INAH, núm. 17, enero-abril de 2003, p. 10.

²² Olivier Debrouse, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

²³ *Cf.* Arturo Aguilar, *op. cit.*, p. 12.

observa la ropa que vestían,²⁴ ya que algunas usaban ropa que suponemos prestada (por el fotógrafo o alguna compañera) para fotografiarse. Este elemento forma parte de la puesta en escena y puede ser engañoso, pues es en la fotografía donde algunas de estas mujeres construían una imagen de cómo les gustaría ser vistas o recordadas; muchas imitaban tanto poses como vestuario para aparentar otra situación y origen social ajenos.

Además, en el volumen VII encontramos fotografías que tal vez fueron tomadas con fines diferentes a este registro, pues en las imágenes no hay elementos que evidencien la condición de prostitutas de las mujeres; sólo que están incluidas en el libro. También hay retratos de mujeres que pertenecían a un mismo burdel, en los que se reconocen fondos iguales y la misma ropa y accesorios.

De igual manera, existen casos en que hay un segundo retrato a modo de actualización, habiendo dos de la misma persona en un solo registro. Aquí, el paso del tiempo y el envejecimiento de las mujeres es un elemento evidente y que pone de manifiesto la historicidad de estos retratos.

La prostitución y su reglamentación

De acuerdo con autores como Fernanda Núñez, se puede considerar que la prostitución ha existido como fenómeno universal, perenne e inmutable; como un *mal necesario* para las sociedades urbanas, mediante el que se apaciguan los deseos carnales de los hombres. Durante la Edad Media, la Iglesia, los cabildos y reinados promovieron en las ciudades la apertura de prostíbulos públicos con el fin de combatir dos males: “la precariedad demográfica de las ciudades y la homosexualidad masculina”.²⁵ A partir de esta idea, la práctica de la prostitución era aprobada y con el tiempo creció paralelamente a la riqueza de la población.

Del mismo modo —continúa la autora—, históricamente han existido personajes que se encargan de administrar las “casas públicas” o burdeles, así como instituciones especializadas para su control. En un pri-

²⁴ *Idem.*

²⁵ Fernanda Núñez Becerra, *La prostitución y su representación en la ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 22.



Foto 4. Rosana Benavides, originaria de México, 23 años, pupila de la casa de la Sra. Loreto Gilbert. Archivo General Municipal, Serie inscripción de prostitutas, vol. VII f. 42F.

mer momento fue la Iglesia y posteriormente las autoridades civiles locales quienes se encargaron de establecer las normas bajo las cuales se rigió y controló esta actividad de “lujuria y fornicación”.

La *pecadora pública* se convirtió en una amenaza para la moral y las buenas costumbres, ya que era la responsable de expandir el libertinaje, llevar por el mal camino a jóvenes y adultos, provocar adulterios, fomentar los alborotos, disturbios civiles, arruinar a las familias no sólo económicamente, sino transmitiendo enfermedades venéreas como la *sífilis*, el temor más grave. Esta enfermedad se volvió epidémica en el siglo

XVI, convirtiéndose en “la huella del castigo terrenal que Dios impuso a los hombres por la relajación de las costumbres”.²⁶

En México, desde el periodo novohispano, surgieron bajo la autorización de los reyes *casas de mujeres públicas* o *mancebía*; se buscaba que éstas fueran oficiales, pues en su mayoría florecían clandestinamente. De igual forma, eran reguladas por normatividades que respondían a la tradición y moral, para sobre todo conservar el honor familiar asociado a la virtud femenina, que provocaba una estricta vigilancia y encierro de la mujer. Es por ello que a partir del siglo XVIII se ejerció una política represiva para la práctica de la prostitución, estableciendo casas de recogimiento —en la práctica, una especie de cárceles— que buscaban prevenir dicha actividad. Para el siglo XIX, la prostitución no sólo era vista como un problema de la moral y del pecado, sino de *higiene y de legislación social*, la que hizo de este oficio un *problema social*.

Durante el siglo XIX esta problemática fue acogida por Francia. Alexander Jean Baptiste Parent desarrolló sus planteamientos higienistas para vigilar y controlar a las prostitutas. Aunque estas ideas de reglamentación francesa ya existían en México bajo el gobierno de Juárez, en 1862, los conflictos bélicos y políticos de la época no facilitaron su aplicación, y fue hasta 1865 —con el imperio de Maximiliano de Habsburgo— que se pudieron sentar las bases de dicho reglamento en nuestro país.

Hasta ahora, para el caso de Puebla, el expediente más antiguo encontrado que hace referencia a la creación de un proyecto de reglamento para las casas de tolerancia es de 1882. En este documento es muy clara la preocupación de quienes lo promovieron por las consecuencias fatales que acarrea la sífilis: “[...] esta enfermedad se encuentra en todas las edades, en todos los estados y en todas las clases sociales [...]”.²⁷ Debido a ello es que empezaron a surgir varios proyectos de reglamentación para las prostitutas, que permitieron no sólo vigilar su actividad, sino que obligaban a las

mujeres a seguirlas fielmente (cuestión que no siempre se logró).

El primero de estos documentos fue elaborado por Agustín Galindo, el 22 de octubre de 1882 (cuadro 1).

Las mujeres que vivieran en burdeles tenían el derecho de que sus matronas les brindaran una habitación donde vivir (varias mujeres podían compartir un mismo cuarto), alimento y lo necesario para tener una buena higiene personal (jeringas, gasas, jarra de agua, etcétera). La principal obligación, tanto de la matrona como de la prostituta —además de pagar sus impuestos— eran las visitas médicas semanales. Si alguna caía enferma, debía ser reportada y llevada al Hospital de Sífilicas para su atención y recuperación. Cualquier acto debía darse a conocer al comisario (salida de viaje, separación, cambio de burdel, cambio de clase, reintegro y muerte); esto era de igual forma para las aisladas o de casa de asignación. También si eran contagiadas por algún individuo que dijera estar sano, la mujer podría llevarlo a juicio para que éste se hiciera cargo de los daños, y si ellas eran las que enfermaban a alguien recibirían de igual manera el castigo.

Es importante destacar que en este proyecto del año 1882 no se contempla la entrega de retratos para el registro. Pese a esta propuesta, al año siguiente no se contaba aún con un reglamento oficial, pero tampoco se aclara qué se usaba de manera provisional para su regulación. Esta situación se prolongó hasta 1886, cuando el comisario de la sección de salubridad externa recomendó al presidente del ayuntamiento: “[...] acuerde las disposiciones reglamentarias, relativas a prostitutas, por ser muy graves las dificultades, con que por su falta tropieza esta jefatura de mi cargo”.²⁸

En esta fecha se elaboró otro proyecto de reglamentación para la prostitución en el estado de Puebla, casi con los mismos elementos que el de 1882, haciéndole a dicho proyecto modificaciones en su estructura, orden y redacción. También se agregaron o quitaron artículos para hacerlo más específico. Por ejemplo, aquí ya se menciona cuáles serían los datos de filiación necesarios para la inscripción (en este caso eran 17); se obliga tanto a la prostituta como al médico, hacer hincapié

²⁶ *Ibidem*, p. 24.

²⁷ Archivo General del Municipio de Puebla, Departamento del Archivo Histórico, exp. de la Comisión de Salubridad, ficha 11118, t. 367, leg. 220, f. 24, 22 de octubre de 1882.

²⁸ *Ibidem*, f. 33, 22 de marzo de 1886.

Cuadro 1. Contenido del documento elaborado por Agustín Galindo en 1882.

Capítulo 1°	Disposiciones generales	Arts. 1° al 5°	– Sobre la legalidad del oficio – Núm. de casas de asignación – Núm. de inscritas por cada casa
Capítulo 2°	De las matronas	Art. 6°	– Obligaciones
Capítulo 3°	De las mugeres inscritas	Arts. 7° al 13°	– Obligaciones y responsabilidades – Revisiones médicas y enfermedades
Capítulo 4°	De los concurrentes	Arts. 14° al 18°	– Obligaciones y responsabilidades – Derechos
Capítulo 5°	Personal de la oficina	Arts. 19° al 39°	– Conformación – Obligaciones particulares
Capítulo 6°	De los fondos	Arts. 40° al 48°	– Cuotas y multas a cobrar – El destino de estas entradas – Sobre los gastos de la oficina
Capítulo 7°	Mugeres [sic] insubordinadas	Arts. 49° al 53°	– A qué se le considera así – A lo que no tiene derecho – Las consecuencias de ser así
Capítulo 8°	Penal	Arts. 54° al 64°	– Castigos, penas y multas – Detenciones y consignaciones

en las revisiones semanales y que este último sea muy cuidadoso y puntual en sus registros. También observamos que en este reglamento se especifica lo que se entenderá por prostituta: “[...] toda mujer que practica habitualmente la prostitución ó vive de su producto”.²⁹

En comparación con el reglamento de 1882, en el que se hablaba de cuatro clases de mujeres públicas, en el de 1886 sólo se mencionan tres clases; asimismo, se especifica que además de pagar su libreto, la mujer deberá entregar “tres fotografías de tarjeta al Comisionado para el álbum de la Comisaría, otra para el libreto y otra para el libro de inscripciones al tiempo de inscribirse [...]”³⁰ Además se especifica que no pueden admitirse mujeres menores de dieciocho años; se agrega un capítulo sobre los hoteles; se separan los burdeles de las casas de asignación, y los artículos transitorios son los referentes a cuestiones penales.

Sin embargo, aunque este reglamento es mucho más completo, parece que no se aprobó, pues para diciembre de 1886 encontramos otra carta del comisionario, quien señala:

[...] poca firmeza del reglamento actual, que por verdadera necesidad mantiene en vigor esta Oficina, razón por lo que no repito lo tantas veces expuesto y me limito á suplicar á Ud. influya porque cuanto antes, y en obsequio al interés general, se expida el reglamento á que hecho referencia [...]”³¹

Esta situación persistió durante los años de 1887, 1888 y 1892, aunque es importante señalar que existe un reglamento impreso, sin fecha exacta, en el que sólo se puede apreciar como referente ser de “188...”. Éste tiene mucho parecido en el contenido con el de 1886 y hay ciertas modificaciones, como solicitar a las prostitutas “[...] dos retratos en forma de tarjeta; uno para el libreto y otro para el libro de registros”. No menciona nada sobre la edad mínima permitida para el ejercicio; elimina los artículos transitorios sobre cuestiones penales; incluye un apartado respecto a la separación del oficio; pese a todo esto, no es tan específico como el anterior.

Al parecer, este fue el reglamento que se ejerció según lo que observamos en los *Registros*, o fue el más cercano a lo que se llevó a cabo, pues también de manera anexa se encuentra el libreto con datos de la

²⁹ *Ibidem*, f. 56V, 10 de abril de 1886.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Ibidem*, f. 65, 30 de diciembre de 1886.

afiliada, comprobación de sus revisiones médicas y comprobantes de pago.

En 1896 apareció otro documento en el que se vuelve a externar la preocupación por la regulación de la prostitución, y se hace mención de la existencia de varios proyectos de reglamento en la Secretaría del Ayuntamiento. Y se propuso otro más, en el que se tomaron varios puntos de los documentos anteriores. Aquí se dice que se considerarán prostitutas “las *mujeres* que mediante una retribución, se presten á tener acceso carnal con distintas personas”. Se continúa solicitando dos retratos, aunque ya no se especifica el formato; la edad mínima para ejercer el oficio deberá ser 17 años, y se incorpora nuevamente la sección de penas y artículos transitorios.

Como se puede observar, durante el siglo XIX, por diversas causas fue difícil establecer un reglamento idóneo y sobre todo sujetarse a alguno de ellos cuando parecía no haber existido uno completamente oficial o estable, pues siempre hubo cambios y quejas por falta de éste, sobre todo ante el aumento de casos de sífilis. Al parecer se presentó otro proyecto en 1905 que tal vez siguió, en términos generales, la misma línea y sólo incluyó modificaciones en ciertos artículos con el fin de crear uno más adecuado.

El poder de la mirada detrás, ante y más allá del lente

Los objetos fotográficos de esta investigación sirvieron al Estado para identificar visualmente a las prostitutas, junto con sus datos de filiación, como practicantes de este oficio urbano. Esto con el fin de registrar su actividad, controlarla según el respectivo reglamento, así como para sancionarlas y hacerlas cumplir con diferentes obligaciones. Primero, obligaciones económicas con el Estado (pago de impuestos, multas), con el burdel o casa; obligaciones civiles (no podían ejercer las mujeres casadas y sólo mediante previo pago de fianza y bajo la responsabilidad y cuidados de un hombre podrían separarse del oficio); obligaciones penales (encarcelamiento si se cometía algún delito o falta); obligaciones de higiene y salubridad (someterse a cuidados médicos, reclusiones en hospitales o cese de las prácticas). Pero sobre todo, con las obligaciones morales de las prosti-

tutas en su condición de mujeres, ya que la mujer en el siglo XIX, como eje de la familia, constituía una parte sustancial en el orden moral y ético de la sociedad: “[...] Una mujer decente no trabaja, se dedica a su hogar y a educar a sus hijos”.³²

Además, los retratos del *Registro*, que entendemos como objetos fotográficos —según términos de Aguilar—,³³ se utilizan en un espacio discursivo —de acuerdo con Krauss—³⁴ que los hacen ser documentos de identidad y por lo tanto son una forma de control que ejerce el poder. En este sentido, nos cuestionamos en qué medida se da en estos retratos un ejercicio de simulacro y construcción de la identidad de las mujeres en tanto prostitutas, tanto por parte de ellas como por parte del fotógrafo.

Sin embargo, *este* fotógrafo es en todos casos anónimo. Hasta el momento, no hemos identificado quiénes fueron los autores de estos retratos. Además, las fotografías se encuentran adheridas a los libros, por lo que no nos es posible observar si tienen inscripciones al reverso. Por el momento, lo que podemos señalar es que en el *Registro* no hay indicaciones de quién o quiénes fueron los fotógrafos; tampoco en el *Reglamento* para la prostitución se indica algo al respecto; más bien se señala que la mujer, al inscribirse en el *Registro*, deberá presentar dos fotografías.³⁵ Este hecho nos parece relevante, ya que al hacer una identificación de las mujeres públicas, el *Registro* deja totalmente de lado la identificación y la identidad de los identificadores, tanto de los que toman y llevan el seguimiento del registro escrito, como de quien elabora el registro visual.

Respecto a los propósitos de identificación como ejercicio de poder, Foucault señala que en el siglo XIX aplicar un *espacio de exclusión*, es decir asignar una categoría a la cual se pertenece y de la que no es posible mudarse, tiene su origen en el registro de la peste del siglo XVIII. Lo que trae la peste al periodo decimonónico es la posibilidad de orden. Este afán de control requiere conocer, escudriñar, vigilar, catalogar “[...] la

³² Fernanda Núñez Becerra, *op. cit.*, p. 17.

³³ Arturo Aguilar Ochoa, *op. cit.*

³⁴ Rosalind Krauss, *op. cit.*

³⁵ Detallado en el *Reglamento*.

existencia de todo un conjunto de técnicas y de instituciones que se atribuyen como tarea medir, controlar y corregir a los anormales, hacer funcionar los dispositivos disciplinarios a que apelaba el miedo a la peste”.³⁶

El *Registro de mujeres públicas* funciona como instrumento de control en dos sentidos: por un lado de salud pública —en tanto se lleva un control de las enfermedades infecciosas como la sífilis, la más temida y extendida en la época— y, por otro, control de segmentación social a través de la prohibición de conductas y normas de comportamiento.

Asimismo, a decir de Foucault, los registros como instrumentos de catalogación cumplen dos funciones aparentemente opuestas, al mismo tiempo que homogenizan, individualizan. Para explicar esta contradicción en el archivo que nos atañe, las mujeres inscritas son clasificadas únicamente en la categoría de prostitutas, lo que las homogeniza; pero el registro con las descripciones específicas que se hace de cada una de ellas las individualiza, al proporcionarnos información muy particular de cada una —características físicas, referencias de la casa de asignación de la cual es pupila, aislamientos, abandonos y/o retornos al oficio, etcétera—. Así, la homogenización funciona como segmentación social, pues las estigmatiza en tanto gremio, y la individualización permite la precisión en el control.

Los datos que contiene el registro (nombre, edad, color, estatura, etcétera) permiten este control, pero las fotografías de nuestro *corpus*, al no haber sido en todos los casos tomadas *ex profeso* para el fin que se les dio finalmente, conllevan intenciones y procedencias que aludirían más al ámbito personal. Si bien la fotografía —dato *objetivo*— se utiliza como un elemento más del registro de identificación con fines de control (hay que recordar que no existía un fotógrafo asignado para el retrato de mujeres públicas, como normalmente sucedía en el caso de los presos o enfermos mentales), el hecho de que sean las propias mujeres las que deciden qué fotografía llevarán o bien la pose y actitud para el retrato, convierte a estas imágenes en un espacio fuera de ese control.

³⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2008, p. 202.

En consecuencia, resulta necesario prestar atención a ese espacio pues abre la posibilidad de mirar las fotos no sólo como la clasificación de un Estado, sino que obliga a preguntarse por el proceso de su construcción y por tanto, por la intervención directa de estas mujeres en la elaboración de su propia imagen.

Es pertinente mencionar brevemente las aportaciones que hacen dos trabajos de investigación sobre registros de prostitutas en México,³⁷ en tanto brindan a las retratadas la posibilidad de subvertir la clasificación con que son estigmatizadas. Cabe reiterar que esta subversión sólo es posible porque el Estado no interviene en los requerimientos para llevar a cabo los retratos.

Desde el planteamiento de Cuauhtémoc Medina, existe una negociación entre la retratada y el fotógrafo, estableciendo una alianza de autoría, pues se elegía conjuntamente el atrezo, vestimenta, peinado, pose, lo que conduce al autor a calificar las fotografías como una “teatralización” que borra las barreras sociales al aparentar una posición burguesa.

El acto, pues, en que la fotografía fabrica la versión aceptable de una persona, pareciera sugerir que la *identidad*, más que una consistencia a ser expresada, es una ficción a ser incorporada, y por tanto una apuesta sin plena solución. De modo que en este ámbito parece probarse que aquello que llamamos identidad es siempre una construcción imaginaria e inacabada, marcada por la inseguridad de la tentativa, más que por una pretendida “esencia” cultural o personal.³⁸

Por otro lado, Patricia Massé argumenta que las prostitutas del *Registro de mujeres públicas conforme al*

³⁷ Existen otras investigaciones relevantes acerca del tema. Hacemos mención aquí de dos más. Para el caso mexicano: Rosa Casanova y Olivier Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989. Debrouse retoma posteriormente parte de lo desarrollado en esta investigación conjunta en el apartado “Presos y prostitutas, amos y sirvientes”, incluido en su libro *Fuga mexicana, op. cit.* Asimismo está el trabajo de Allan Sekula, “The Body and the Archive”, en Richard Bolton, *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Massachusetts, MIT Press, 1992.

³⁸ Cuauhtémoc Medina, “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño”, en *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas. VII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM, 1994, p. 586.

reglamento expedido por S.M. el Emperador, el 17 de febrero de 1865, resguardado en el Instituto Nacional de Salud Pública, no se prefabrican una imagen. “Pareciera que no están fabricándose otro cuerpo [...] Quizá la fotografía significaba para ellas una *vivencia extraña*.”³⁹

Massé basa su argumento en *la mirada*. Al no estar familiarizadas con la fotografía, las prostitutas no siguen el canon de pose y actitud generalmente usado en los estudios fotográficos, y entonces surge una relación de tensión entre el fotógrafo y la retratada, tensión que es denotada por la mirada dirigida directamente al lente, en ocasiones, con actitud retardora:

[...] los retratistas profesionales procuraban dirigir la mirada del retratado fuera del campo visual del objetivo de la cámara. Y aun cuando el modelo posaba con el rostro de frente y la mirada hacia la cámara, la suavidad del gesto atenuaba casi siempre el enfrentamiento. Sin embargo, muchas prostitutas encaran esa frontalidad con una actitud adusta, esquivada, turbada e incluso desafiante.⁴⁰

A partir de estos autores, podrían considerarse dos momentos como subversivos en tanto que son las mujeres quienes construyen su imagen a partir de la “teatralidad”, o subvierten la cosificación al confrontar a la cámara o la mirada de quien está detrás del lente. Estos espacios podrían significar la posibilidad de que las mujeres retratadas ejercieran un poder sobre sí mismas. Pues el poder no sólo se ejerce desde el Estado, sino que

[...] que circula por todo el espesor y la extensión del tejido social (aunque siga siendo evidente que estos flujos son controlados y regulados por tecnologías y máquinas en el sólo provecho de una parte de la sociedad); el poder no es una cosa en manos de algunos, sino el elemento que pasa entre todos, enlazándolos y separándolos a la vez, reuniéndolos en el conflicto que los opone.⁴¹

³⁹ Patricia Massé, “Realidad y actualidad de las prostitutas mexicanas fotografiadas en 1865”, en *Política y Cultura (Cultura de las mujeres)*, México, UAM-Xochimilco, núm. 6, primavera de 1996, p. 118.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 115.

⁴¹ Frédéric Gros, *Michel Foucault*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 104.

El paso de lo público a lo privado:
toma, registro y escritura soez

Los retratos de prostitutas del volumen VII del libro de *Registro* que hemos llamado objetos fotográficos, contienen elementos físicos como materialidad, huellas del paso del tiempo, etcétera, que hacen posible un acercamiento apoyado en la perspectiva de Fernando Aguayo, previamente señalada. Pero en algunos de estos retratos hay algo único: generalmente cerca de la boca o a los lados de la cara, con una caligrafía al parecer uniforme y con tinta color morado, hay escritas palabras o frases sexualmente peyorativas y denigratorias: “Putas”, “lo mama”, “Machucada”, “Se machuca”, “Mamadora”, “lo machuca”, “Da el chiquito”, “putis”. Otras tantas, con bigotes pintados y, las menos, con lunares. Éstas suponen una intervención directa al objeto fotográfico que lo modifica desde y según su propio contexto.

Nuestra investigación tuvo entonces que dirigir la mirada hacia el paso gradual de lo privado a lo público en nuestros objetos fotográficos. Este paso tiene tres momentos. Primero, la toma del retrato (con propósitos diferenciados según veremos). Segundo, la elaboración del registro para la identificación —que debía contener un conjunto de cuatro informaciones que, para efectos metodológicos, hemos de señalar de la siguiente forma y que líneas atrás ejemplificamos: *encabezado* (nombre, fecha de elaboración del registro y burdel de procedencia, básicamente); *datos de filiación* (patria, población, estatura, complejión, edad, piel, ojos, pelo, nariz, boca y señas particulares); *datos de seguimiento* (fechas y actas en que la mujer pagó fianzas, gozó licencia por enfermedad, arrestos, causas de su llegada al oficio, etcétera) y una de las *fotografías* que se le solicitaban a la mujer según el *Reglamento*—. El tercer y último momento serían las intervenciones y mensajes escritos sobre los rostros de las mujeres.

Durante el siglo XIX se desarrolló una particular diferenciación entre el ámbito de lo público y lo privado que, entre otras cosas, resultó en la elaboración de reglamentos de control de prácticas urbanas diversas, como la prostitución. Las prostitutas fueron sujetos entonces de esta política. Los libros de *Registro* son una muestra palpable, un vestigio documental de esta compleja política y

de su aplicación, y como tales, se pueden constituir en objetos de investigación.

Ahora bien, aun cuando las fotografías podrían inscribirse en un espacio fuera del control estatal, al insertarse en el espacio público a través del *Registro*, se vuelven vulnerables debido a un discurso que las coloca y/o las observa y las denota peyorativamente como prostitutas. Pues, como señala Rosalind Krauss, es a partir de los espacios discursivos donde se coloca a las fotografías que éstas adquieren tal o cual significado, usos, interpretaciones, etcétera.

Es a través de este discurso que se enmarcan frases obscenas escritas sobre algunas fotografías, probablemente realizadas por un hombre que pudo haberlas conocido. Estas frases constituyen una catalogación más, una descripción más de estas mujeres: la sexual, en la que el sentido de apropiación, control y poder parece corresponder a un orden simbólico masculino.

Consideraciones finales

En una suerte de puntos conclusivos puntualizamos lo siguiente con relación a los aspectos planteados en esta investigación, acerca de los espacios discursivos en que se presentan estas imágenes; el proceso de tránsito del objeto fotográfico desde lo privado a lo público, y las particularidades históricas que hacen de estos registros y sus objetos el ejercicio y construcción de identidades de las mujeres públicas en México durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

1. Una de las características del espacio donde se circunscriben las fotografías es que éste funge como una herramienta de control en tanto clasifica a las retratadas dentro de una única “categoría”, la de prostitutas. En este sentido, las homogeniza y al mismo tiempo las individualiza al especificar datos de cada una. Son los retratos fotográficos mismos los que *hacen ruido* en este discurso, debido a que no fueron hechos desde su origen para este fin; es cada mujer quien los elige (porque ya lo tenía, tal vez) o bien, es quien decide la pose, vestimenta, actitud y demás atributos de la imagen, lo que hace pensar en una imagen creada por ella misma, una imagen construida para tal registro y que no necesariamente concuerda con el discurso del propio registro.

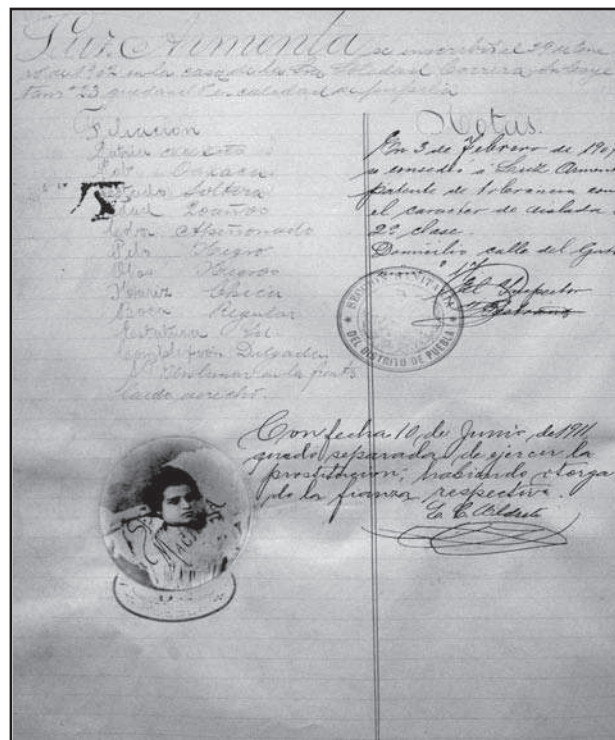


Foto 5. Archivo General Municipal de Puebla, Serie inscripción de prostitutas, vol. VII, f. 02-V.

2. En cuanto a las obscenidades, *la escritura soez*, segundo discurso que encuentra como soporte las fotografías del registro, parece ser claro que está hecho bajo un código masculino con la intención de hacer una segunda categorización, peyorativa, obscena, violenta sexualmente, no hacia las imágenes solamente, sino hacia las propias mujeres; discurso hecho por un hombre para que sea leído y entendido por otro. Este discurso denota una intención distinta del primer espacio discursivo (el registro). Las obscenidades escritas directamente sobre las fotografías no solamente catalogan peyorativamente sino que cosifican a las retratadas.

3. Con relación al proceso de tránsito del objeto fotográfico desde lo privado a lo público, podemos decir que la imagen sufre una primera descontextualización cuando es utilizada para un fin para el que no fue creada, o bien, cuando se utiliza ese espacio para construir una imagen que no corresponde a la clasificación que el sistema, llámese orden social, Estado o sector salud, le asigna. En cualquiera de los dos casos, la imagen transita de lo privado (intención primera para la que fue hecha la imagen —cuando no se concebía para un registro de filiación—) a lo público, cuando sufre esta descontextualización para completar el registro.

La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana

En una de sus argumentaciones para iniciar sus conferencias en diplomados sobre antropología visual, el colega Octavio Hernández E. afirmaba que el público mexicano conoce más a los indígenas por sus fotografías que por los trabajos de los antropólogos. Y esto tiene muchos visos de ser cierto si consideramos, por ejemplo, el gran acervo fotográfico de la Revolución Mexicana contenido en el Archivo Casasola, fuente de la cual todos hemos abrevado y a partir del cual nos hemos hecho una construcción visual de dicho movimiento. En tal medida, resulta pertinente plantearse cuál ha sido la construcción de un “tipo fotográfico” de lo indígena dentro de la fotografía mexicana, de tal manera que la construcción de ese

tipo, en el imaginario colectivo, tiene repercusiones tanto en la forma en que los indígenas han sido percibidos socialmente como en la forma en que la antropología mexicana ha tomado nota de esa mirada.

El “tipo fotográfico” y la mirada decimonónica

En su interesante tesis Ariel Arnal¹ propone el concepto de *tipo fotográfico* para describir la forma en que, a

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.

¹ Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, “La fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915”, tesis de maestría en Historia, México, UIA, 2001 (Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910-1915*, México, INAH, 2010).

Foto 1. Fotogramas de lo filmado por Eduard Tissé.



través del quehacer fotográfico, se va configurando gráficamente la percepción, identificación y taxonomía de un determinado sujeto social.² Este *tipo fotográfico*, en el contexto de la conformación de las naciones modernas y en concordancia con la mística capitalista que va integrando las relaciones sociales bajo su lógica, se irá perfilando en atención a la actividad laboral de los fotografiados: “Si la suma de oficios conforma la identidad nacional, se precisa entonces documentar, archivar y clasificar las distintas formas de ganarse la vida. El coleccionismo de los ‘caracteres nacionales’ y su consecuente taxonomía conducirán a la vasta producción de obras de todo tipo”.³ De esta necesidad de identificar, documentar y clasificar⁴ a partir de los oficios que se practican surgiría la producción de *tipos populares*, que en un primer momento se plasmaría en diversas formas de expresión gráfica, tal como refiere Debrouse⁵ cuando cita un testimonio de Madame Calderón de la Barca:

[...] un caballero de esta ciudad obsequió no hace mucho, al Conde de [...], residente en España, doce cajas conteniendo cada una doce figuras de cera y cada una de ellas representa algún oficio mexicano, profesión o empleo [...] tlachiqueros extrayendo el jugo del maguey, indias vendiendo legumbres; tortilleras; vendedores de patos, de frutas, de manteca; el correo de Huauchinango cargado de monos y papagayos, mucho más que de cartas [...] en fin, una historia de México en miniatura, y en cera.

Para el caso referido, los muñecos en cera juegan idéntico papel que la litografía y la pintura, en tanto formas de representación. De ahí a su expresión en la fotografía hay un paso.

² De hecho, este concepto y enfoque han sido también retomados por Marion Gautreau en “Militar o político: la imagen presidencial durante la Revolución”, en *Historias*, México, INAH, núm. 68, septiembre-diciembre de 2007, pp. 71-80.

³ Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Dorotinsky considera que este proceso de clasificación y registro responde, siguiendo a Foucault, a “una estrategia de regulación de las poblaciones, de consolidación de los sujetos sociales en objetos de control, vigilancia y estudio”; Deborah Dorotinsky, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 7, núm. 21, mayo-agosto de 2004, p. 15.

⁵ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1998, p. 152.



Foto 2. Publicación de las fotografías de Eduard Tissé, en *El Universal* del 2 de agosto de 1931.

En la misma colección del Musée de l'Homme, se encuentra una curiosa serie de tarjetas de visita, con fecha de entrada de 1866, donación del abate Domenech, que representan tipos mexicanos (*Types du Mexique*), niños con canastas, cargadores con sombrero, una vendedora de flores, un *Albañil indígena*, *Chichimecas del estado de Guanajuato*, particularmente, una *India de Durango, piel casi negra* [...].⁶

Estos antecedentes de la construcción de los tipos populares⁷ irían a la par de la presencia de François Aubert, quien junto con las tropas de Maximiliano de

⁶ *Ibidem*, p. 150.

⁷ Hay un antecedente más remoto, cuando en 1945 el químico Theodore Tifereau hizo varios retratos “que dan una idea del tipo mexicano”, según refiere el diario francés de la Sociedad de Heliografía *La Lumière*; véase Philippe Roussin, “Fotografiando el segundo descubrimiento de América”, en Carole Naggat y Fred Richtin (eds.), *México visto por fotógrafos extranjeros*, Londres/Nueva York, W. W. Norton, 1993, p. 99. También desde la Sociedad Mexicana de Fotografía y Estadística se da un inicial registro fotográfico de tipos físicos en el medio indígena entre los años 1860-1870; sobre esto véase Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación”, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 2, núm. 5, enero-abril de 1999, pp. 18-19.

Habsburgo llegó a México en 1864 y se convirtió en el fotógrafo favorito de la corte imperial.⁸ De su estadía en México data uno de los primeros grupos de imágenes en que se plasma la diversa conformación de los tipos populares. La puesta en escena —en el estudio fotográfico— en que aparecen los indígenas los muestra no en su condición étnica sino en la del ejercicio de sus oficios.

Esta tónica en la creación de los tipos populares, de los cuales los fotógrafos Cruces y Campa harían una galería más extensa,⁹ iría a la par de otra forma de registro, en lo que resta del siglo XIX. Observadores interesados, fotógrafos viajeros y técnicos o científicos enviados por misiones de investigación extranjeras¹⁰ realizan la documentación fotográfica de los indígenas en su entorno, yendo más allá del registro antropométrico. Luego entonces, ya no es sólo el tipo físico o la indumentaria lo que va a perfilar el tipo fotográfico de lo indígena; su entorno rural —por lo general— y su cultura material vendrían a ser parte de ese registro. En este sentido, es de destacarse la cobertura llevada a cabo por León Diguet, Konrad Th. Preuss y Carl S. Lumholtz.¹¹ En una óptica y perspectiva metodológica que podría aplicarse a estos tres investigadores extranjeros, Diguet

[...] aborda el retrato de los tipos físicos de los cochimíes, yaquis, coras, huicholes, nahuas, tepehuas, otomíes y mes-

⁸ Arturo Aguilar, cit. en Deborah Dorotinsky, *op. cit.*

⁹ Patricia Massé Z., *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH (*Alquimia*), 1998. Esta tradición fotográfica se prolongaría a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Una de las variantes que le imprime José María Lupercio —fotógrafo jalisciense— es que los personajes son retratados en su ambiente de trabajo cotidiano y no en el gabinete; véase Samuel Villela F., “Los Lupercio. Fotógrafos jaliscienses”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 48, octubre-diciembre de 1997, pp. 3-9.

¹⁰ Véase las instrucciones para el registro antropométrico de una comisión científica francesa en Samuel Villela F., “Fotógrafos viajeros y la antropología mexicana”, en *Cuicuilco*, México, ENAH, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto de 1998, p. 114.

¹¹ “El trabajo fotográfico de Lumholtz refleja la tendencia de los investigadores que habían tenido contacto con Franz Boas y sus ideas. Boas planteaba la perspectiva del ‘estudio integral’: la descripción etnográfica, la antropología física, la arqueología, la geografía física, etcétera”; véase Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 20.



MEXICO INDIGENA

EXPOSICION ETNOGRAFICA · OCTUBRE 1946
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
PALACIO DE BELLAS ARTES

Foto 3. Cartel de la exposición de Raúl Estrada Discua y Enrique Hernández.

tizos. Registra flora y fauna, sitios arqueológicos, pinturas rupestres, cerámica, cestería y tejidos, en un proceder metodológico semejante al de Lumholtz. Son relevantes sus imágenes sobre industrias tradicionales, donde fotografía procesos completos de tejidos de fibras, la explotación de los agaves y la elaboración de los instrumentos musicales.¹²

Aquí pareciera que estamos ya ante una construcción más amplia del tipo fotográfico indígena, ya que el registro de estos autores se dirige a la otredad cultural, a otras expresiones materiales de la cultura en que ella se expresa. Aunado a este juicio, tenemos que —según Gutiérrez— “la mayor parte de las consideraciones vertidas en los escritos de estos científicos, evidencian la situación miserable de los indígenas. Ellos están convencidos de la necesidad de incorporarlos a un proyecto de nación que los haga salir de su atraso, lo que les parecía lamentable”.¹³ La pobreza, las carencias materiales, no son constitutivas de lo indígena, aunque esa

¹² *Ibidem*, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 24.

condición los ha acompañado desde la sujeción colonial. Mas es meritorio el que estos autores hayan hecho mención de ello, a contracorriente de la ideología dominante, que pugnaba por presentar una imagen bucólica del indio. Lo que aquí quedaría pendiente de dilucidar es si su propuesta de sacarlos del atraso se hermanaba con las políticas integracionistas o exterminadoras del régimen porfirista, o si tenían otra cosa en mente.

En todo caso, esta amplitud de la mirada, esta incorporación de la otredad a través de sus diversas expresiones culturales, se correlaciona con lo que, según Arnal,¹⁴ constituye un parteaguas durante la Exposición Iberoamericana de 1892, realizada en Madrid,¹⁵ en donde “se clasifican por primera vez las diversas etnias de la República Mexicana y las del territorio estadounidense fronterizo con México”.¹⁶ Aquí ya tendríamos, según el autor citado, un momento más específico en la construcción del tipo fotográfico indígena, desprendiéndolo de los rasgos que caracterizaban a los tipos populares.

En el último tercio del siglo XIX —en que se lleva a cabo el registro señalado— y a principios del nuevo siglo, la política del régimen

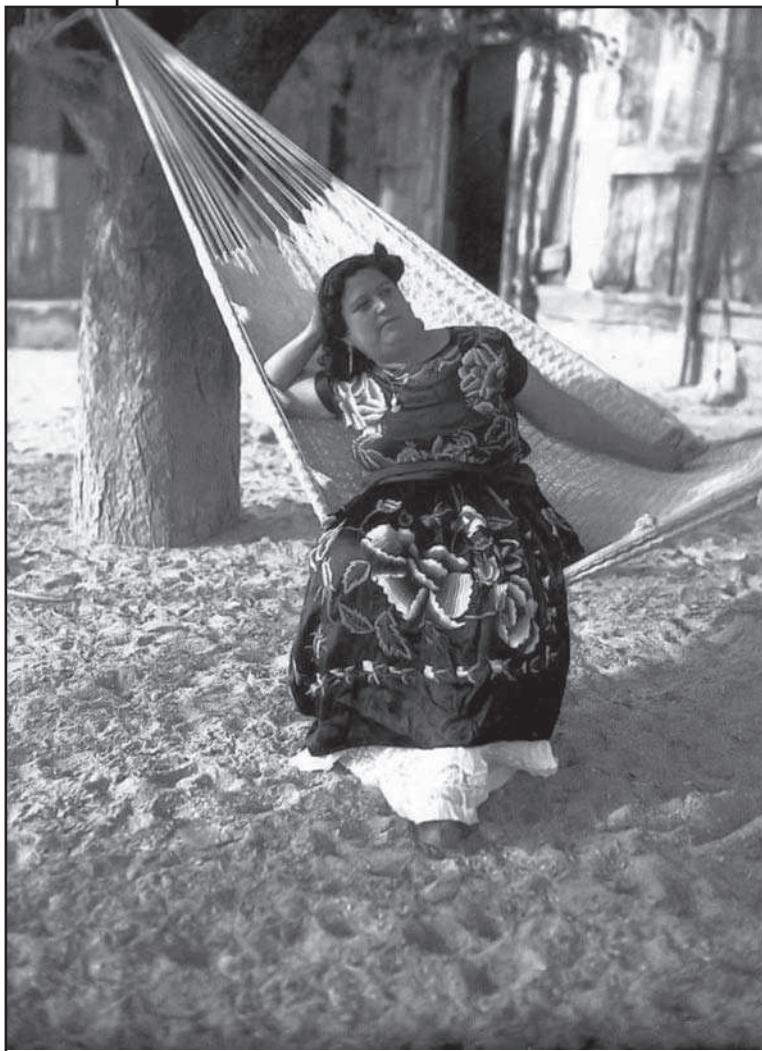


Foto 4. Zapoteca del Istmo. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

¹⁴ Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵ Hay un antecedente a esta exposición internacional, la de París llevada a cabo en 1889, en la cual hay también presencia de fotografías de tipos indígenas —del estado de Colima—. Un evento internacional posterior, el XI Congreso de Americanistas de 1895 que, por primera vez se organizaba en un país latinoamericano —México—, mostrará también un acervo fotográfico: “la participación de la fotografía en el evento fue grande ya que contó con un total de 1 645 imágenes, de las cuales 278 se refieren a los tipos físicos; y algunos aspectos culturales de los nahuas, pimas, pápagos, yaquis, tarahumaras, coras, huicholes, tarascos, zoques, tonacos, mixtecos, zapotecos, mayas, choles, lacandonos, tzotziles, tzeltales, chichimecas y mestizos, entre otros”; Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 19. ¿Qué aspectos culturales fueron retratados y cómo? Sería interesante saberlo.

¹⁶ Este juicio es compartido por Gutiérrez, *op. cit.*, quien nos dice: “En 1892 se organiza en España una gran exposición y el gobierno de Díaz comisiona a Francisco del Paso y Troncoso el arreglo de la participación de la delegación mexicana. Se envían cerca de 600 fotografías de indígenas y mestizos que se convierten en el primer mapa etnográfico hecho a partir de la imagen.”

y la ideología positivista en que sustenta muchas de sus acciones, ven en el indígena a una rémora que obstaculiza el progreso.¹⁷ En esa medida, buena parte de la representación del tipo fotográfico indígena va a seguir siendo visualizada a través de ese tamiz. Ante lo inconveniente de retratarlo en sus condiciones miserables de existencia —lo cual tendría un carácter de denuncia—, se le mira desde una óptica esteticista y exótica. Un caso indicativo de la dificultad de presentar la realidad indígena en su lacerante miseria lo tenemos en el trabajo de fotógrafos que conjugan un planteamiento artístico con la mira-

¹⁷ “Ante los ojos del mestizo y de los descendientes europeos, ellos son la encarnación del fanatismo religioso, malos trabajadores y depositarios del atraso económico de las actividades rurales de la nación”; Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 18.



Foto 5. Mujer popoloca. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

da documentalista, como en el caso de Charles B. Waite, quien tuvo que enfrentar la censura gubernamental al mostrar esos aspectos inconvenientes de la pobreza:

[...] el fotógrafo estadounidense Charles B. Waite fue castigado, en 1901, con una breve estancia en la cárcel de Belén por haber ignorado una disposición del Código Postal que prohibía el envío por correo de material “indecente”. La nota de *El Imparcial* que consigna los hechos informa que en un primer envío no sancionado, Waite “había procurado encontrar tipos de mujeres desgreñadas, sucias, desgarradas en sus ropas y hombres degenerados por todos los vicios”, mientras que las postales de un segundo paquete mostraban a “dos muchachos sucios y en un grado de miseria absoluta, corroídos

por las enfermedades y a los que hacían *pandant [sic]* las fotografías de dos niñas de 10 a 12 años”, lo que le valió su aprehensión.¹⁸

Por lo que se puede observar, en la ideología oficial porfirista, la miseria se equiparaba a lo “indecente”, por lo cual no podía mostrarse ni difundirse, bajo el riesgo de enfrentar la represión del Estado. Durante ese periodo de entresiglos, Waite es un buen ejemplo —junto con Hugo Brehme, Juan Kaiser y Winfield Scott, entre otros— de cómo la construcción del tipo fotográfico indígena pasaba también por uno de los formatos fotográficos de mayor difusión en esos momentos: las tarjetas postales. Considerados todavía en su inserción como parte de los tipos populares, los indígenas eran mostrados en imágenes de tipo documentalista o estetizante, en las que las chozas, indumentaria y la naturaleza circundante recreaban esa atmósfera un tanto bucólica de la condición del indio, ya que mostrar otras cosas sería “indecente”. Una postal de Scott sirve de ejemplo,¹⁹ donde un grupo de mujeres indígenas no desgreñadas, limpias, sin ropas desgarradas, aunque descalzas, posan frente a las ruinas de Mitla. El pasado glorioso como fondo de un presente inocuo, esa era la forma permisible de representación de lo indígena.

Cambio en el modelo: con la Revolución, una nueva mirada

La irrupción de los indígenas como parte de los contingentes armados llegaría a provocar un cambio en la mirada fotográfica, y por ende en la construcción del tipo fotográfico indígena. Su sublevación, la nueva forma en que aparecen —armados, amenazantes, altivos— se ubica en las antípodas de la mirada prevalente en el siglo anterior. Las fotos tomadas a los yaquis son quizás uno de los ejemplos más conoci-

¹⁸ Francisco Montellano, “Editores de ingenio y audacia”, en *Artes de México (La tarjeta postal)*, núm. 48, diciembre de 1999, p. 28. Véase también, del mismo autor, *C.B. Waite, Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Conaculta/Grijalbo (Camera Lucida), 1994, pp. 35 y 38.

¹⁹ *Ibidem*, p. 29.

dos,²⁰ aunque tenemos otros casos indicativos, como la imagen tomada a los tlapanecos del contingente del olinalteco Juan Andrew Almazán, cuando éste arribó a la ciudad de México para preparar la entrada triunfal de Madero, proveniente de Ciudad Juárez.²¹ Si bien muchos de los indígenas son retratados en su calidad de incorporados a contingentes más amplios, se adivina su presencia mezclada con el campesinado. También se da el caso de fotógrafos que, habiendo hecho un registro previo de la población rural e indígena, cuando sobrevino la conflagración evitaban la mirada hacia el nuevo papel del sujeto social y dirigían la cámara hacia los efectos concomitantes de la lucha armada.²² Un análisis más detallado de la forma en que se registra fotográficamente y se percibe la participación indígena en la Revolución está aún por profundizarse.

Mas el cambio notable sobrevendría después, cuando el “Renacimiento mexicano”²³ y

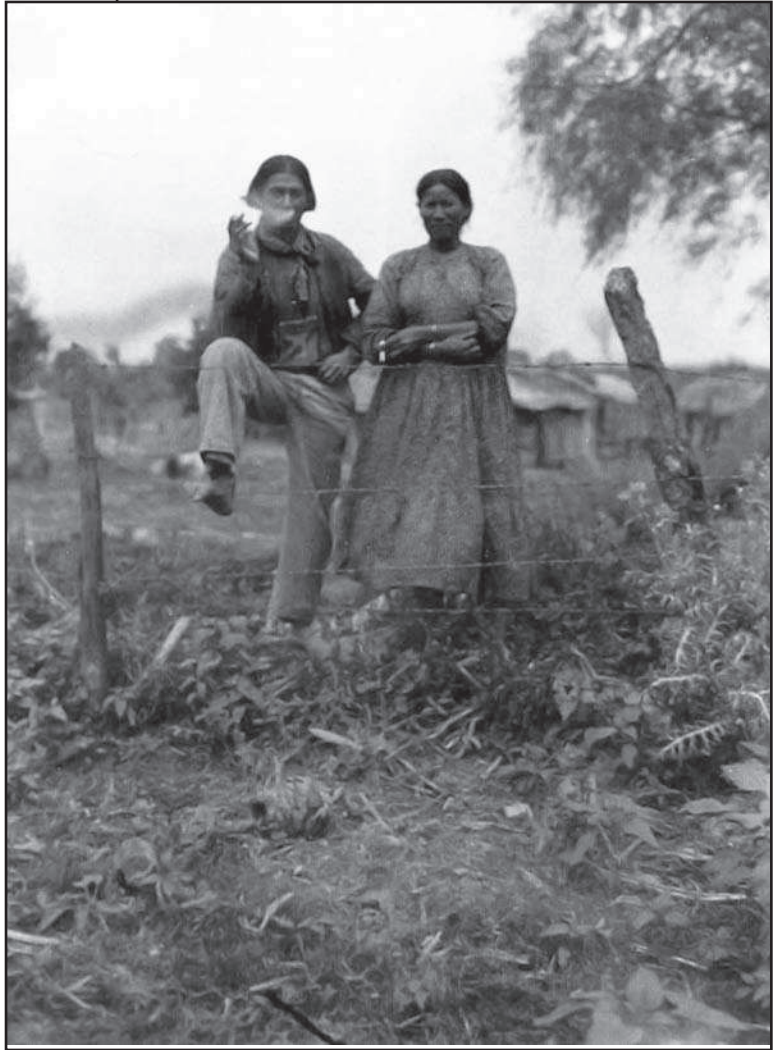


Foto 6. Pareja kickapoo. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

²⁰ Estas fotos de los yaquis revolucionarios pueden verse en Miguel Ángel Berumen (coord.), México: *Fotografía y Revolución*, México, Lunewerg/Fundación Televisa, 2009, pp. 110 y 303. Otro ejemplo lo constituyen los mismos yaquis que custodian la puerta de Palacio Nacional, durante el transitorio dominio carrancista de la capital en 1914; Manuel Rodríguez Lapuente, *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*, México, Gustavo Gilí, 1987, p. 81. Hay otras más conocidas de este mismo grupo étnico, debidas a la lente de Jesús H. Abitia.

²¹ Josefina Moguel Flores, “La entrada triunfal de Madero en la ciudad de México. Almazán y los tlapanecas en 1911”, en *20/10. Memoria de las Revoluciones en México*, México, GM Editores, núm. 1, junio-agosto de 2008, p. 184.

²² “Un caso interesante por contradictorio es el de C.B. Waite. Este fotógrafo es considerado uno de los principales productores de ‘tipos fotográficos’ previos a la Revolución. Sin embargo, durante la Decena Trágica, su cámara se enfoca a documentar esencialmente la arquitectura destruida por los combates, en lugar de retomar ‘sus’ tipos fotográficos en situación excepcional”; Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, *op. cit.*, p. 29.

²³ El término fue acuñado por Anita Brenner; véase Samuel Villela F., “Anita Brenner en la fotografía mexicana y su expedición etnofotográfica a Guerrero”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 71, julio-septiembre de 2003, p. 39, y Carlos Monsiváis, “Anita Brenner, el Renacimiento mexicano”, en *Anita Brenner. Visión de una época*, México, Conaculta, 2007, pp. 19-34.

la presencia de fotógrafos extranjeros moldearía una mirada más amplia hacia la otredad. Como parte de los cambios operados en la cultura mexicana a raíz del conflicto armado, la participación de los indígenas en la construcción de la identidad nacional sería considerada como prioritaria. Fue así que “en 1923, el recién creado Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores enuncia en su manifiesto: ‘El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas’”.²⁴ Estas expresiones reivindicativas de lo indígena tendrían su repercusión en el quehacer fotográfico:

²⁴ Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 172.



Foto 7. Niño tepehua. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

Lo indígena, una acumulación de ritos, mitos, leyendas, tradiciones, cantos y bailes, se incorpora al proyecto nacional. La fotografía se convierte, sobra decirlo, en instrumento privilegiado, y participa asimismo de esta construcción ideal llamada México: así como los pintores y escultores, los escritores y los filósofos, ciertos fotógrafos se convierten al mexicanismo, y algunos mexicanistas, se convierten asimismo a la fotografía.²⁵

Destacadamente tenemos el caso de Eduard Tissé —fotógrafo del cineasta ruso Sergei M. Eisenstein—,

²⁵ *Ibidem*, p. 173.

quien llegaría a revalorar en un plano estético la belleza de lo indio. Esta estetización de lo indígena, que en años previos se había expresado fotográficamente en una ambientación idílica y roussoniana, se dirige ahora hacia los rostros, los semblantes, las miradas, los cuerpos. No sería ocioso afirmar que gracias a Tissé, al igual que como pasaría muchos años después con el movimiento negro de los *Black Panther* en Estados Unidos —durante las décadas de 1960-1970—, se presenta una reivindicación de la etnicidad a partir de la belleza, aun cuando ésta responda a otros patrones diferentes de los occidentales (foto 1). Aun cuando la película *Viva México* nunca se exhibió en México en vida de Eisenstein, las imágenes tomadas por Tissé sí llegaron a trascender cuando se dieron a conocer por algunas publicaciones de la capital (foto 2).

Otras influencias se generaron a partir de la obra producida por Edward Weston, Tina Modotti y una pléyade de fotógrafos viajeros —Henri Cartier Bresson acompañó a una misión etnológica francesa—,²⁶ quienes vinieron a dar continuidad a las innovaciones propuestas a raíz del movimiento cultural posrevolucionario. Es así que comenzamos a ver la remodelación del tipo fotográfico indígena, cuando también antropólogos-fotógrafos, que reciben esas influencias, se avocan al registro fotoetnográfico.

La revaloración de lo indígena, en aras de la reconfiguración de la identidad nacional, se bifurcará a partir de la conformación del nacionalismo revolucionario, mismo que como ideología de Estado marcaría ciertas directrices en cuanto al desarrollo político y cultural de la nación. Dicha remodelación del tipo fotográfico mexicano seguiría una suerte parecida a la del indigenismo oficial que prevalece hasta nuestros días, mediante la exaltación del aporte mesoamericano a la construcción de la identidad nacional —la imagen idílica del indio enfrascado en la vida ritual y festiva—, o mediante la representación del “indio real”, sumido en la miseria y las carencias ya añejas. De ahí que una parte del registro fotográfico posrevolucionario se diera entre estudiosos de la antropología y técnicos que tra-

²⁶ Véase Mercedes Iturbe, “Comprender con los ojos”, en *Ojos franceses en México*, México, IFAL/Centro de la Imagen, 1966, p. 29.

bajaban en las instituciones de cobertura al sector indígena, así como de una parte de fotógrafos profesionales y aficionados, quienes llegaron a retomar algunas de las vertientes esteticistas y exotistas del pasado para recrear la presencia indígena nacional. De manera indicativa, algunos de estos fotógrafos tendrán una mirada crítica —como Nacho López— y pugnarían por cuestionar el estado de cosas a través de sus imágenes, aprovechando la cobertura de algunas revistas de corte contestatario.

Con el surgimiento de las instituciones indigenistas durante el régimen cardenista se llegó a elaborar un registro etnográfico por parte de antropólogos comprometidos que retomarían la mirada de sus notables antecesores —Lumholtz y Diguët, entre ellos—, para conformar un acervo que, para 1999, contaba ya con 113 883 imágenes.²⁷ Buena parte de estas imágenes ilustrarían y mostrarían la labor indigenista, así como los cambios introducidos en la condición del indio, a través de sus órganos de difusión como la revista *Acción Indigenista*, que empezó a editarse a partir de 1949, y que a partir de 1970 se transformaría en *México Indígena*.

Con todo, no encontramos en las imágenes realizadas —tanto desde el ámbito indigenista oficial como en el de los fotógrafos en su calidad de autores independientes— una mirada que denuncie o cuestione la condición del indio como la que observamos en las imágenes producidas en Estados Unidos durante la década de 1920 por Lewis W. Hine, quien nos muestra, por ejemplo, a un grupo de niños trabajadores en

²⁷ “Actualmente se han integrado 113 883 imágenes que incluyen materiales originales de diferentes soportes, es decir, negativos, diapositivas e impresiones; además de 18 000 copias de materiales originales que se utilizan en el servicio de préstamo al público. Mientras que alrededor de 109 446 materiales se encuentran en proceso de investigación antes de ingresarlos al acervo. Además, la fototeca posee colecciones de gran valor histórico, pues se cuenta con testimonio de la creación del INI [Instituto Nacional Indigenista] y con colecciones de pioneros de la etnografía indígena como Carl Lumholtz (antropólogo del siglo XIX, con imágenes de 1890-1898), Nacho López, Julio de la Fuente (antropólogo del INI durante los años cincuenta) y Alfonso Fabila (investigador del INI, con imágenes de 1934-1953), entre otros.” Evelyn Normandia y Miguel Ángel Rubio, “Fototeca Nacho López. Instituto Nacional Indigenista”, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, año 2, núm. 6, mayo-agosto de 1999, p. 42.

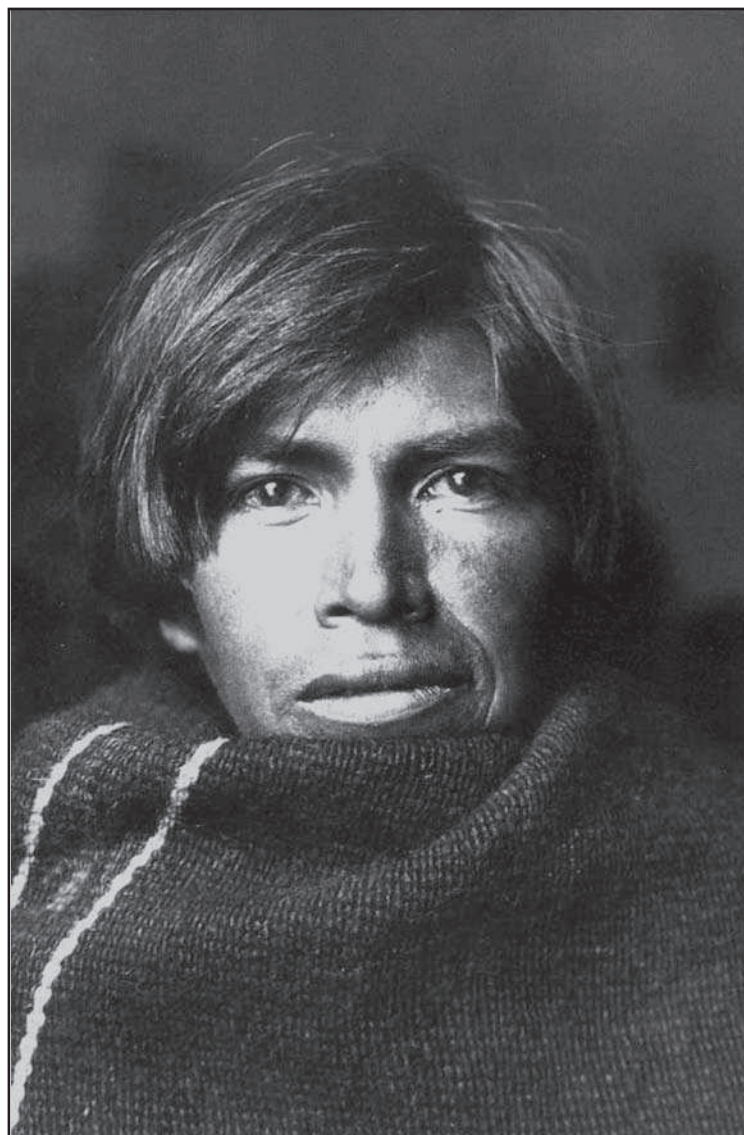


Foto 8. Tarahumara. Col. México Indígena, IIS-UNAM.

las minas: los rostros ennegrecidos por el hollín, donde el brillo de los ojos infantiles contrasta con la negritud de las caras manchadas; algunas miradas sonrientes y otras circunspectas; hacinados los cuerpos en el sombrío entorno de los socavones, que nos muestran las condiciones de explotación a que estos niños estaban sujetos en el corazón del capitalismo, sin tener que recurrir a frases o palabras flamígeras. Tal parece que en México imperaba la tónica descrita por Grobet:

Estamos rodeados de imágenes de “indios bonitos” o de mugrosísimos niños con rostros enormemente expresivos, abundan situaciones melodramáticas porque el cap-tador de imágenes ni siquiera intentó comprender las

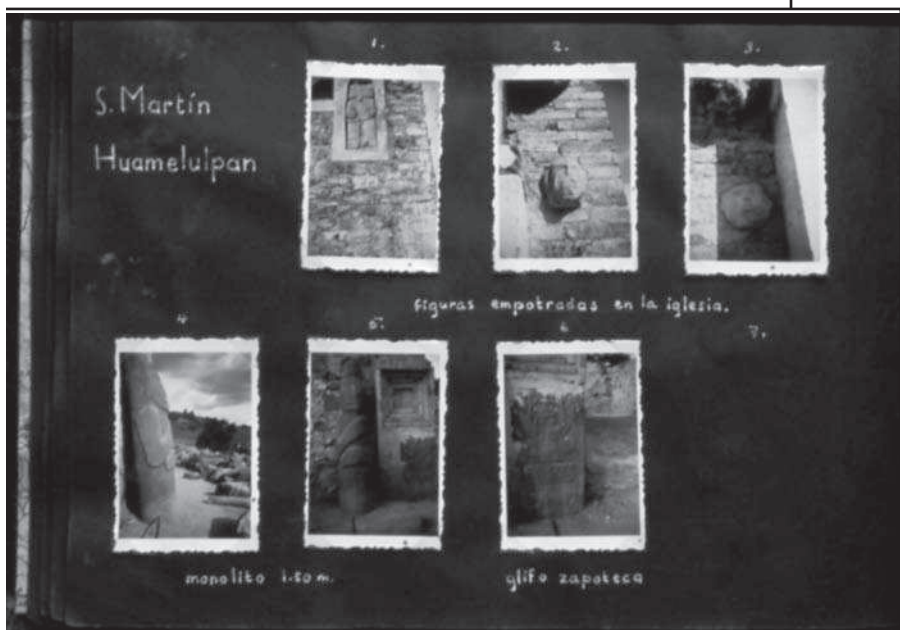


Foto 9. Una página del álbum foto-etnográfico de Barbro Dahlgren. Col. Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM.

condiciones que engendran a una clase social explotada y por eso miserable.²⁸

Por esa misma época tenemos los inicios de un registro fotográfico que podemos considerar sintomático del emprendido por otros fotógrafos. Se trata del caso de Gertrude Duby Blom, quien a partir de 1943 inició una estancia de trabajo en Chiapas que se prolongaría por varias décadas, y de la cual resultaría un acervo de casi 55 000 imágenes. De ellas las mayormente difundidas son las que muestran a los lacandones en un entorno familiar y un tanto bucólico. Sin embargo, existe también un pequeño grupo de imágenes donde la fotógrafa registra el implacable paso de las compañías madereras, que en su acción destructora y paulatina de la selva, se convertirían en uno de los tantos agentes económicos amenazantes del entorno ecológico.²⁹

²⁸ Lourdes Grobet, "Imágenes de miseria: folclor o denuncia", en *Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Hecho en Latinoamérica*, México, INBA-SEP/Fonapas/Consejo Mexicano de Fotografía, 1981, pp. 81-84.

²⁹ Véase Gertrude Duby Blom, *Imágenes lacandonas*, México, Asociación Cultural Na Bolom/FCE, 2003, pp. 75, 79, 83 y 85.

Los efectos nocivos en la naturaleza, tanto de la región como a nivel mundial son los mismos, la deforestación, la milpa caminante, la cacería furtiva, el ganado intensivo y la falta de tierras para la gente son aspectos que han sido tratados sin ninguna respuesta favorable.³⁰

La pregunta es: ¿por qué se concedió escasa difusión a esas imágenes reveladoras, a cambio de la profusión de fotos a través de las cuales conocemos a Chan K'in, su familia y el entorno impoluto del río Lacanjá?

Contemporáneo con los inicios de la revista *Acción Indigenista*, tenemos un caso interesante que redimensionaría al tipo fotográfico indígena en la cobertura realizada por los fotógrafos Raúl Estrada Discua y Enrique Hernández, quienes a mediados del siglo XX emprendieron una tarea semejante a la llevada a cabo por Edward S. Curtis³¹ entre los indígenas de Estados Unidos y de Canadá. Discua

y Hernández acompañaron a un grupo de investigadores del entonces joven Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, en un recorrido por las regiones indígenas de nuestro país, con el propósito de elaborar 46 monografías sobre los grupos étnicos. Parte de ese material fue presentado en la primera exposición de fotografía etnográfica intitulada "México indígena", organizada en el Palacio de Bellas Artes en 1946 (foto 3). Una obra editada con dicho material se intitula *Signos de identidad*.³²

A través de ese registro en la amplia geografía y diversidad étnica del país, uno tiene ante sí un gran fresco fotográfico de la multiculturalidad. Los encuadres fotográficos se muestran también innovadores y diversos, al dejar de lado los rígidos registros antropo-

³⁰ *Ibidem*, p. 94.

³¹ A principios del siglo XX, Edward S. Curtis dedicó 34 años de su vida a fotografiar a los indígenas de Estados Unidos, plasmando múltiples aspectos de su vida cotidiana en unas 40 000 fotografías.

³² *Signos de identidad* fue asimismo el nombre de una nueva exposición sobre este fondo, inaugurada el 16 de marzo de 1989, también en el Palacio de Bellas Artes; Carlos Martínez Assad (coord.), *Signos de identidad*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM/INBA, 1989.

métricos o las simulaciones del entorno mediante las puestas en escena armadas en el gabinete fotográfico, por más que ahí pudiera vislumbrarse mucha iniciativa y creatividad. Niños, hombres, mujeres solas, parejas y grupos familiares son registrados en su entorno, con sus casas, sus espacios de trabajo. Tenemos el displicente reposo de una zapoteca sobre su hamaca (foto 4), junto a la frágil figura de una mujer popoloca (foto 5) que carga en su mano la apenas perceptible tira de palma con la que, seguramente, elaborará cinta para sombrero o algún otro implemento. Destaca el fondo difuminado de esta última imagen, como un recurso fotográfico empleado para destacar la figura central. De una pareja de kickapoos (foto 6), retratados en las afueras de un caserío —el cual se vislumbra en un fondo difuminado—, el varón deposita desenfadadamente su pie en la alambrada que tiene ante sí, mientras echa una bocanada de humo del cigarro que sostiene en su mano; a su lado, en contraste, la mujer asume una pose un tanto formal, aunque relajada. Un bebé tepehua, que mira fijamente a la cámara (foto 7), es cargado con el rebozo de su madre, de la cual sólo vemos una parte de su espalda, en un encuadre que nos recuerda una de las famosas fotos de Tina Modotti. Y, finalmente, un joven tarahumara (foto 8) se nos muestra en un retrato cercano, de frente, intimista, muy parecido a aquellos con los que Curtis plasmó la dignidad de los dignatarios kwakiutl.

El somero análisis de estas fotografías nos da un acercamiento a la riqueza fotográfica de la diversidad cultural étnica registrada por Discua-Hernández, y consideramos que en estos trabajos el tipo fotográfico indígena se plasma ya un registro más versátil y diferenciado.

Otro momento importante en que se vuelve a dar una amplia cobertura del medio indígena, desde un ámbito institucional, se da cuando un grupo de fotógrafos se lanza a la provincia para tomar las imágenes que se exhibirían en el nuevo Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964. En una dinámica semejante a la emprendida por Discua-Hernández, Alfonso Muñoz y otros fotógrafos llevaron a cabo un

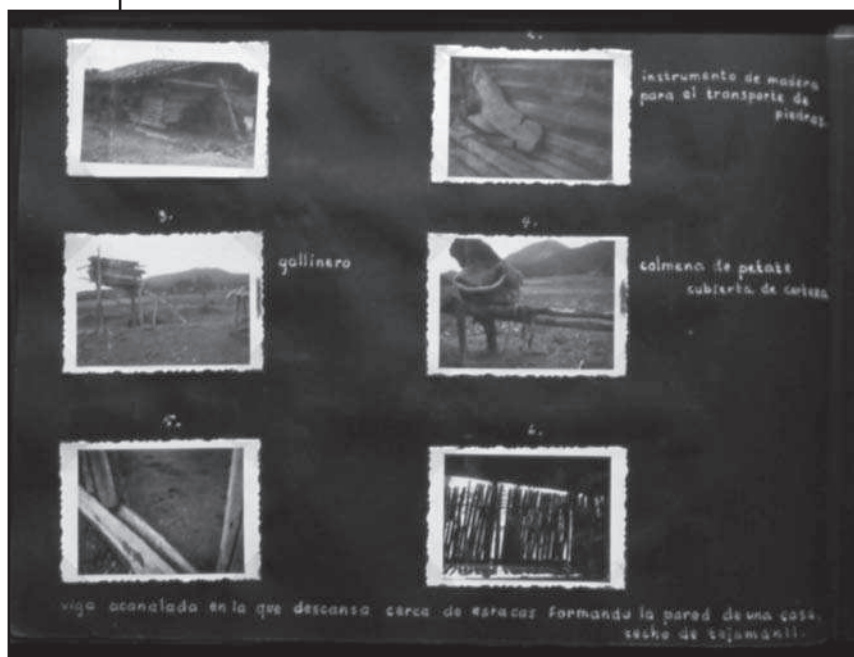


Foto 10. Otra página del álbum de Barbro Dahlgren. Col. Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM.

registro fotográfico del cual derivaron algunas imágenes al repertorio etnográfico que se exhibiría en las salas de etnografía de dicho museo. Aunque aquí habría que mencionar que muchas de esas fotografías siguen mostrando una condición indígena inocua, aséptica, ya que no se identifica la condición real de la mayoría de esa población, al ser mostradas con una mirada parecida a la que ya referíamos en la postal de Scott.

Desde la academia, tenemos un caso contemporáneo a cargo de la etnóloga Barbro Dahlgren, quien llevó a cabo un registro que considero paradigmático y cuyos resultados integró en un álbum intitulado “Expedición a la Mixteca Oax. Enero-febrero 1941” (fotos 9 y 10). Además de la presencia física de los indígenas, entre los temas registrados podemos ennumerar los siguientes: tipo de vivienda y su fabricación, vistas generales de los pueblos, iglesias, tipos de graneros, temascales y hornos, ídolos prehispánicos, códices, ruinas arqueológicas y pueblos viejos, templos coloniales, instrumentos de trabajo, informantes, mercados y sus productos, marchantes y compradores, fiestas, danzas, máscaras, procesiones, bandas de música, autoridades comunales y municipales, procesos artesanales, instrumentos de caza. Es interesante hacer notar lo depurado de la mirada, ya que nos remite a veces a los detalles que pueden parecer nimios, como los amarres de las

vigas de los techos, el canal de una viga que, a ras del suelo, sostiene una barda de varas. Y, por supuesto, las imágenes van acompañadas de una descripción —incluida a veces al reverso— con sus correspondientes pies de foto y la información anexa en su diario de campo.³³ Esta mirada, en la perspectiva que ya habían iniciado Diguët, Lumholtz y Preuss, se enfoca en la condición del sujeto social, por lo que más allá de los tipos físicos o de la indumentaria, la construcción del tipo fotográfico indígena tiene que ver también con las condiciones visibles de su entorno y cultura material.

Ya en las últimas décadas del siglo pasado se producen eventos políticos importantes a nivel nacional que llegan a incidir de cierta manera en la forma en como se enriquecería el tipo fotográfico indígena, a partir de la inserción del elemento político. La “celebración” del encuentro de dos mundos en 1992, sagazmente cuestionada en su aspecto festivo, permitió el registro de un sector campesino e indígena combativo, inconforme con los 500 años de festinada civilización. Aquí se daría un antecedente de lo que vendría después.

Con el exilio centroamericano y la rebelión de las cañadas en el sureste mexicano, tenemos a fotorreporteros y fotógrafos que se aproximan a los campamentos de refugiados y al escenario del conflicto en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, captando con sus cámaras no sólo los efectos de las acciones bélicas, sino también las condiciones sociales que dieron origen al levantamiento. En esta medida, sus imágenes aportaron mucho a que la embestida gubernamental se contuviera.

Para ese momento, tenemos otro caso indicativo en la obra del fotógrafo Antonio Turok, quien proveniente de una familia de fotógrafos³⁴ se inició en la profesión durante década de 1970, efectuando un registro parecido al de muchos de sus contemporáneos: estetización de la miseria; cuadros donde el pintoresquismo y el costumbrismo apenas dejan asomar la terrible condición de los indígenas chiapanecos. Al sobrevenir los eventos aludidos, se avoca a registrar las condiciones

³³ Blanca Jiménez Padilla y Samuel Villela F., “La mirada etnofotográfica de Barbro Dahlgren”, en *Diario de campo*, México, CNA-INBA, núm. 46, agosto de 2002, pp. 2-4.

³⁴ Sus padres, Mark y Kipi Turok, destacaron en la producción de tarjetas postales a mediados del siglo pasado.

límite, la movilización política y la incertidumbre, convirtiéndose a veces en un corresponsal de guerra o en un fotorreportero que documenta el estallido de la beligerancia política indígena. Ingrediente éste, el político, que vendría a sumarse a la conformación del tipo fotográfico indígena.³⁵

Recapitulación

Desde las pioneras imágenes registradas a mediados del siglo XIX, hasta la emblemática fotografía tomada por Pedro Valtierra en el contexto de la rebelión zapatista en Chiapas —donde una indígena toma del cuello, jalándolo, a un sorprendido soldado—,³⁶ la construcción de un tipo fotográfico indígena ha transitado desde la evocación de un glorioso pero distante pasado mesoamericano, hasta la confrontación con un presente deplorable pero redimible —sobre todo a partir del indigenismo de Estado—; desde el registro donde lo indígena se encuentra inmerso en la práctica de los oficios en los tipos populares, hasta el mapeo específico de la diversidad cultural; desde el exotismo, folclorismo y costumbrismo, hasta el registro científico intencionado de Lumholtz, Cartier-Bresson, Alfonso Muñoz, Alfonso Fabila, Barbro Dahlgren, Roberto Weitlaner, Anita Brenner; desde la negación y ocultamiento de la condición física y social del medio indígena hasta la exaltación nacionalista y reivindicativa —nutriendo el ser nacional desde nuestras más profundas raíces—; desde las políticas culturales integracionistas hasta el reconocimiento de la otredad y la diversidad cultural; desde las actitudes complacientes y bucólicas del indígena decimonónico y pre-TLC hasta las insólitas imágenes de los indígenas armados y sublevados en el sureste mexicano.

³⁵ Además de las imágenes publicadas en la prensa mexicana durante esos días difíciles, véase también las incluidas en *De fotógrafos y de indios*, México, Conaculta-Fonca/Ediciones Tecolote, 2000, pp. 97-100.

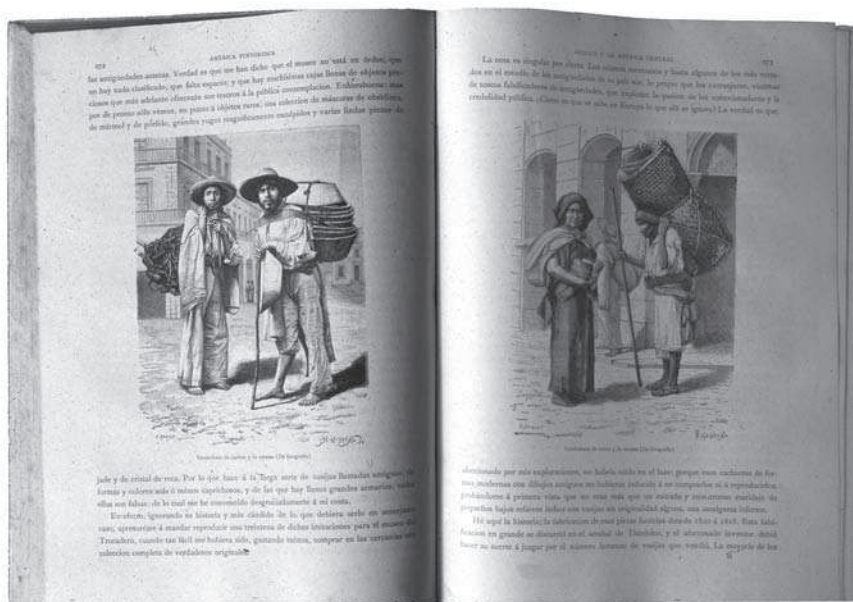
³⁶ Por cierto, la imagen publicada en *La Jornada* fue editada por el encargado de formatear la primera página de dicho diario, ya que la fotografía original es más amplia. Debemos, pues, un agradecimiento a la mirada del formador cuya labor contribuyó al reconocimiento internacional de Pedro Valtierra, autor de dicha imagen.

Los libros de viaje y las imágenes

La escena nos la ofrecen los historiadores Helmut y Alison Gernsheim, en su libro *A Concise History of Photography*, y corresponde a un testimonio escrito en 1860 por el daguerrotipista y experimentador francés Antoine Claudet, quien al revisar un álbum de fotografías y después de pasar una a una las páginas del volumen nos advierte:

Sentados cerca del fuego de nuestro hogar tenemos la ventaja de que podemos examinarlas sin tener que exponernos a la fatiga, las privaciones y los riesgos que corren los valientes y emprendedores artistas que, para nuestra instrucción y complacencia, han atravesado tierras y mares, cruzado ríos y valles, escalado rocas y montañas, siempre con su pesado y voluminoso equipo fotográfico a cuestas.¹

Imagen 1. Varios autores., *América pintoresca. Descripción de viajes al nuevo continente*, Barcelona, Montaner y Simon Editores, 1884.



Esta anécdota, engañosamente sencilla, dice más de lo que aparenta porque en ella inciden tres hechos fundamentales que drásticamente hicieron cambiar el concepto de información en el siglo XIX: el viajero que hace el viaje por otros y después regresa a la metrópoli con información visual; las imágenes fotográficas multirreproducibles organizadas en un volumen, y el examen e instrucción que se desprenden de la superficie fotográfica que pregonaba su veracidad (esto es, la generación en los públicos de un nuevo imaginario sustentado en lo verídico). El mundo más allá de Europa pudo

* Historiador, editor de la revista *Alquimia*, del Sistema Nacional de Fototecas-INAH.

¹ Cito aquí la versión publicada en español: Helmut y Alison Gernsheim, *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, 1966, p. 98.

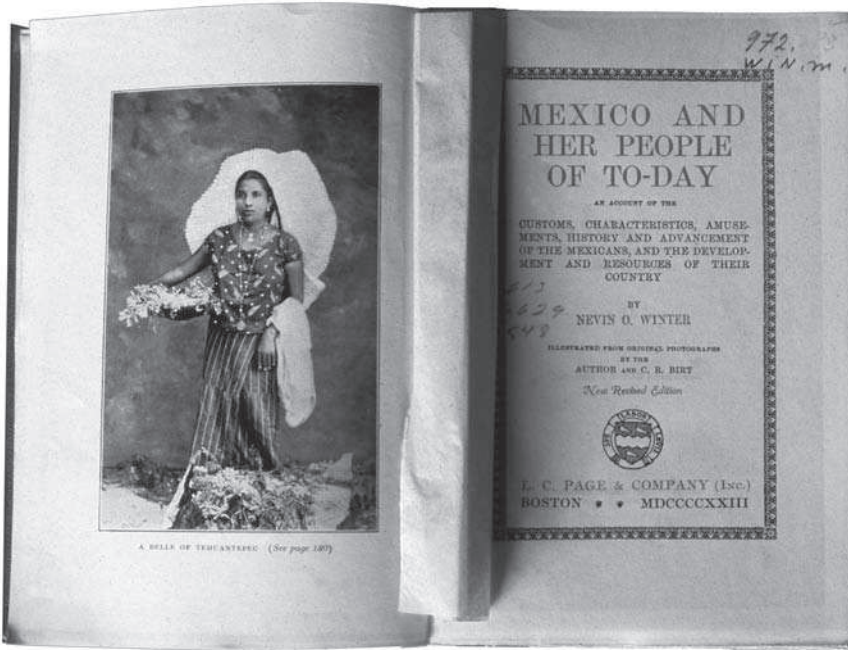


Imagen 2. Nevin O. Winter, *Mexico and her People of Today*, Boston, L.C. Page & Co., 1923.

conocerse así por medio de la fotografía y su cauda de aparentes verdades. El mismo matrimonio Gernsheim complementa al respecto:

La fotografía llevó los rincones más apartados del mundo al círculo familiar. Mostraba paisajes que hasta ahora sólo se conocían a través de las descripciones inexactas de viajeros o de grabados exagerados que eran mirados con recelo desde que la fotografía revelaba la verdad [...] El mundo entero se veía ahora de nuevo a través de los ojos del fotógrafo, el cual captaba verídicamente, y con frecuencia también artísticamente, las imágenes de las reliquias de las civilizaciones antiguas familiarizando a la gente con la belleza paisajística y arquitectónica de su propio país y de los demás, con las escenas de la vida doméstica, costumbres y trajes típicos de otras naciones.²

En su inserción dentro de los libros, las imágenes llegaron a crear un poderoso imaginario que, creemos, las más de las veces desbordaba al relato mismo que le acompañaba. O bien en muchas otras ocasiones no siempre concordaban con lo escrito. En otras circunstancias, las imágenes se volvían el eje fundamental del testimonio. En algunas más las mismas buscaban rea-

² *Ibidem*, pp. 97-98.

firmar o dar testimonio, en favor o en contra, según el sentido que su autor o editor buscara darles. Y cuando todo iba bien se complementaban. Este manejo editorial creaba una tensión entre sistemas simbólicos ofrecidos en las superficies de papel, con lo cual se erigió en poderoso medio —el libro, el álbum—, como un artefacto cultural que narraba en muchos sentidos, esto es, de diversas formas, según quien lo divulgara. Y mucho antes de que otros sistemas visuales se generaran.

Es evidente que desde siempre los libros requirieron de las imágenes. Y puede decirse que éstas, ya desde el siglo XVI e incluso antes —en que se daban las labores de copistas, ilustradores, amanuenses y miniaturistas—, ocuparon un lugar fundamental en las superficies tipográficas de tinta y papel. Pero el poder que, inicial y posteriormente, los grabados,

dibujos o xilografías despertaron dentro de los mismos, no ha llamado suficientemente la atención en los estudios culturales, la historia del arte o la historia de las mentalidades. Esto se debe a que, por un lado —lo decimos de manera muy general—, los historiadores ponen su atención en el testimonio escrito y de ahí extraen referencias clave para sus estudios y, por otro, los historiadores del arte suelen por su lado expurgar las imágenes para insertarlas dentro de otros análisis, con sus notables excepciones, reiteraríamos.

En ese sentido es sintomático lo que le sucedió al historiador alemán Urs Bitterli, notable conocedor del encuentro de Europa con el resto del mundo. En el año de 1976, cuando Bitterli dio a conocer su libro *Los salvajes y los civilizados*,³ relata que a lo largo de sus pesquisas se fue encontrando que los libros consultados —donde se describían los viajes europeos fuera del continente entre los siglos XVI y XVIII— contenían una gran diversidad de imágenes. Las mismas no eran el objeto de su estudio, pero en unas cinco ocasiones, a lo largo de su extensa investigación, se refirió a ellas precisamente por su sentido cambiante (imágenes que se uti-

³ Urs Bitterli, *Los salvajes y los civilizados. El encuentro de Europa y ultramar*, México, FCE, 1982.

lizaban de manera indistinta en las publicaciones). Al revisar las ilustraciones de los siglos XVI y XVII escribe:

A las cosmografías y, en parte, también a las compilaciones, se les adjuntaba, desde el siglo XVI, obras cartográficas magníficamente presentadas, *mappae mundi*, las cuales, mediante leyendas, y a veces también mediante ilustraciones fantásticas, intentaban dar una idea de la historia y del aspecto de los pueblos exóticos.

Desde su punto de vista algo, o mucho, llegó a cambiar hacia la segunda mitad del siglo XVIII:

Dibujantes y grabadores en cobre recibieron el encargo de retratar al indígena, lo que sirvió para que por vez primera, y conscientemente, tales artistas se apartaran del tipo de ilustraciones para libros de viajes que venían haciendo hasta el momento —sugereentes, sin duda, desde un punto de vista estético, pero excesivamente fantasiosas— y se esforzaran por reflejar la realidad con la mayor fidelidad posible. Los grabados de esa clase, al igual que hoy día la fotografía, formaban parte del material de trabajo más importante para un antropólogo.⁴

Con todo —y no sin dejar de reiterar que sólo colateralmente se refirió a ellas por no ser la esencia de sus investigaciones—, hacia el final de su estudio Bitterli dedica unas palabras a las ilustraciones que llegó a recopilar dentro de su trabajo:

Me he decidido a incluir en este libro una serie de ilustraciones porque éstas fueron con frecuencia una parte integrante de los primeros relatos de viajes, y poseen, en consecuencia, un gran valor como fuentes históricas. Es claro que la significación ilustrativa de una xilografía o de un grabado no reside siempre en que describa fielmente la realidad; a menudo las deformaciones de la realidad, sea por conocimiento insuficiente, sea por fantasía fabulante, resultan las más significativas en lo que concierne a la representación europea de Ultramar.

⁴ *Ibidem*, pp. 222 y 283.

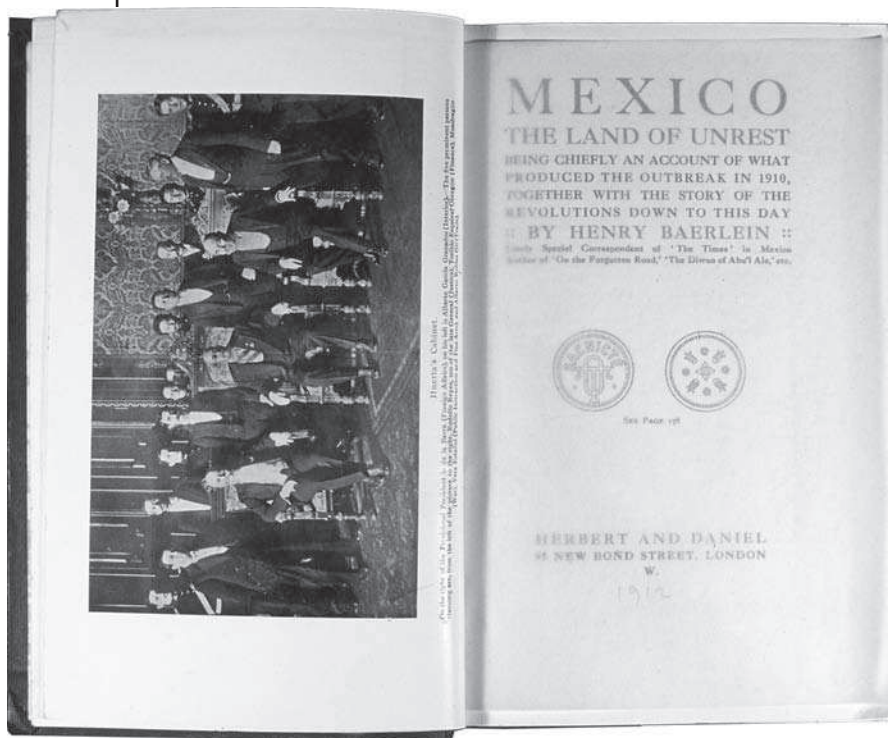


Imagen 3. Henry Baerlein, *Mexico the Land of Unrest*, Londres, Herbert & Daniel, 1914.

Algo que adquirirá una enorme significación en el siglo XIX, cuando hace su aparición la fotografía. Finalmente, Bitterli señala sobre este tipo de estudios que debieran comprender a las imágenes contenidas en los libros, dado que “el examen científico de esta documentación visual está todavía en pañales”. No sin aclarar que para entonces ya existían algunas investigaciones que abordaban tal problemática.⁵

Por su lado, para William M. Ivins Jr. —antiguo conservador del departamento de estampas del Museo

⁵ En el apartado final que Bitterli denomina “Las ilustraciones”, señala: “Trabajos como los de Hulton y Quinn —*The American Drawings of John White*, Londres, 1964—, y de Sachs —*L'image du noir dans l'art européen*, Anales, 1969— señalan las interesantes conclusiones que podrían sacarse de tal material”; *ibidem*, p. 538. Hoy podríamos decir que son muy distintas las circunstancias, ya que la naturaleza de estos estudios han proliferado, como se puede ejemplificar con tres de ellos: Ricardo E. Alegría, *Las primeras representaciones gráficas del indio americano, 1493-1523*, 2a. ed., San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y El Caribe, 1986; Natalia Majluf, *Reproducing Nations. Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*, Nueva York, Americas Society, abril-julio, de 2006, y más cerca de la temática fotográfica estaría Boris Kossov y Maria Luiza Tucci Carneiro, *O Olhar Europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX*, Sao Paulo, Universidad de Sao Paulo, 1994.

Metropolitano de Nueva York— es el avance tecnológico de la estampación de imágenes dentro de los libros lo que aportó un gran cambio en la forma del conocimiento. Autor de un libro clásico sobre la arqueología de las imágenes impresas (*Prints and Visual Communication*, 1975, en su versión aparecida originalmente en inglés), Ivins defiende que son los impresos los que le dieron fuerza a otro tipo de saber. Para él “resulta obvio que, sin impresos, la ciencia, la tecnología, la arqueología o la etnología modernas [posteriormente agregará la historia del arte] apenas si existirían, pues todas dependen, más o menos directamente, de la información transmitida por declaraciones visuales o pictóricas exactamente repetibles”. Esto es, “las estampas lejos de ser simples obras de arte de segunda fila, constituyen una de las herramientas más importantes y poderosas de la vida y el pensamiento moderno”. En ese sentido enfatiza:

Aunque toda la historia de la civilización europea concede gran importancia a la invención de la impresión de palabras mediante tipos móviles a mediados del siglo XV, estas historias suelen ignorar el descubrimiento, ligeramente anterior, de procedimientos para estampar imágenes y diagramas. Un libro, cuando presenta un texto, es un contenedor de símbolos-palabra exactamente repetibles que se disponen también en un orden también exactamente repetible. Los hombres vienen usando tales contenedores al menos desde hace cinco mil años [...] En cambio la estampación de imágenes, al contrario que la impresión de palabras con tipos móviles, hizo nacer algo completamente nuevo: hizo posible por primera vez manifestaciones gráficas susceptibles de repetirse exactamente durante la vida útil de la superficie impresora. Esta repetición exacta de manifestaciones gráficas ha tenido incalculables consecuencias para las ideas y el conocimiento, para la ciencia y la tecnología. No parece excesivo afirmar que desde la invención de la escritura no se había producido un descubrimiento como éste.⁶

Por estampación o impresos, Ivins alude a todos esos procedimientos técnicos que perduraron a lo largo de

⁶ W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili (Comunicación visual), 1975, pp. 14-15.

por lo menos cuatro siglos: la xilografía (hacia 1473), el grabado en metal y al buril, el fisionotrazo (hacia finales del siglo XVIII), el aguafuerte y la litografía. Mientras que cuando hace alusión a las “manifestaciones gráficas exactamente repetibles”, de manera evidente se refiere a la posibilidad de que una misma estampa pueda imprimirse varias veces —según los libros en los que apareciera— antes de que llegue su desgaste y de que la posibilidad de impresión y entintado en el papel se hiciera más débil (como se presentaba por su blandura con el grabado en cobre). Pero esto ya se había vuelto un hecho sustancial para el conocimiento. Por eso para Ivins —como para Bitterli— el estudio de las imágenes contenidas en los libros merece otro tipo de análisis, más particular, más acorde con su problemática o bien revisando y descubriendo su naturaleza que se establece entre texto e imagen.

Al llegar el siglo XIX algo nuevamente había cambiado. Hasta entonces “la comunidad se vio sumergida en ese mar de imágenes, [y] buscó en ellas la mayor parte de su información visual”.⁷ Pero otro nuevo medio de divulgación visual estaba en puerta. Un nuevo método de generación de imágenes que, aparentemente, no solicitaba la intervención manual, que quiere decir la ausencia de la manipulación en su hechura. Por lo tanto un registro “inobjetable”. Al respecto Ivins nos vuelve a señalar:

Cuando la gente se habituó a absorber su información visual de las imágenes fotográficas impresas con la tinta del impresor, este tipo impersonal de registro visual tuvo casi enseguida un efecto muy marcado sobre lo que la comunidad creía ver con sus propios ojos. Empezó a verse fotográficamente [...] y finalmente se adoptó la imagen fotográfica como norma de veracidad representativa. Se depositó en la fotografía una fe que nunca se había puesto —y hubiera sido imposible poner— en las anteriores imágenes hechas a mano. Ha habido muchas revoluciones en el pensamiento y en la filosofía, en la ciencia y en la religión, pero creo que en toda la historia de la humanidad nunca se ha producido una revolución más completa que la que ha tenido lugar desde mediados del siglo

⁷ *Ibidem*, p. 135.

XIX en la visión y en el registro visual. La fotografía nos da una evidencia de cosas que ningún hombre ha visto o verá nunca directamente. Una fotografía se acepta hoy como prueba de la existencia de cosas o formas en las que nunca se hubiera creído con el simple testimonio de una imagen hecha a mano.⁸

La posibilidad se originó hacia 1860 cuando el xilógrafo Thomas Bolton sensibilizó la superficie de su plancha de madera en la que colocó una fotografía positivada, “hizo su grabado —nos dice Ivins— utilizando la fotografía como si hubiese sido un dibujo hecho con tinta sobre la madera [...] éste fue el primer paso efectivo hacia la sustitución definitiva del dibujo por la fotografía en las ilustraciones de libros informativos, ilustraciones susceptibles de imprimirse al mismo tiempo que el texto”.⁹ Más adelante este método sería reemplazado por el medio tono en la impresión fotomecánica. Así:

Todos dibujaban y todos hacían imágenes. Pero la fotografía se infiltró silenciosamente entre ellos [...] El golpe cayó primero sobre las cabezas de aquellos artistas —pintores, dibujantes y grabadores— que se dedicaban a las imágenes informativas, detalladas y fácticas. La fotografía cubrió las funciones de tales imágenes y lo hizo con tanta mayor calidad, precisión y plenitud de detalles que no hubo comparación posible.¹⁰

Fue entonces, a partir del último tercio del siglo XIX, cuando las imágenes fotográficas comenzaron a adquirir un nuevo poder. La invención del propio medio había sido un hecho ya de por sí extraordinario para la conciencia de lo visual. Otra revolución sería cuando éste continuó con su multirreproducción —que fue otra manera de narrar— mediante la fotomecánica y ahora acompañada de textos, extensísimos, que eran más que un simple pie de foto (los cuales sin embargo también comenzaron a conllevar otros dilemas, al ofre-

⁸ *Ibidem*, p. 136.
⁹ *Ibidem*, p. 155.
¹⁰ *Ibidem*, p. 196.

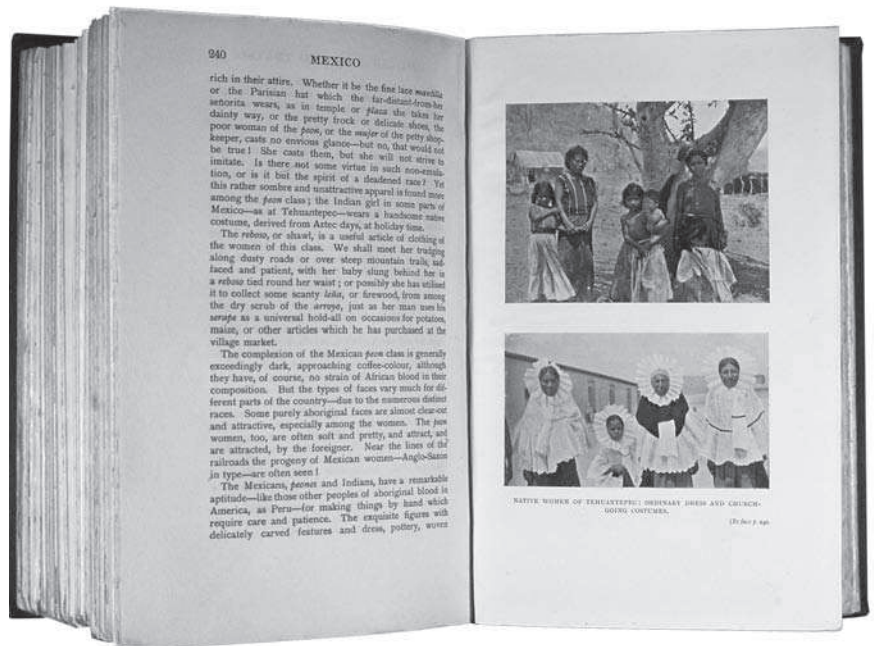


Imagen 4. Reginald Enock, *Mexico, Its Ancient and Modern Civilization, History and Political Conditions, Topography and Natural Resources, Industries and General Development*, Londres, Martin Hume, 1909.

cerles ciertas lecturas a las imágenes, lecturas que buscaban una dirección). La información que se desprendía de las líneas tipográficas, además de las imágenes por sí mismas, y de la correlación entre ambas lecturas, adquirieron una nueva dimensión.

Fue así como se comenzó a dar lo que Vilém Flusser definió como una “pugna entre ciencia textual e ideologías imaginarias”, en el siglo XIX; una especie de lucha dialéctica entre el texto impreso y las imágenes:

La pugna entre texto e imágenes plantea el problema central de la historia: la relación entre texto e imagen [...] la explicación de esta dialéctica es la siguiente: aunque los textos explican las imágenes a fin de comprenderlas, las imágenes a su vez, ilustran los textos para hacer que su significado sea imaginable. Aunque el pensamiento conceptual analiza el pensamiento mágico [el de las imágenes] para deshacerse de él, el pensamiento mágico se infiltra en el pensamiento conceptual al fin de imaginar sus conceptos. Durante este proceso dialéctico, el pensamiento conceptual y el mágico se refuerzan mutuamente: los textos se hacen más imaginativos, y las imágenes más conceptuales.¹¹

¹¹ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990, pp. 13-14.

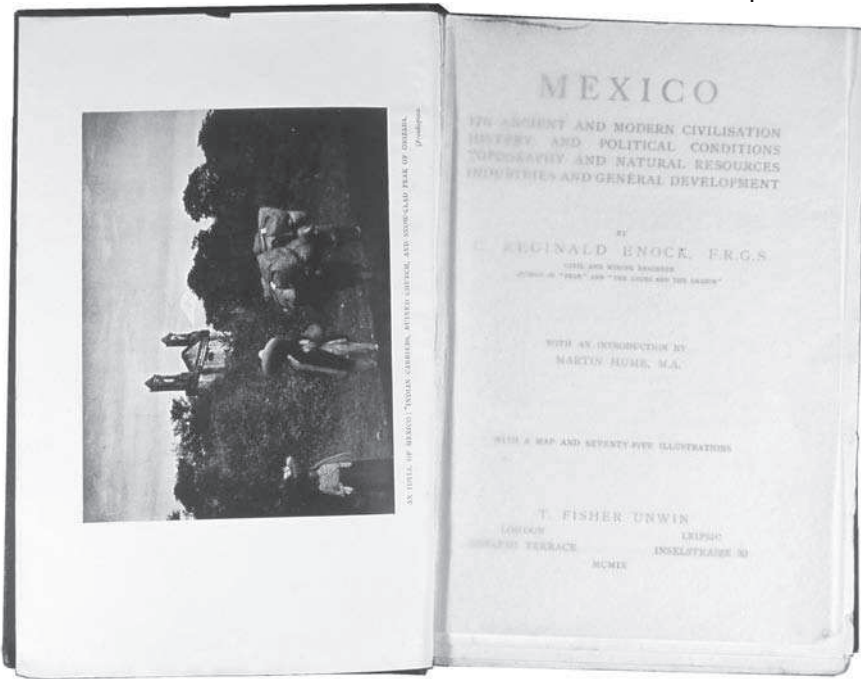


Imagen 5. Reginald Enock, *Mexico, Its Ancient and Modern Civilization, History and Political Conditions, Topography and Natural Resources, Industries and General Development*, Londres, Martin Hume, 1909.

Para Flusser el poder mágico de las imágenes radica en “su dialéctica inherente, sus contradicciones intrínsecas”, al establecerse una especie de sustitución del hecho por la imagen. Advierte:

En vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan, se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido [...] El mundo llega a ser como una imagen, un contexto de escenas y situaciones. A dicha inversión del papel de las imágenes se le puede llamar idolatría, y ordinariamente podemos observar cómo sucede esto: las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la “realidad” en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo, ahora trata de encontrarlo en éstas.¹²

Y en ese proceso, Flusser pone énfasis en un hecho. En cómo se generó esta crisis entre texto e imagen:

¹² *Ibidem*, p. 12.

debido a que el conocimiento sólo se daba a partir de los textos es que se llegó a lo que él denomina como una *textolatría*. Textos sin imágenes, entonces, “los textos se vuelven inimaginables, y el hombre vive en función de sus textos, es decir, ocurre una *textolatría*, la cual es tan alucinante como la idolatría”. Así:

Durante el siglo XIX, la textolatría alcanzó un grado crítico. En el sentido más estricto, este fue el fin de la historia, la cual, en este sentido estricto, es la transcodificación progresiva de las imágenes en conceptos, la explicación progresiva de las imágenes, el progresivo desencantamiento, la conceptualización progresiva. Donde los textos ya no son imaginables, no hay nada más que explicar, y la historia cesa.

Precisamente en esta etapa crítica, en el siglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables, para colmarlos de magia y, así, superar la crisis de la historia.¹³

Durante el siglo XIX la fotografía se rodeó de un aura que parecía provenir de su naturaleza intrínseca: la de la “fidelidad”, la “exactitud”, lo “fidedigno”, lo “verdadero” que se desprendían supuestamente de lo contenido en su imagen. Por eso, algunos pronto llegarían a calificarlos de simples resultados mecánicos, mientras que otros seguían viendo en esas láminas lo que ninguna mano podía trazar; entonces, resultados plenos de “objetividad”, por lo tanto de hechos verdaderos, en cuanto que aparentemente no participaba ningún operador y sí, en cambio, una máquina. Por eso, ni quien pensara entonces que de todas maneras detrás de ese aparente acto mecánico de la impresión de una placa estaba oculta la conciencia de quien producía las imágenes.

Detrás del supuesto acto mecanicista del registro de una imagen se encontraba, a pesar de todo, un acto de dirección. Un modo de dirigirse hacia los escenarios.

¹³ *Ibidem*, pp. 14-15. Para Flusser: “La imagen técnica es aquella producida por un aparato”, p. 17; por lo tanto estaríamos hablando no únicamente de la fotografía o del cine, sino de la propia fotomecánica.

Una nueva forma de saciar la imaginación sobre el sitio (ese nuevo territorio geográfico que ahora era dado a conocer), que se quería más fiel a la realidad, más “verdadera”, de acuerdo a como se divulgaba el nuevo medio visual. Así se comenzaba a establecer una dualidad entre producción, divulgación y recepción. La producción de imágenes de viajeros —ofreciendo el conocimiento de otras culturas, de otros territorios lejanos— con la que se cubría una necesidad de consumo de imágenes más *reales* sobre el mundo, y los consumidores/receptores que asumían que esas imágenes eran plenamente objetivas, sin ninguna intención detrás. Sin embargo, esta resultaba una circunstancia profundamente frágil y ambigua, pues con ello muchas veces se tergiversaban los sentidos.

Esa producción de imágenes fotográficas — que hacia finales del siglo XIX llegarían a insertarse en los libros de viajeros o en la producción de álbumes— contribuiría a determinar la conciencia de quienes las veían, esto es, de quienes las consumían. La estrecha relación *informativa* que entre ambos se establece: imagen-texto escrito (en esos álbumes y libros que narraban hechos sobre lejanas tierras, con esas imágenes que buscan *confirmar* lo escrito), comienza a desarrollar un imaginario sobre las cosas, los escenarios o las circunstancias que no se tenían al alcance de la mano.

En sus análisis sobre los testimonios de viaje escritos, la investigadora Mary Lousie Pratt desarrolla el concepto de transculturización, y para ello recurre al término “zona de contacto”, en referencia a los encuentros coloniales; la “zona de contacto” es “el espacio —escribe— en el cual la gente, separada geográfica e históricamente, entra en contacto con el otro y establece relaciones en curso que generalmente incluye las condiciones de coerción, desigualdad radical y conflicto intratable”. Aclara que este término lo utiliza en el contexto del comercio (del cual precisamente los libros no se evadieron). Otros investigadores, como ella misma señala, denominan al texto viajero como “literatura de contacto” para referirse a la utilización de la

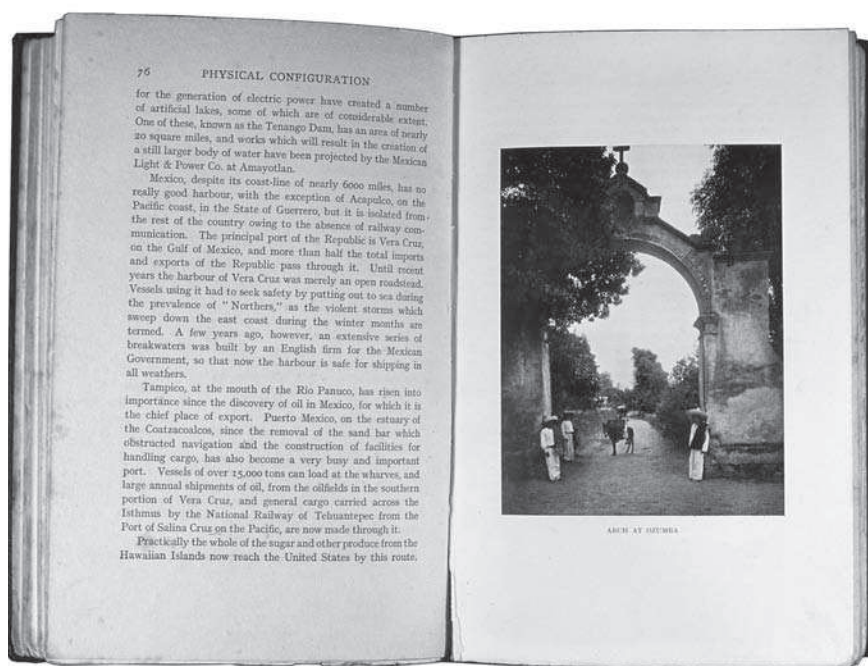


Imagen 6. R. J. MacHugh, *Modern Mexico*, Londres, Methuen & Co., 1914.

literatura escrita en lenguajes europeos desde fuera de Europa. Pero para ella, insiste, el término “contacto”

[...] propone en un primer plano la interacción, las dimensiones de improvisación de los encuentros coloniales tan fácilmente ignoradas o suprimidas por cuenta de los difusores de la conquista o la dominación. Una perspectiva de “contacto” hace hincapié en cómo éstas se constituyen en temática en/y por sus relaciones con el otro. Se trata de las relaciones entre colonizadores y colonizados o de los viajeros y los “viajados”, no en términos de separación o apartheid, sino en términos de copresencia, interacción, de la vinculación de interpretaciones y prácticas, a menudo de manera radical dentro de las relaciones asimétricas de poder.¹⁴

A eso se le agregaba el factor de las nuevas imágenes: todo era susceptible de ser visto ahora —segunda mitad del siglo XIX— por medio de la fotografía. “Nada sin las fotografías [...] desde la hegemonía de

¹⁴ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres-Nueva York, Routledge, 1992, pp. 6-7.

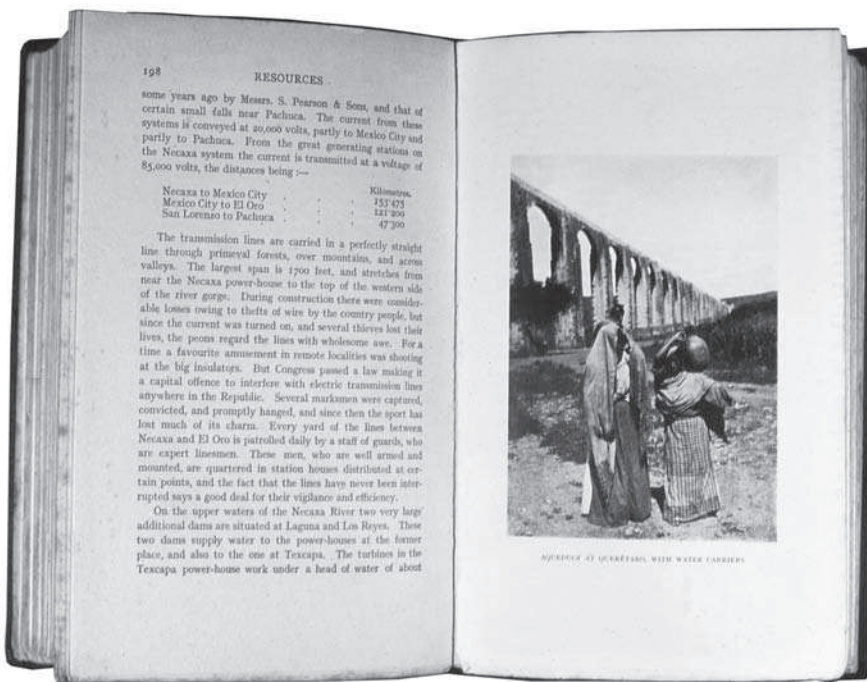


Imagen 7. R. J. MacHugh, *Modern Mexico*, Londres, Methuen & Co., 1914.

una Europa tecnicista [...] ésta codifica la experiencia reunida [con] una voluntad de controlar e inventariar”, nos dice el investigador Charles-Henri Favrod. Ahora el mundo adquiere otra dimensión, es posible otra manera de que éste sea conocido. Siempre creyendo que se está ante un testimonio incuestionable, porque lo que ahora se ve es más vívido.

Toda la primera generación de antropólogos —dice Favrod— interpretaron a distancia los materiales reunidos por los viajeros, misioneros, negociantes, oficiales coloniales, en contacto directo con los pueblos exóticos. En los primeros tiempos el antropólogo es esencialmente un compilador, un hombre de gabinete, que comparan entre ellos las informaciones que están disponibles [...] Precisamente, la fotografía le aporta el documento de primera mano, en bruto, de tal manera que es tentado a decir que en vivo, en tanto está impregnado de la vida que le anima.¹⁵

Pero la propia historia iría demostrando que por

¹⁵ Charles-Henri Favrod (intr.), *Étranges Étrangers. Photographie et exotisme, 1885/ 1910*, París, Centre National de la Photographie-Ministère de la Culture et de la Communication, 1989, s/p.

más que una objetividad sea pregonada por todo aquel que haya generado un texto o una imagen sobre un país que no sea el suyo, su circunstancia cultural y su tiempo histórico lo condicionan para ver al *otro*, a ese personaje y su entorno que de muchas formas se volverá ajeno, distante o extraño. De manera expresa, eso sucedió con la gran mayoría de los viajeros europeos y estadounidenses que llegaron a tierras mexicanas. Una innumerable cantidad de artistas (grabadores, pintores, dibujantes) y cronistas (en libros de viajes y hasta en novelas) fueron perfilando una visión particular sobre México desde el siglo XVI. Un país del que cada quien tenía su versión, y al que, poco a poco, se le iría *construyendo* su imagen. Precisamente desde la segunda mitad del siglo XIX al primer tercio del XX, eso se volvería radicalmente distinto porque para entonces había hecho su aparición la fotografía. Sobre todo cuando ésta era trasladada por el fotograbado, comenzó a aparecer en las publicaciones y con

ello a ser divulgada con otro sentido, no únicamente de manera mucho más masiva sino enmarcándola con otros valores que se deseaban más sólidos, más extensos: el de testimonio escrito, el de la narración testimonial constatada en directo por el autor que había permanecido en el país, y lo cual le ofreció una fuerza de verosimilitud.

El surgimiento y desarrollo de la fotografía traería un nuevo tipo de conciencia, un nuevo imaginario que, dado lo *verídico* de la imagen fotográfica, parecía no serlo. Esto es, si durante las últimas décadas del siglo XIX (y también al inicio del siguiente siglo) no había objeción sobre la “exactitud” de la foto, entonces no había por qué dudar de ésta. Esa era su fuerza y su peligro como medio técnico; su ambigüedad que muchos no vieron. Y por el contrario, mientras más se ocultó lo maleable de su naturaleza, más fue utilizada férreamente para divulgar los hechos contenidos en ella como un acto dado sin *pre-tensiones*, cuando en realidad lo que estaba ocurriendo era que la imagen contenía todas la filias y fobias (lo que conformaba un aparato ético) de quien la producía. Precisamente un

acto en tensión en donde tras su inocente apariencia de verosimilitud las culturas de las metrópolis se encontraban mirando a otras.

Esto es un hecho sobre lo que nuevos estudios deben incidir: sobre el cómo un país fue divulgado por medio de libros realizados por viajeros extranjeros, y cómo éste se fue construyendo a partir de un medio que se quería inobjetable. Inmerso, siempre aparentemente, en lo imparcial. Y también del cómo una conciencia se ocultó detrás de este hecho. Más específicamente sobre el cómo, desde Europa y Estados Unidos, se fue construyendo una imagen de México a partir de la fotografía y apoyada ésta por otros medios (esa publicación en francés, alemán, inglés o italiano, esto es, la inclusión, nada casual, de la misma en los libros al lado del testimonio escrito), que funcionó como imagen de exportación. Imagen seleccionada de precisas particularidades que la hacía inconfundible respecto a otras. Esto es, la codificación y el inventariado de que habla Favrod.

Ese acto de seleccionar y/o editar, de realizar una puesta en imagen, y expresamente en un libro, el de planear una puesta en página, es un modo de construir sistemas informativos. Algo que se dio no sólo entre los fotógrafos que lo produjeron sino también en el uso de los consumidores (museos, editores, repositorios, libros, revistas) de las imágenes que se volvieron inconfundiblemente *mexicanas*. Con ello se construía “lo mexicano” desde la fotografía. Entonces, se parte aquí de que las imágenes fotográficas son un artefacto/artificio producto de la visión de las culturas que las generó y las divulgó. Y si ese poder de crear artificios (por medio de una cámara, por medio de un libro, y gracias a la posibilidad del viaje patrocinado o bien por la vía diplomática) se dio, en principio, entre los europeos y estadounidenses que llegaron a México; ellos serían los edificadores de esa compleja construcción que desde la fotografía se comenzó a conocer/reconocer como México. Una imagen hecha desde la visión de fuera para ser consumida también fuera del país; o si se quiere, también producida desde dentro para exportarla — como lo señaló Mary Louise Pratt—, lo que iría con-

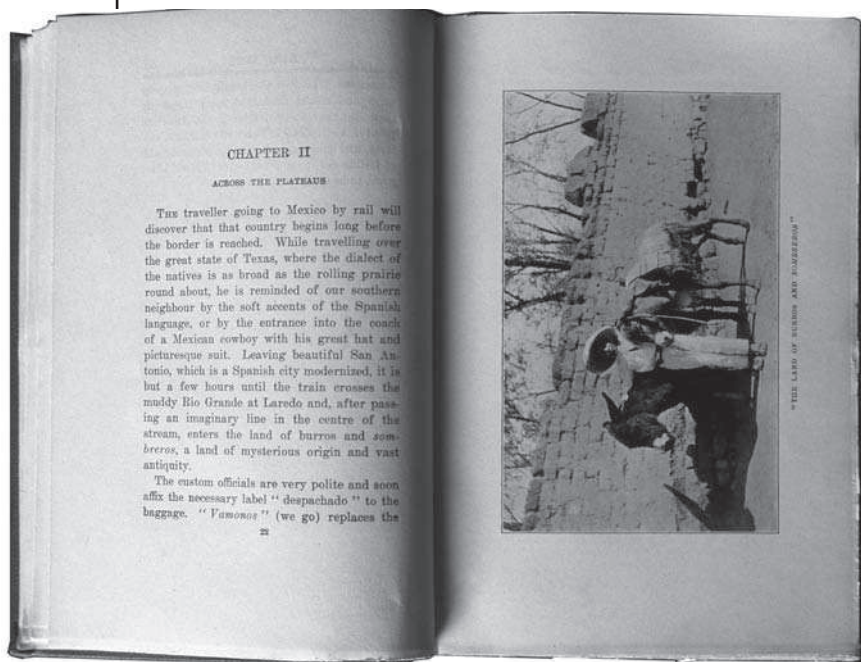


Imagen 8. Wallace Gilpatrick, *The Man who Likes Mexico*, Nueva York, Century Co., 1912.

formando las páginas y las imágenes sobre el imaginario del país mediante los libros y otras publicaciones.

Como un medio que revolucionó las miradas y las mentalidades de época, la fotografía, en el proceso de ir buscando su particular forma de representación, se encontró cargada de paradojas por su propia naturaleza. Esto es, a la fotografía tradicionalmente se le vio, desde su nacimiento, como una imagen que intrínsecamente ofrecía lo verídico (o acaso lo verosímil). Y esto nadie lo ponía a discusión. Sebastián Camacho y Zulueta, cuando —en 1845— realizó una descripción sobre el daguerrotipo, señaló al respecto:

[...] se obtienen unos dibujos tan *perfectos* que nada dejan que desear. Es verdad que el azul purísimo del cielo, el verde encantador del campo y la expresión incomprensible que los colores imprimen a todos los objetos, se representan allí bajo un mismo aspecto monótono y sombrío; pero hay tal *verdad* en el dibujo y tal *exactitud* en todas sus partes, que casi compensan esta falta.¹⁶

¹⁶ Sebastián Camacho y Zulueta, “Daguerrotipo”, en *El liceo mexicano*, México, Imprenta de J. M. Lara, 1845. Zulueta fecha su texto en abril 8 de 1844. Cursivas mías.

De esta manera los vocablos y los conceptos se volvieron formas tradicionales de comprensión y asimilación. Y estos “valores” para comprender al nuevo medio perdurarían durante décadas (hasta nuestros días, incluso).

Otras eran las prácticas en que ese documento, pleno de “verdad”, era utilizado. Digamos, para la publicación de los libros los editores se valían de grabadores, de copistas, para trasladar la fotografía al grabado, hasta la invención del medio tono a finales del siglo XIX. En este proceso, el grabador, siempre con la anuencia del editor, cambiaba las escenas fotográficas originales y le agregaba nuevo elementos. Aunque siempre se advertía, para su adecuada credibilidad, que ese grabado provenía de una fotografía. O bien, algo más común, una imagen era utilizada con distinto pie de foto.¹⁷ Se creaba así un sentido, una dirección, que los editores, autores y grabadores le quisieran ofrecer al manejo de las imágenes. Un sentido donde paradójicamente solía quedar excluido el propio fotógrafo las más de las veces. El marco de todo ello es, desde luego, la intención ideológica. Es decir, esos resortes ocultos que determinaban qué se miraba y cómo se miraba. Todo esto lo estaba ofreciendo el nuevo medio. Al respecto, el historiador y teórico brasileño Boris Kossoy señala:

Son muchas las posibilidades de manipulación elaboradas por los medios de comunicación impresa. Desde siempre las imágenes fueron vulnerables a las alteraciones de sus significados en función del título que reciben, de los textos que “ilustran”, las leyendas que las acompañan, la forma como son paginadas, los contrapuntos que se establecen cuando son diagramadas con otras fotos, etc. Todo eso, así como otras manipulaciones como la reutilización de una misma fotografía para servir de prueba en una situación diferente —y a veces antagónica— para la que fue producida originalmente, a través, simplemente, como ya fue dicho, de una mera invención

Se obtiene así, por medio de la composición imagen-texto, un *contenido transferido de contexto*. Un nuevo documento creado a partir del original generando una

¹⁷ Al respecto véase, de mi autoría, “Otras ilusiones: *D’après une photographie*”, en Ileri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008.

diferente comprensión de datos, los que pasan a tener una nueva trama, una nueva realidad, *una otra verdad*. Más una *ficción documental*.¹⁸

Es así como, creemos, se dio una segunda revolución, poco advertida, a la propia invención de la fotografía: su divulgación que se hacía mucho más extensiva por medio de la fotomecánica. Y ya con ello no únicamente su inserción en diarios y revistas, o extensas ediciones de estereoscopías (con textos en el reverso) en donde se divulgaba la imagen del mundo, sino, sobre todo, en los libros que hablaban del cómo era México. Y así como Antoine Claudet miraba un álbum desde su casa parisina, en México se daba lo propio en el mismo tiempo:

¿Hay nada más portentoso que un estereoscopio? Este instrumento, que realiza los cuentos de encantamiento, es un cajoncito mágico que encierra dentro el mundo entero [...] ¡Tal es la *verdad* de la visión! Con un estereoscopio viaja uno sin moverse de su silla. De Pekín salta uno a Washington sin sentirlo; del Nilo pasa uno al Niágara sin cansarse por tan larga travesía. Y este milagro se hace con dos cristales y la fotografía.¹⁹

Un nuevo medio estaba creando la posibilidad de ver de otra manera al mundo. Y con ello la interacción entre las culturas que comenzó a entrar en una inusitada etapa de auge vía las imágenes y en particular por medio del libro de viajes y sus autores. Es por lo que debemos asumir que “no debe de ninguna manera desdeñarse el papel significativo que tuvo el libro ilustrado en la configuración y difusión de la nueva y *verdadera* imagen de América”.²⁰ Ante tales hechos, donde los imaginarios tienen una función primordial; donde adquiere otra dimensión un artefacto cultural como son los libros de viaje con imágenes, nuevas historias pueden ser ahora escritas.

¹⁸ Boris Kossoy, *Realidades e Ficcões na Trama Fotográfica*, 2a. ed., Sao Paulo, Atelie Editorial, 2000, pp. 54-55. *Cursivas mías*.

¹⁹ J. Alcalá Galiano, “La luz y las fotografías”, en *La unidad católica*, México, 6 de septiembre de 1861, primera plana. *Cursivas mías*.

²⁰ Elena Horz de Vía, *Testimonios de viaje, 1823-1873*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 1989, p. 19. *Cursivas mías*.

Lo negro del negro. La negritud a través de sus imágenes cinematográficas*

*Yo soy negro que vení
yo soy negro de nación,
yo llegué en la dotación
pa' pensar trambajo aquí.*
Anónimo

Con la proyección en 1931 de la película *Santa*, de Antonio Moreno, se inauguró en nuestro país el cine sonoro, y de esa fecha hasta el 2000 se han producido alrededor de diez mil cintas, de las cuales muy pocas aluden como tema principal la negritud mexicana, o mejor dicho la etnicidad afromexicana. Son tan pocas, que casi podrían contarse con los dedos de ambas manos; entre ellas se pueden citar: *La mulata de Córdoba* (1945), de Adolfo Fernández Bustamante; *Angelitos negros*, en sus dos versiones: la de 1948, en la que se puede apreciar a Pedro Infante y a Chela Castro pin-

Imagen 1. Rita Montaner en *Angelitos negros*.



tados de negro, y la de 1969, ambas dirigidas por Joselito Rodríguez; *La negra Angustias* (1949), de Matilde Landeta; *El derecho de nacer*, también en sus dos versiones: la de 1951 de Zacarías Gómez Urquiza, y la de 1966, dirigida por Tito Davison, que tuvo su secuela en 1970 con *Mamá Dolores*, con el mismo director; anteriormente Davison había filmado *Negro es mi color* (1950), con la mulata cubana Rita Montaner; Juan Orol dirigió *La maldición de mi raza* (1965), donde aparece Guadalupe Suárez pintada de negra; Joselito Rodrí-

* Este artículo forma parte del proyecto PAPIIT-UNAM, La Historia Sociocultural de la Cinematografía Mexicana a través de la prensa (1925-1952).

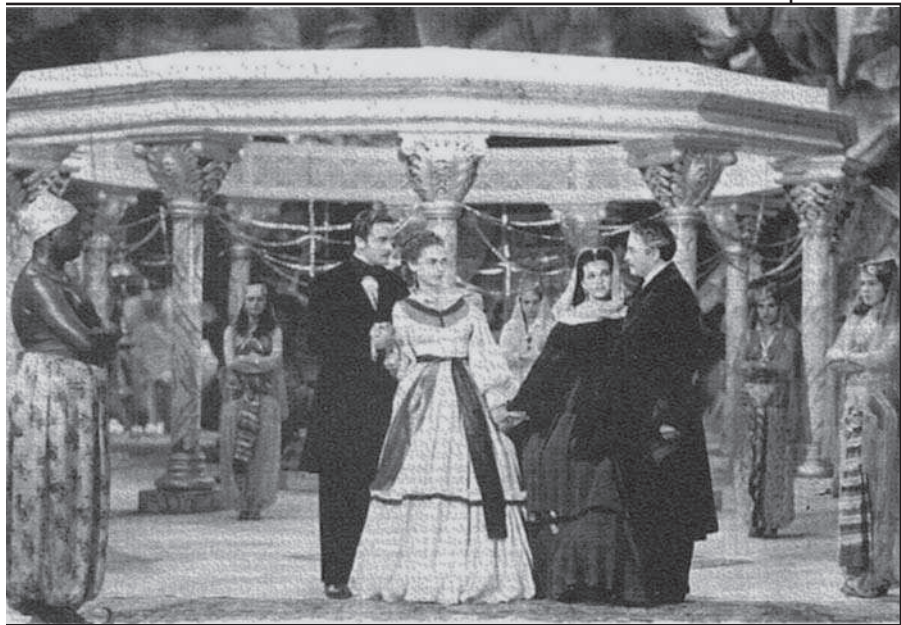


Imagen 2. Juan José Laboriel, Rafael Baledón, Esperanza Baur, Mapy Cortés, Arturo de Córdova y otros actores en *El conde de Montecristo*.

guez filmó *Píntame angelitos blancos* (1954), originalmente llamada *Mi color me condena*; después aparecieron los filmes: *Milagros de San Martín de Porres* (1963), de Rafael Baledón; *Rosas blancas para mi hermana negra* (1969), dirigida por Abel Salazar; *Huracán Ramírez y la monjita negra* (1972), rodada por Joselito Rodríguez; *Negro es un bello color* (1973), de Julián Soler; *Un mulato llamado Martín* (1974), también de Davison, y *Poder negro* (1973), de Alfredo B. Crevenna. Como se podrá observar, las cintas que aluden directamente a la temática negra no llegan ni siquiera a la cantidad de 20, lo que demuestra que para la cinematografía nacional el afrodescendiente pasa desapercibido, ignorado y en muchas ocasiones completamente negado.

En *La mulata de Córdoba* el personaje principal — la mulata Belén de San Juan— lo interpreta Lina Montes, actriz que en la vida real y cotidiana lucía su esplendorosa cabellera rubia. En *angelitos negros* el angelito es nada menos que Titina Romay —también llamada Belén—, y en la segunda versión este personaje de Belén lo interpreta Juanita Hernández Mejía, tratándose en esta ocasión de una auténtica mulatica, sólo que de origen cubano. En *La negra Angustias* la actriz principal es María Elena Marqués, y el papel de su padre —“el negro” Antón Ferrara— es interpretado nada menos que por Eduardo *El Nanche* Arozamena, quienes de negro sólo tenían el betún puesto en sus

rostros. Con respecto a *El derecho de nacer*, las negras que ahí aparecen son, en la primera versión, Guadalupe Suárez, que en realidad también era una negra postiza, y en la segunda Eusebia Cosme —quien hacía el papel de Mamá Dolores—, auténtica negra, sólo que también de origen cubano; el mismo personaje lo repetiría en 1970 esta actriz en la cinta del mismo nombre y del director Davison. Mientras, en *Píntame angelitos blancos* los únicos negros verdaderos eran, igualmente los cubanos Eduardo Acuña y Rita Montaner, y ahí nuevamente Titina Romay aparece pintarrajeada de simpática negrita.

En *Milagros de San Martín de Porres*, el personaje protagónico lo desempeña otro negro falso llamado Jorge Caballero. En *Huracán*

Ramírez y la monjita negra el papel nuevamente lo tiene Titina Romay. En *Negro es un bello color*, el principal personaje “de color” lo hace la actriz estadounidense Jeannie Bell, y en *Un mulato llamado Martín* lo desempeña el afrocubano René Muñoz, quien en 1961 había actuado para el mismo personaje en la cinta española *Fray Escoba*. En *Rosas blancas para mi hermana negra* aparecen tres personajes negros: Eusebia Cosme (cubana), Robertha (peruana) y Steve Flanagan (afroestadounidense). Finalmente, en *Poder negro*, una coproducción con Venezuela, se ve a Sergio Oliva como el luchador Black Power, quien es un auténtico mulato, pero de nacionalidad venezolana. Como se puede apreciar, aunque sea tangencialmente, en todos los filmes realizados que aluden la cuestión afroamericana las personalidades que hacen el papel de negros son maquillados para que puedan dar la tonalidad, mientras los auténticamente negros que aparecen en dichos filmes, todos son de origen extranjero.

Tenemos el caso especial del actor Juan José Laboriel, el negro de mayor presencia en la producción cinematográfica nacional. Originario de Honduras, de la ciudad de Trujillo para ser más precisos, actuó desde 1938 hasta finales de la década de los sesenta, en alrededor de 40 filmes. Su primera presentación tuvo lugar en 1938 en la cinta *María*, de Chano Urueta, basada en la obra literaria del colombiano Jorge Isaac, y en ella

interpretó a un peón de la finca donde se desarrolla la trama. En 1941 tuvo el papel de esclavo en el filme *El conde de Montecristo*, también de Urueta. Un año después se le vio actuando al lado de Domingo Soler, también como esclavo de la hacienda propiedad del criollo Melchor Gutiérrez (Alfredo del Diestro), en la cinta *El padre Morelos* (1942), de Manuel Contreras Torres. Su presencia actoral destaca en otras cintas entre las que se pueden citar *La mulata de Córdoba* (Adolfo Fernández Bustamante, 1945), *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945), *Pasiones tormentosas* (Juan Orol, 1945), *Flor de un día* (Ramón Peón, 1945), *María Magdalena* (Miguel Contreras Torres, 1945), *Espinas de una flor* (Ramón Peón, 1945) y *Reina de reinas* (Miguel Contreras Torres, 1945).

Cuatro años después el mismo Laboriel actuó en *El colmillo de Buda* (Juan Bustillo Oro, 1949), donde aparece como estibador de un hipotético muelle hindú. Unos años después lo vemos como mozo en *Furia roja* (Víctor Urruchúa, 1950). En ese mismo año se convierte en portero de cabaret en la cinta *Entre abogados te veas* (Adolfo Fernández Bustamante, 1950), y tres años después es un soldado español en la coproducción mexicocubana *La rosa blanca* (Emilio Fernández, 1953), para el siguiente año fungir como el sirviente de *La mujer que se vendió* (Agustín P. Delgado, 1954). Iniciada la década de los sesenta es el padre de Guillermo Murray, que defendiendo el honor de una mujer se convierte en asesino en *Dios sabrá juzgarnos* (Fernando Cortés, 1960). En *El derecho de nacer* (Tito Davison, versión de 1966), actúa como sirviente, mientras que en *El Tunco Maclovio* (Alberto Mariscal, 1969) es un peón de rancho. En ese mismo año aparece como el rey mago Melchor en la cinta *Jesús, el niño Dios* (Miguel Zacarías, 1969). Como se puede ver, este negro versátil interpreta en la pantalla a diferentes personajes, entre ellos: esclavo, soldado, asesino, sirviente, peón, músico, hechicero, cantante, pistolero, soldado, estibador, portero de cabaret, estereotipos generalmente cargados de una fuerte estigmatización por el poder político y social del momento.

En el caso de los personajes femeninos su situación no es tan diferente y se pueden citar dos películas: *La mulata de Córdoba* y *La negra Angustias*. En la primera



Imagen 3. Lupe Suárez y bebé en *El derecho de nacer*.



Imagen 4. Rita Montaner, Roberto Cañedo y Miguel Torruco en *Negro es mi color*.

de ellas, filmada en 1945, se observa a una mulata cadenciosa, altiva, sensual, atractiva, habilitada en la herbolaria y hechicería, de las que se vale para trastornar y atrapar a los hombres que mueren y matan por ella. Sus acciones ocasionan el rompimiento de las reglas sociales de la comunidad en que vive, por lo cual tiene que sufrir y sucumbir al castigo colectivo, pagando las osadías realizadas con su propia muerte.

En *La negra Angustias* las cosas son un tanto similares. Huérfana de madre y con un padre ya anciano, recién salido de la cárcel, la protagonista ha vivido y convivido con la hechicera del lugar, de quien aprendió las artes demoniacas. Con su crecimiento biológico también crecen los problemas relacionados con sus atributos físicos, sensuales y lujuriosos. Deseada, asediada y envidiada, por hombres y mujeres, se ve obligada a recurrir al asesinato para proteger su integridad femenina, lo que le ocasiona el abandono de su comu-



Imagen 5. Joaquín Pardavé en *Pueblo, canto y esperanza*.

nidad. Lleg a convertirse en trofeo sexual para los hombres con quien convive, hasta que milagrosamente la revolución viene a su rescate, uniéndose a las tropas y las acciones armadas zapatistas, donde su arrojo la convierte en heroína. Más tarde cae rendida en los brazos de un hombre blanco que la ofende, humilla y desprecia, hasta que nuevamente la gesta heroica viene en su ayuda. Sobre esta cinta es importante destacar que fue dirigida por una mujer, Matilde Landeta, quien modificó el final de la obra literaria de Francisco Rojas González —en la que se basó el filme—, para darle un mejor tratamiento cinematográfico a la condición de mujer.

Respecto a la producción fílmica de lo que podrían denominarse “fantasías históricas mexicanas”, como *El padre Morelos* o *El Rayo del Sur*, realizadas durante la primera mitad de los años cuarenta del siglo XX, se puede afirmar que respondieron más a la política oficial del gobierno federal en turno que en ese momento se le denominaba “de Unidad Nacional”, con la que se convocaba y hacía un llamado a la sociedad entera para que todos sus sectores sociales se unieran para hacer un frente común ante los hechos violentos ocurridos en Europa con motivo del estallido de la Segunda Guerra Mundial.¹ Así que no fue fervor patriota lo que motivó

¹ Para una mejor comprensión acerca de la postura cinematográfica mexicana durante la Segunda Guerra Mundial, véase Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004.

este tipo de producciones, sino una postura política acorde a los dictados de la potencia hegemónica del momento, que en este caso era Estados Unidos.

En las cintas mencionadas, su director Miguel Contreras Torres se permitió varias licencias cinematográficas respecto a los hechos históricos, entre ellas: la negación del origen étnico de José María Morelos y Pabón [*sic*],² a quien por todas partes se ha querido blanquear aduciendo que sus orígenes se encuentran dentro de una línea de ascendencia europea, cuando en realidad procedía de un linaje bastante castizo. De acuerdo con el historiador guanajuatense don Lucas Alamán, los orígenes —paterno y materno— de Morelos “procedían

de una de las castas mezcladas de indios y negros”.³ Otra licencia del director del filme, Contreras Torres, es la que le confiere al *Rayo del Sur* la paternidad de un solo hijo. Fue en la parroquia de Nacupétaro donde el señor Morelos tuvo el primer amasiato —documentado por sus biógrafos— con doña Brígida Almonte, con quien procreó un hijo: Juan Nepomuceno Almonte, nacido en Carácuaro el 15 de mayo de 1803. Pero en realidad tuvo dos hijos más, ambos declarados a la Santa Inquisición cuando fue aprehendido y juzgado. Uno de ellos de nombre José, nacido en Oaxaca en 1814, procreado con Francisca Ortiz, y una niña cuyo nombre —así como el de la madre— no llegó a mencionar y que vivía en ese año (1815) en Querétaro.⁴ Como se podrá apreciar, los tres hijos del héroe sureño independentista fueron posteriores a su investidura como párroco, ocurrida en 1796, y no como lo cuenta la historia oficial y la cinta, en la que se señala que sólo tuvo uno, nacido antes de abrazar los hábitos eclesiásticos.

² Con ese formato se encuentra escrito su apellido en su fe de bautizo, la “V” chica se empieza a utilizar a partir de que se inscribe en el seminario para su instrucción sacerdotal.

³ Lucas Alamán, *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, 5 vols., México, Imprenta de J.M. Lara, 1849, vol. II, p. 214.

⁴ José R. Benítez, *Morelos, su casta y su casa en Valladolid* (Morelia), Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1964.



Imagen 6. Domingo Soler en *El padre Morelos*.

El hecho de que Morelos hubiese tenido hijos, no obstante su estatus sacerdotal, no implica singularidad alguna, frente a estos valores comunes y corrientes que se han dado en todos los tiempos y en cualquier lugar o circunstancia, incluso en la actualidad. Lo que es más, en la época que vivió el Rayo del Sur encontramos que muchos de los párrocos reconocidos por su participación en la lucha independentista, como Hidalgo, Matamoros, Torres, Mercado Obeso y otros, tuvieron descendientes a pesar del voto de castidad jurado ante la Iglesia, lo que indica que las leyes de la naturaleza están por encima de las humanas, cualquiera que sea la fuente de donde dimanen.

Una licencia más del director Contreras Torres es aquella donde el discurso cinematográfico señala que existían más de 200 esclavos indios y negros (Alfredo del Diestro), cuando en ese momento sólo los negros mantenían esa condición, en tanto los indígenas eran peones acasillados (de cierta manera hombres libres); además, el mencionar esa cifra de esclavos negros resulta a todas luces relativa, pues en imagen sólo aparecen dos: uno que es golpeado y herido por el capataz a latigazos, y el otro, nuestro negro versátil, Juan José Laboriel, a quien se le ve como parte de las tropas de Morelos.

Faltarían de ser filmados muchos personajes históricos de origen afromexicano, por ejemplo los que se unieron a los grupos combatientes acaudillados por Nicolás y Leonardo Bravo (padre e hijo, respectivamente), o los que lucharon codo a codo con don Hermenegildo Galeana, llamados los pintos por el color de su piel, de donde emergió Vicente Guerrero,



Imagen 7. Domingo Soler en otra escena de *El padre Morelos*.

primer presidente negro de la República Mexicana (1829), que antecedió por mucho tiempo a la llegada de otro negro a la primera magistratura del vecino país del norte (Barack Obama), y a 34 años de la independencia de Haití, donde su líder insurgente de origen africano, François Dominique Toussaint Louverture, proclamó en 1795 la primera república negra del continente americano. Aparte de los personajes anteriores, existen otros que merecerían la atención de la cinematografía nacional, como es el caso de Ñyanga, Francisco de la Matosa, Lázaro Cárdenas, Genaro Vázquez, Antonieta Peregrino, Álvaro Carrillo, Simón Blanco, el pirata Lorenzo Jácome (Lorencillo) o el propio Vicente Guerrero, todos con antecedentes de sangre negra, pero que por acción u omisión su contribución a la historia mexicana como miembro activo de determinado grupo étnico no ha sido aún tomada en cuenta.

Existe una cinta mexicana producida en 1954, la cual podría servir de ejemplo para explicar y comprender un poco mejor la negación a filmar los aspectos sobresalientes de la cuestión afrodescendiente, llamada *Pueblo, canto y esperanza*. Se trata de un filme integrado por tres cuentos latinoamericanos: el primero de nombre “San Abul”, escrito por el cubano Félix Pita Rodríguez; el segundo de origen colombiano titulado “El Machete”, de Julio Posada, y finalmente el mexicano que se llama “Tierra de plata y oro”, de Ladislao López Negrete, dirigidos respectivamente por Julián Soler, Alfredo B. Crevenna y Rogelio A. González. En los dos primeros los personajes principales son negros, en tanto que el tercero es un minero interpretado por



Imagen 8. Escena del filme *El Rayo del Sur*, protagonizada también por Domingo Soler.

Pedro Infante. Aquí sólo nos referiremos a la trama del primero, en donde un cura rural de origen español (gallego) no quiere bautizar al hijo de un peón, porque el nombre Abul —que los padres (negros) han escogido para su hijo— no existe dentro del santoral católico, por lo que el niño crece sin ser bautizado, negando con ello su existencia y ocasionando la estigmatización por la propia comunidad negra y la Iglesia, quienes lo acusan de hereje y hechicero, tras varios intentos para ser bautizado, los mismos que el párroco ha negado. Abul, como se ha autollamado el negro insurrecto, se las ingenia para lograr su propósito, burlar las limitaciones sacerdotales y finalmente ser bautizado junto con su hijo.

Como se puede ver en este filme, los personajes negros para poder ser personas reales y reconocidas por la comunidad deben tener “nombres cristianos”; si no es así, no existen entonces como seres humanos. Lo mismo ocurre en la vida real de nuestro país, en donde la historia oficial solamente reconoce la condición étnica de indígenas y europeos, y se olvida de la presencia negra, negando así la existencia del otro. Pero no sólo son los afrodescendientes los que han padecido esa marginación; también se encuentran desaparecidos de la mirada del poder aquellos que tienen antecedentes de origen árabe y oriental, mas unos y otros están presentes, tal vez ocultos a las miradas indiscretas que los niegan. Las cuestiones étnicas negras en la actualidad, su rastro no se puede encontrar solamente en el color de la piel, se deben buscar principalmente en las mani-



Imagen 9. Stella Inda y Domingo Soler en *El Rayo del Sur*.

festaciones culturales, donde reposan las tradiciones, en la vida cotidiana o en la fiesta, donde la música juega un papel determinante para esa identidad afrodescendiente. Es ahí donde aparecen los gentilicios nacionales como el *jaroch*o veracruzano, el cocho guerrerense o el *boshito* yucateco. Es ahí donde se pueden rastrear los orígenes negros, pues según reza el argot popular, “en la forma de agarrar el taco se conoce al que es tragón”.

En este breve recuento faltarían por nombrar algunas películas más que aluden la temática negra, entre las cuales tenemos a *Yo pecador* (Alfonso Corona Blake, 1959), *El último mexicano* (Juan Bustillo Oro, 1959); *Nunca me hagan eso* (Rafael Baledón, 1957), *Infierno de almas* (Benito Alazraki, 1958), *Barú, el hombre de la selva* (Vicente Oróná, 1962), o aquellas otras en que por cuestiones de ambientación o de manera incidental aparece lo negro o negra, y en ese sentido se pueden mencionar todas las del subgénero de rumberas, donde la música sabrosa deleita y hace bailar no sólo a las bailarinas de *El changoo*, *El siete mares*, *El puerto de tentación*, *La máquina loca* o *El perico marinero* (cantinas, bares, burdeles que sirven de espacios cinematográficos), sino a toda la concurrencia, y donde aparecen afrodescendientes como Celia Cruz, Daniel Santos, Benny Moré, Kiko Mendive, Silvestre Méndez, Toña la Negra, Rita Montaner, El negro Peregrino (Pablo Peregrino), Consejo Valiente Roberts (Acerina), Dámaso Pérez Prado y otros, pero esa es otra tonada que pronto podremos escuchar o leer.

José Bedia: las fauces del inconsciente. Semiótica, antropología y arte

José Bedia Valdés, artista visual cubano, figura entre los más relevantes del contexto latinoamericano actual y la selección de su obra *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, ejecutada a finales de la década de 1980, representa un arista de su perfil ideológico actual, del cual emerge una de las miradas más interesantes y reveladoras, a nivel simbólico, de los discursos visuales contemporáneos de la región.

El estudio de esta obra se convierte en seductora oportunidad para hablar de José Bedia, quien sintetiza intereses de un discurso sociocultural, con operaciones conceptuales provenientes del campo del arte y de la investigación antropológica. La selección de *Qué te han hecho Mamá Kalunga* tiene como origen el impacto que en su día causó: tuve la oportunidad de contemplarla en dos ocasiones mientras se exponía, y su poder expresivo e iconográfico me dejó una huella perdurable. El tema, la sobreescala y la audacia plástica contribuyeron a poner en crisis los modelos en uso sobre la artísticidad —en el contexto del arte cubano y sus polémicas—, y la percepción de las autoridades políticas y culturales que interpretaban el nuevo arte como si se tratara de un “libelo político”. Todo ello marcó a *Mamá Kalunga* como desafiante y, en contraposición a lo esperado, se impuso un gran silencio para que quedara disminuida; en los pocos estudios en que se le aborda, no pasa de la condición de una obra de tema religioso. En este estudio se plantea como meta revalorar no sólo una obra, sino también la posición de su autor dentro de su tiempo, ya que la pieza en sí misma demuestra que no es una figura colateral en el conflicto que entonces se debatía alrededor de las tensiones entre arte y sociedad. Como tantos artistas jóvenes de entonces, Bedia proyectó en su obra una postura de crítica social, y desde épocas tempranas llegó a gozar de un reconocimiento internacional que se mantiene hasta la fecha, mientras la política cultural cubana —que en un inicio le dio su apoyo— termina cancelando para él su sitio de pertenencia, en la medida que el artista se radicaliza en una postura de oposición, lo que culmina con su exilio en Miami.



No debe perderse de vista que, dentro de este proceso y contexto, se presentó asimismo una serie de cambios alrededor de las nuevas formas de representación artística en el plano internacional, una de las cuales comenzó a afirmarse a partir de la aparición de nuevas series de objetos que provenían de cambios morfológicos en la obra —artefactos artísticos—, los cuales ponían en crisis las taxonomías tradicionales: pintura, escultura, etcétera, dando paso, en este caso, a la instalación. Esta circunstancia provocó a su vez la necesidad de renovar la mirada de la crítica desde nuevos enfoques teóricos, constituyendo la perspectiva semiótica uno de ellos, al hacer énfasis en los componentes estructurales y temáticos de la obra como una unidad. El decidirme por la utilización de este modelo de estudio surgió como resultado de un conocimiento sobre la concepción historiográfica dominante, que enfatiza los significados de religiosidad que se hallan implícitos en la obra, pero no pone en uso el instrumental interpretativo que brinda la semiótica como ciencia, la cual resulta especialmente valiosa para acceder a una lectura profunda de su estudio.

Hablar del “grado cero” del sentido, para interpretar la obra de Bedia, significa entender este concepto desde la perspectiva de su autor, Roland Barthes, quien advierte que la interpretación está concebida “no en los hechos de la lengua (neutralización lingüística) sino en los hechos de discurso”. Hablar de “las fauces del inconsciente” significa dar entrada a la semiótica y desplegar el acto de la interpretación hasta donde la “lógica de lo sensible” se expresa como hecho de cultura. Por ello, aun cuando el presente texto implica un esfuerzo semiótico y hermenéutico, el campo de las micronarrativas que despliega va más lejos lo que el artista se planteó, porque este estudio crítico se posesiona de la obra-discurso y hace de la interpretación un campo de pasión por el signo, un espectáculo artificial, una especulación posible.

Este discurso, el de la obra en estudio, puede discriminarse a través de su silencio: “[...] el silencio mismo adquiere el aspecto de una imagen, de una postura más o menos estoica, ‘sabia’, heroica o sibilina: es un drapado-fatalidad del signo: es más fuerte que el indivi-

duo”.¹ Consideramos aquí el concepto de “discurso” que la semiótica asume, como una estrategia interpretativa de la imagen se trata de la producción de sentido que transforma un material sensible en material significante. Ello permite describir el hecho mismo de la enunciación a través de la imagen, lo cual da lugar a un discurso referido, ya que el título *Qué te han hecho Mamá Kalunga* emplaza un tipo de interpretación dirigida al personaje representado.

A través de su obra, Bedia define un estilo modalizante que introduce una apreciación sobre la verdad del discurso (la acción agresiva sobre la deidad africana). Se trata de un “estilo indirecto libre” (*represented speech, narrated monologue*). Mediante el título *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, el discurso registra las señales del tiempo y del personaje que representa (en este caso la referencia histórica a *Mamá Kalunga*, vista como pasado y presente).² El título de la obra es simultáneamente disyuntivo e incompatible (como la justicia y el derecho, como lo bueno y lo malo), subjuntivo (como el deseo y la fruición) y, en el discurso oriental, anómico (satori como la pasividad o la pasividad activa). De esta forma, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* soporta una mirada emplazadora para ser valorada desde estos términos.³

El “grado cero general”⁴ está dado por el conocimiento previo del código e implica interpretar la obra desde cierta competencia enciclopédica. En este sentido, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* puede ser entendida desde los ejes de la cultura occidental (entiéndase por tal la relación específica que en ella se establece

¹ Roland Barthes, “El silencio como signo”, en Roland Barthes, *Lo neutro*, México, Siglo XXI, 2004, p. 72.

² Véase “Plano de la enunciación”, en Oswald Ducrot y Svetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 347-348.

³ Véase Nicolás Rosa, “Prólogo”, en *Lo neutro por Roland Barthes. Curso del College de France*, 1978, México, Siglo XXI, 2004, p. 15.

⁴ La discriminación de un grado cero general depende del “conocimiento previo del código”, en este caso se trata de un acercamiento —imprescindible para la interpretación de la obra— a las culturas en juego para la decodificación e interpretación de la obra, a saber: africana, afroamericana, afrocubana; véase Groupe μ, *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 1992, p. 237.

entre arte, etnología y religión), a la par que el intérprete puede acceder a una lectura profunda en la que se despliega un contenido intertextual con base en la ritualidad y en los códigos específicos de la religión afrocubana del Palo Monte. Se trata de un discurso en el que se pueden localizar códigos que refieren a la cultura africana y afrocubana. Entiéndase por tales, además de la representación antropomórfica de *Mamá Kalunga*, el valor intertextual implícito, por ejemplo, en los colores usados para la alfombra de retazos de telas que cubre el piso, los cuales refieren a las deidades protectoras de la cultura africana que representa cada color, así como el tratamiento del espacio plástico que remeda los altares religiosos de origen africano. La integración de estos elementos hace alusión a las deidades africanas que se convocan desde la especificidad de un código etnocultural. Este es un rasgo común que marca la singularidad de un grupo de artistas cubanos que opera con estos códigos desde la década de 1980, entre los cuales se incluyen —además de Bedia— los nombres de Juan Francisco Elso y Ricardo Rodríguez Brey, quienes reproducen los procedimientos de construcción de altares de santería y de objetos de poder del Palo Monte, verdaderos espacios inclusivos posmodernos *avant la lettre*.⁵

La indeterminación ha de ser establecida como una mirada sobre la obra y su relación con la cultura artística que le precede, que se niega a ser ubicada en los ejes taxonómicos ya conocidos, poniendo en crisis el paradigma del arte, obligándolo a una nueva mirada de crecimiento de la idea de lo artístico, al hacer converger el discurso occidental y la alteridad cultural latinoamericana. Acerca del alcance e importancia que cobran estas instalaciones, dentro de la historia del arte contemporáneo occidental, refiere la crítica de arte cubana:

Elso y Bedia y sus continuadores han activado visiones no occidentales [...] Se trata de un paso notable hacia la superación del monismo occidental en la práctica del arte, llamada por la mayor tolerancia pluralista [...] Pero un arte así se proyecta más allá del pseudocentralismo

⁵ Véase Gerardo Mosquera, “Arte y religión en Elso”, en *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, ed. de Rachel Weiss, México, UNAM, 2000, p. 80.

posmoderno, en pos de un desencuentro real que puede originar transformaciones en la cultura. Ellas facilitarían la construcción de lo contemporáneo desde una pluralidad actuante y enriquecedora. También abren nuevos territorios funcionales y semánticos al arte sin menoscabar su complejidad ni sobrepasar sus bordes, expandiéndolo más allá.⁶

La obra en estudio se comporta también como respuesta a factores culturales universales, en acuerdo con una situación *sui generis* de la religión afrocubana, que favorece el diálogo novedoso entre arte y religión al integrar una cosmogonía que define la aparición de nuevos paradigmas hasta entonces no reconocidos como idea del arte. Acerca de este particular, se hace necesario comprender el carácter específico de la hibridación de credos religiosos, sociales y políticos que conforman la base de sustentación del propio perfil que caracteriza a la cultura cubana. Los estudiosos de la obra de Bedia, Elso y Rodríguez Brey destacan que esta preocupación por la religiosidad se manifiesta como expresión de una trascendencia del tema hacia una mirada universal, ecuménica. En este sentido, pueden leerse comentarios del siguiente tipo: “Este ecumenismo se reproduce en la obra de Elso —según ya se ha visto— y en la de Bedia más allá de lo religioso, hacia la cohabitación de componentes y significados diversos procedentes de distintos campos.”⁷ En un análisis de las instalaciones de estos autores que aparecen en la década de 1980, Gerardo Mosquera discrimina con incisiva precisión una característica de la relación arte-religión, que se observa en la obra de Elso —compatible a su vez con la obra de Bedia y Rodríguez Brey—, cuando dice: “no hace arte religioso: instala lo religioso dentro de la estructura vertebral del arte”.⁸

El espectáculo de la interpretación

La relación entre estética y política es un tema que subyace en el estudio de una obra como la instalación *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, en donde la política

⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁷ *Ibidem*, p. 77.

⁸ *Ibidem*, p. 80.

puede explicarse a través de la forma en como el autor reconfigura la comprensión de lo sensible. En la obra hay un modo original de considerar el tema, mediante la fabulación por parte del artista de una iconografía sacra, recreada de forma independiente. Asimismo, debe destacarse que al observar la obra desde la perspectiva del arte contemporáneo, se asiste a un caso profundo de “novedad” para el año 1989. La ascendente presencia de Bedia y su impacto en espacios internacionales, muestra la importancia que cobraron sus conceptos de poética para el trabajo artístico. Sobre el particular destaca la siguiente reseña:

En 1987, Bedia representa a Cuba en la Bienal de Sao Paulo, con la obra “La comisión india y la comisión africana contra el mundo material”, una instalación que sintetiza su convivencia con las culturas primitivas y define claramente los elementos de su lenguaje simbólico. Su presencia en la Bienal llama la atención de curadores y críticos internacionales. Ese mismo año Bedia representa a Cuba junto con Wifredo Lam, en la primera exposición de arte latinoamericano, “El arte fantástico latinoamericano 1920-1987”, curada por Holiday T. Day y Hollister Sturges y organizada por el Indianápolis Museum of Art. Además del ser el artista más joven de la muestra (junto con el mexicano Germán Venegas), su obra define una nueva generación de artistas latinoamericanos interesados en desarrollar sus propios lenguajes inspirados en elementos culturales.

Durante la tercera edición de la Bienal de La Habana (1989), Bedia realiza una exposición individual en El Castillo de la Fuerza (en la que se incluye *Qué te han hecho Mamá Kalunga*) que define su papel estelar en la plástica cubana de su generación [...].⁹

La poética se convierte entonces en política, consiste en el modo en que el autor introduce en su producción artística sujetos y objetos nuevos, haciendo visible algo que no lo era, en dar la palabra a un discurso de la alteridad, el discurso de lo indoamericano, lo africano, lo afroamericano y lo afrocubano. Expresa un disenso

⁹ Véase F. Birbragher, “José Bedia. Reflexiones sobre contemporaneidad y legitimación”, en *Estremecimientos. José Bedia, Catálogo*, Salamanca, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), 2002.

frente a Occidente, creando una estética original, a través del tema abordado.

La importancia internacional que cobran las instalaciones de José Bedia y lo *sui generis* de su poética se ratifican por la crítica de arte internacional, con dos años de antelación a la aparición de la obra en estudio, en la exposición *Arte de lo fantástico* (1987). Al respecto, señala Edward Sullivan: “[la obra de Bedia] proporcionaba al observador un sentido de liberación estética de las restricciones que por mucho tiempo han limitado el arte dentro de parámetros específicos”.¹⁰

Visto este testimonio de la crítica, se demuestra cómo la obra de Bedia expresa, desde sus etapas tempranas, una “política del arte” que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Unifica una forma material y un espacio simbólico, que a la vez son las dos caras de una configuración original, ligando lo que es propio del arte a una cierta manera de ser de la tensión que enfrentan las comunidades afroamericanas y amerindias con el mundo occidental. En este sentido, se teje la delicada correspondencia inherente a su obra entre arte y política. Al respecto, señala Orlando Hernández: “En el arte de Bedia hay muy poco que pueda interpretarse abiertamente como político. No obstante algunas de sus pinturas incluyen elementos que nos dejan pensando acerca de la posibilidad de una metáfora política.”¹¹ En realidad la obra se estructura sobre los presupuestos de un “arte relacional”, que implica una distribución nueva del espacio material y simbólico, y en este sentido tiene que ver con la política. Con ella se emplaza al espectador a reconsiderar aspectos relativos de la identidad, la memoria, los órdenes del mundo, los conflictos regionales (geohistóricos y geoculturales).¹²

¹⁰ Edward Sullivan, “José Bedia Valdés”, en *José Bedia, Catálogo*, México, Nuevo León-Distrito Federal, Galería Ramis F. Barquet-Ninart, Centro de Cultura, 1991, p. 1.

¹¹ Orlando Hernández, *José Bedia. “La Isla en peso”, Catálogo*, México, Galería Rafael Tovar y de Teresa-Ninart, Centro de Cultura, 1993.

¹² Sobre el particular comenta el crítico cubano Osvaldo Sánchez: “La reflexión sobre el etnos y el uso de materiales naturales, no obedece a una mera voluntad de rescate ecológico. Más que una reflexión ecológica en términos occidentales, Bedia intenta una restitución del carácter sagrado de la naturaleza humana.



Otro aspecto relevante de la obra objeto de este estudio se refiere al propio título que es un clásico giro lingüístico que nos emplaza a una mirada antropológica, transformando el lenguaje en lenguaje simbólico. *Qué te han hecho Mamá Kalunga* no dice meramente algo a alguien, sino más bien dice algo “de/desde” alguien. Este es un rasgo característico de la poética de José Bedia y que con especial coherencia aprecia la crítica de arte:

El laconismo gráfico que ha caracterizado el dibujo de Bedia lo acerca definitivamente a los orígenes de la escritura. Su lenguaje parece perseguir la misma capacidad sintética de las antiguas escrituras pictográficas, no sólo por el empleo más o menos sistemático de algunos signos estereotipados [...] sino por una propensión de sus imágenes a estructurarse como textos, y a requerir por tanto de nosotros, tantas lecturas como códigos debamos descifrar (mitológicos, simbólicos, históricos, etc.). Este carácter de texto se ha visto apoyado, pero de ningún modo definido, por la presencia permanente de lenguaje escrito dentro de casi todos sus dibujos, pinturas e instalaciones, y que constituyen breves desdoblamientos del significado o bien reforzamientos literarios o poéticos del contenido general de las imágenes.¹³

Más que una significación gnoseológica encierra una significación antropotópica. Se trata de un lenguaje relacional entre texto y representación que funciona como una especie de lenguaje-relato que no es meramente semiótico sino mitosimbólico.

Sus piezas no pueden ser consumidas como “instalaciones” de rústica elegancia. Se trata de un arte ritual cuyo espacio es una instancia mítica, una especie de altar, síntesis del universo. Leídas pasivamente como objetos, las

Realza el significado y poder mágico de esos materiales a través de su ‘presencia física’ y no de una explotación estética de la ‘artisticidad povera’. Del mismo modo que la restauración del ethos no significa una coartada existencial, sino una reafirmación de su papel de mediador entre la comunidad y el Cosmos.” Véase Osvaldo Sánchez, “José Bedia”, en *José Bedia. Sueño Circular*, México/Nuevo León, Galería Ramis F. Barquet-Ninart, Centro de Cultura, 1991.

¹³ Véase Orlando Hernández, “Algunas flechas sobre José Bedia”, en *Tercera Bienal de La Habana, 1989 (Catálogo)*, La Habana, Centro Wifredo Lam, Letras Cubanas, 1989.

piezas de Bedia son retablos de refinada simbología, cuyos arquetipos estructurales son correspondencias de arquetipos hierofánticos precisos [...] Hay que valorar la acción interior, el rito, del que la pieza es portadora. Porque en todo arte mágico la ejecución del rito y la facturación de la pieza no puede nunca resultar más importante que el cumplimiento en ella de las predisposiciones obligatorias para su ejecución y representación.¹⁴

La cuestión pendiente en este análisis es la “coimplicación” del mal. En la obra se halla implícita la violencia como paradigma del mal y es representada a través de una iconografía abiertamente bélica (aviones, portaviones y el ataque sexual del cual es objeto la representación de la deidad). A pesar de estas definiciones, la violencia queda emplazada dentro del panorama global de los procesos de enculturación simbólica, y la pregunta: *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, nos plantea otra postura ante aquello que se interpela, que revierte el sentido para revalorizar la situación juzgada, lo cual implica (re)mediarla, enmarcarla y humanizarla. A la par, abrir paso a la contextualización histórica, ya que *Mamá Kalunga* no sólo aparece representada como espacio lingüístico o naturalista sino también histórico, ofreciendo una imagen de un mundo contrapuesto a otras cosmovisiones, que pretenden representar un discurso global o filosofía mundial. En este sentido, el gran valor de la poética de Bedia ha sido comentado por Orlando Hernández en las palabras al catálogo de la Tercera Bienal de La Habana ya citado.

Con facilidad damos salvoconducto a un mito griego o a un símbolo cristiano, pero seguimos recelando de los trapitos rojos, de las muñequitas pinchadas con alfileres y de las cazuelas repletas de huesos, palos y cuchillos. Nos huelen a sangre, a daño, a oscurantismo. Aun nos seducen más los mandalas tántricos, el I-Ching o el Tarot, que el dialoggún de la santería cubana, el mpaka mensu del palero o los gandós y anafuanas de la secta abakuá. Su propia cercanía nos hace desconfiar de la belleza de sus misterios. Nos asustan la makumba, la umbanda, la regla de ocha, el palo monte y el vudú. No nos parecen reli-

¹⁴ Véase Osvaldo Sánchez, *op. cit.*

giones. La presencia del negro, quizá más que la del indígena de América, constituye la piedra de toque de esta segregación. El pensamiento antropológico de filiación eurocentrista introdujo esta suerte de discriminación racial en la valoración de nuestras religiones. El pavor a lo “primitivo” castigó nuestras creencias. El escrúpulo colonial. Occidental. Blanco. Católico.¹⁵

El comentario anterior configura la mirada discriminatoria que aún gravita sobre las creencias africanas en América, mostrando su condición subalterna, incluso dentro del llamado mundo no occidental. Esta situación de las culturas africanas en América sobrevive en nuestros días, siendo otro de los filtros que tiene que enfrentar la obra de Bedia, quien representa la emergencia de discursos que enarbola una América indígena y africana plural pero silenciada, a partir de estrategias de omisión, desde el escenario Occidental. Su narrativa es un puente para múltiples mundos que cohabitan un mismo continente y necesitan hacer más intensos sus intercambios vivenciales y nocionales.

Desde una perspectiva hermenéutica, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* articula acontecimientos, personajes, instituciones, realidades naturales e históricas. Se trata de un conjunto significativo que se presta a la transferencia de sentido de lo histórico a lo espiritual. En esta dirección la obra articula su grado cero local, lo cual significa vertebrar los elementos isotópicos que se activan entre el título y el montaje de la instalación, que representa el ataque sexual de carácter bélico. Ambos definen el discurso por cadenas lógicas de secuencias, implicadas en una homogeneidad implícita del significado. Este análisis no excluye que se pueda establecer un discurso poli-isotópico, que integre otros o todos los elementos implicados en la obra.¹⁶

Si tiene algún sentido hablar de una hermenéutica de lo sagrado, esto se debe a que la instalación y su título

¹⁵ Orlando Hernández, “Algunas flechas sobre José Bedia”, en *op. cit.*, p. 218.

¹⁶ Advertimos que el eje interpretativo en la obra se basa en una isotopía construida por la redundancia de semas en el dominio lingüístico, que mantiene relación de correspondencia con otras determinaciones u homogeneidades con el espacio visual, que son observables; véase Groupe μ , *op. cit.*, p. 238.

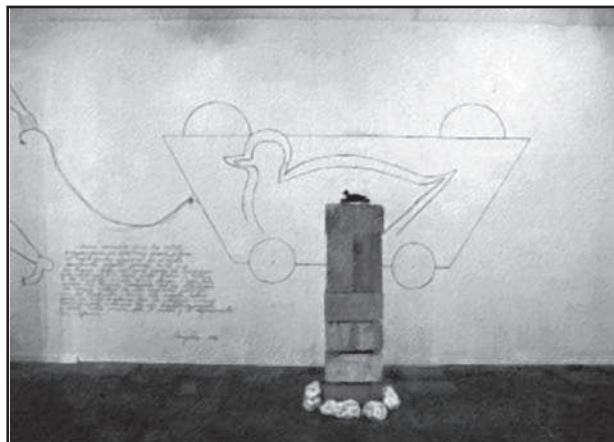


Figura 1. José Bedia, *Juguete para niño angolano*, instalación ubicada en el salón donde también se exhibía la obra en estudio, III Bienal de La Habana, 1989, en <http://www.leftmatrix.com/bedia01.jpg> [consultado: el 30 de marzo de 2010].

lo pueden interpretarse como unos textos itinerantes, que refieren un hecho existencial, el ataque a una cultura, como un movimiento que expresa el tránsito del cautiverio a la liberación. Se expresa un doble sentido, que apunta a descifrar un problema existencial, ligado al acontecimiento real, el cual en su literalidad se coloca en un mundo histórico observable (figura 1).

Enfoque técnico. Tendencia al orden, aumento de la legibilidad (supresión de la heterogeneidad/adjunción de orden).¹⁷ Macrosemiótica

La ausencia de un enmarcado: imbordamiento (exceso del espacio)

Para hablar del imbordamiento, empezaremos por considerar el significado del reborde, cuya función consiste en designar un espacio de atención que permita distinguir entre lo interno y lo externo, a partir de lo cual se construye una retórica del significado. La norma establece que debe considerarse la superposición del espacio bordeado y del espacio ocupado por el enunciado. La colocación de la imagen muestra una relación de imbordamiento, es decir, exactamente lo opuesto al desbordamiento. Con este concepto se señala el exceso de espacio, que no se halla enteramente

¹⁷ Los subapartados que conforman este tema han sido reflexiones que tienen como apoyo el pensamiento de Roland Barthes y de Algirdas Julien Greimas, sugeridas a partir de Groupe μ , *op. cit.*, pp. 75-230. Véase Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1992, pp. 29-47.

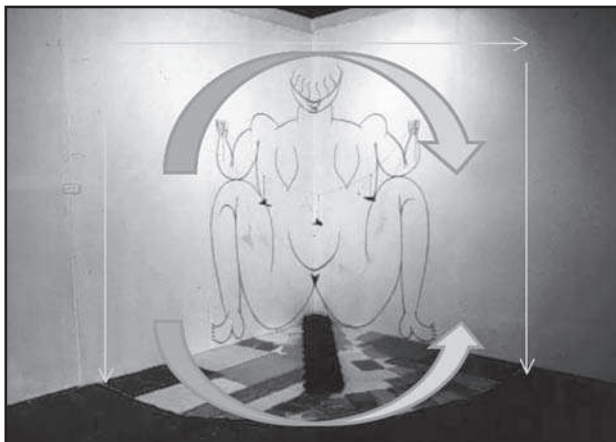


Figura 2. José Bedia, *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, Instalación, III Bienal de La Habana, 1989. Este reborde imaginario, magnifica la condición arbitraria de la imagen que también es virtual, al ser *Mamá Kalunga* una representación fabulada por el artista y que remite a la existencia de una deidad. De acuerdo con este plan temático, el resplandor de las lámparas también puede ser considerado como parte de un segundo límite, necesariamente vago, constituido por la gradación progresiva de la zona de luz y sombra. Véase imagen en Orlando Hernández, *op. cit.*

bordeado por el enunciado, es decir por la representación (figura 2). De este modo podría ubicarse un reborde imaginario alrededor de la representación de *Mamá Kalunga*, para establecer un espacio que indica —aunque no delimita con su apego al contorno de la imagen— el espacio de la representación.

Este concepto de “indicación” es un vector cuya intensidad es variable en la instalación que se estudia, y resulta más complejo que el marco clásico de la obra bidimensional o el límite físico de la escultura. Este reborde está a su vez incluido y excluido del espacio indicado, por ello es su límite y lugar de paso. Es una mediación entre el espacio interior ocupado por el enunciado y el espacio exterior. Considerando que este reborde imaginario es un signo, el espacio bordeado es un enunciado (icónico o plástico) y tenemos que considerar un referente tridimensional que ubica la instalación en su totalidad.

Puede manejarse un conflicto entre el reborde y el contorno del enunciado. En la instalación, el enmarcado es un espacio virtual, tridimensional, que va de la cabeza de *Mamá Kalunga* a la parte anterior y central de la alfombra del piso, pasando por la afirmación de la tridimensionalidad que provoca el cordón con los aviones que cuelga de las manos de la imagen y que se ubica entre los lados izquierdo y derecho de la esquina ocupada. A la par puede definirse un espacio cúbico,

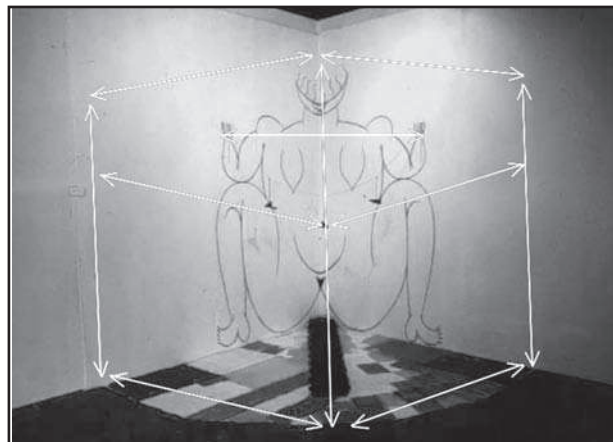


Figura 3. Macrosemiótica: imbordamiento. La importancia de este estudio consiste en que se puede ubicar la familia de elementos que conforman el enunciado. De esta manera se transita de lo tridimensional a lo bidimensional y se ubica otra mirada de carácter cúbica, contenida por el espacio englobante, que se construye con ayuda de la zona de imbordamiento.

englobado por los signos, el cual se construye con ayuda de la ubicación de la instalación en una esquina o punto de unión de dos paredes que pertenecen al espacio museográfico (figura 3).

Transformaciones geométricas

Se trata de transformaciones elementales que pueden componerse según operaciones de suma, resta o igualdad geométrica. El tipo de transformaciones que ubicamos son las de homotecias, donde se conservan ciertas propiedades de la figura (en particular ángulos),

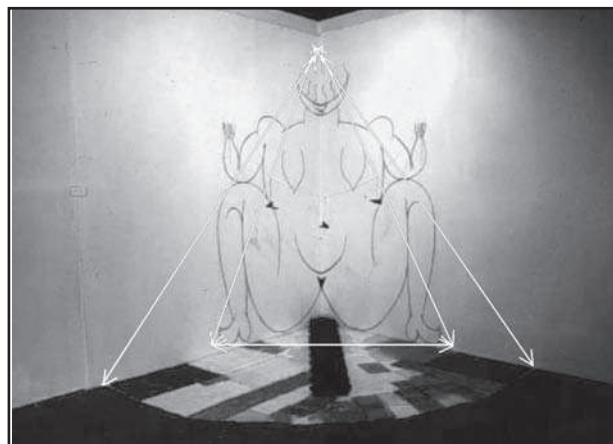


Figura 4. Macrosemiótica: transformaciones geométricas. La composición triangular afirma, mediante la repetición, el área inclusiva de la representación. Crea una retórica de pertenencia del espacio destinado al imbordamiento. El espacio no ocupado por la representación se convierte en “significante”, ya que afirma el tema espiritual (la idea del poder que representa *Mamá Kalunga*), el cual está relacionado con la representación de la deidad.

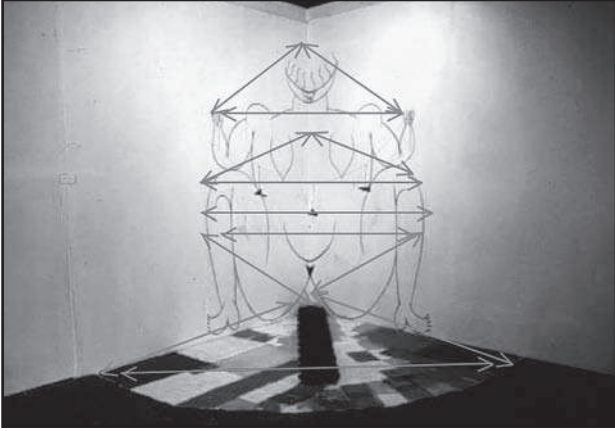


Figura 5. Macrosemiótica: transformaciones geométricas. La repetición del elemento triangular como forma topológica ubica el eje de la retórica del discurso de ataque bélico (triángulo inferior invertido), y de control del ataque por parte de la imagen de *Mamá Kalunga* (representado por los dos triángulos superiores y el inferior).

pero no las longitudes y la orientación. Se trata de triángulos parecidos, que afirman la idea de un signo icónico. Aun cuando se trata de formas simples, afectan el significant. En este caso proyectan sobre una superficie plana una imagen tridimensional (figura 4).

Otra mirada posible es aquella que repite la forma del triángulo pero a través de una anamorfosis que acentúa la polisemia del ícono. En este caso, puede ubicarse la repetición de la forma triangular, el eje conflictivo, referida al ataque bélico y la postura de resistencia, trascendente, con lo cual asegura su permanencia sempiterna, en los marcos de la cultura que representa (figura 5).

La transformación topológica que ubica los cinco puntos de la estrella, que a su vez hace referencia a las extremidades y la cabeza de la deidad, muestra otra oportunidad de considerar la retórica del discurso de *Mamá Kalunga* como eje afirmativo de la narración (figura 6).

Transformaciones analíticas

El inventario de las transformaciones no se acaba con las manipulaciones geométricas, como algunos han creído. En realidad estas transformaciones no explican de ninguna manera fenómenos tan visibles como la diferencia entre un dibujo a trazos, una pintura de color uniforme y una fotografía en modelado, por sólo poner algunos ejemplos. Se les llama analíticas porque dependen de otra rama de las matemáticas que es el análisis. Este modelo de interpretación permite representar un espectáculo complejo mediante intervenciones completamente localizadas, pero al mismo tiempo

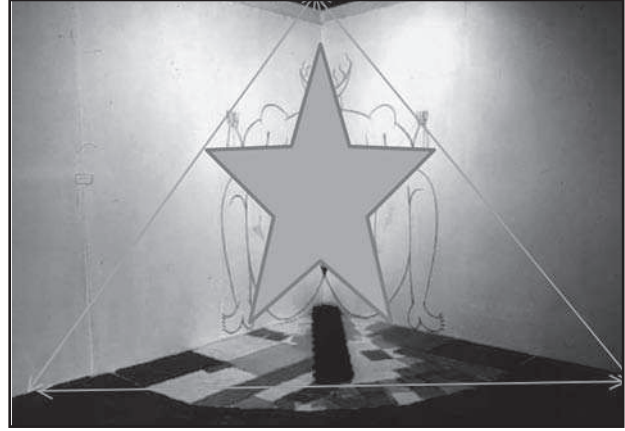


Figura 6. Macrosemiótica: transformaciones geométricas. La forma de la estrella indica los cinco puntos corporales (cabeza y extremidades) de la imagen de *Mamá Kalunga*, los cuales se comportan como retórica afirmativa de la deidad. Se trata de una equivalencia topológica que cuenta con un valor significant dentro de nuestra cultura.

pone en marcha un modelo de lectura o de desciframiento, según el cual el máximo de información se encuentra concentrado en las transiciones.

En este sentido podemos ubicar en la obra:

1. Campos uniformes: relativos al fondo (pared), de la cual hace uso como soporte para la representación.
2. Policromía restringida: el espacio que se reserva para la alfombra del piso.
3. Dibujo a trazos: para la representación de *Mamá Kalunga*.

Combinaciones y utilización técnica: aviones y portaaviones (en relación de 3 a 1, que podría entenderse como relación entre lo uno y lo múltiple) (figura 7). La discretización consiste en estos cuatro umbrales que conforman los campos visuales.

Transformaciones ópticas

Este grupo de transformaciones afecta las características físicas de la imagen en el sentido óptico del término. En la obra en estudio pueden establecerse para un análisis la distinción entre los componentes oscuros del piso, en oposición a los componentes claros de la pared; en esta última se destaca la relación fondo/figura como el aspecto que tipifica la claridad formal, a la que contribuye tanto su grafismo como los objetos y texturas que están colocados de forma rítmica, balanceada en el resto de la obra, y que se manifiestan como su oposición formal. Esta tensión hace posible conseguir una fuerza compositiva basada en una perspectiva lineal aérea, para provocar un efecto expresivo, y a su

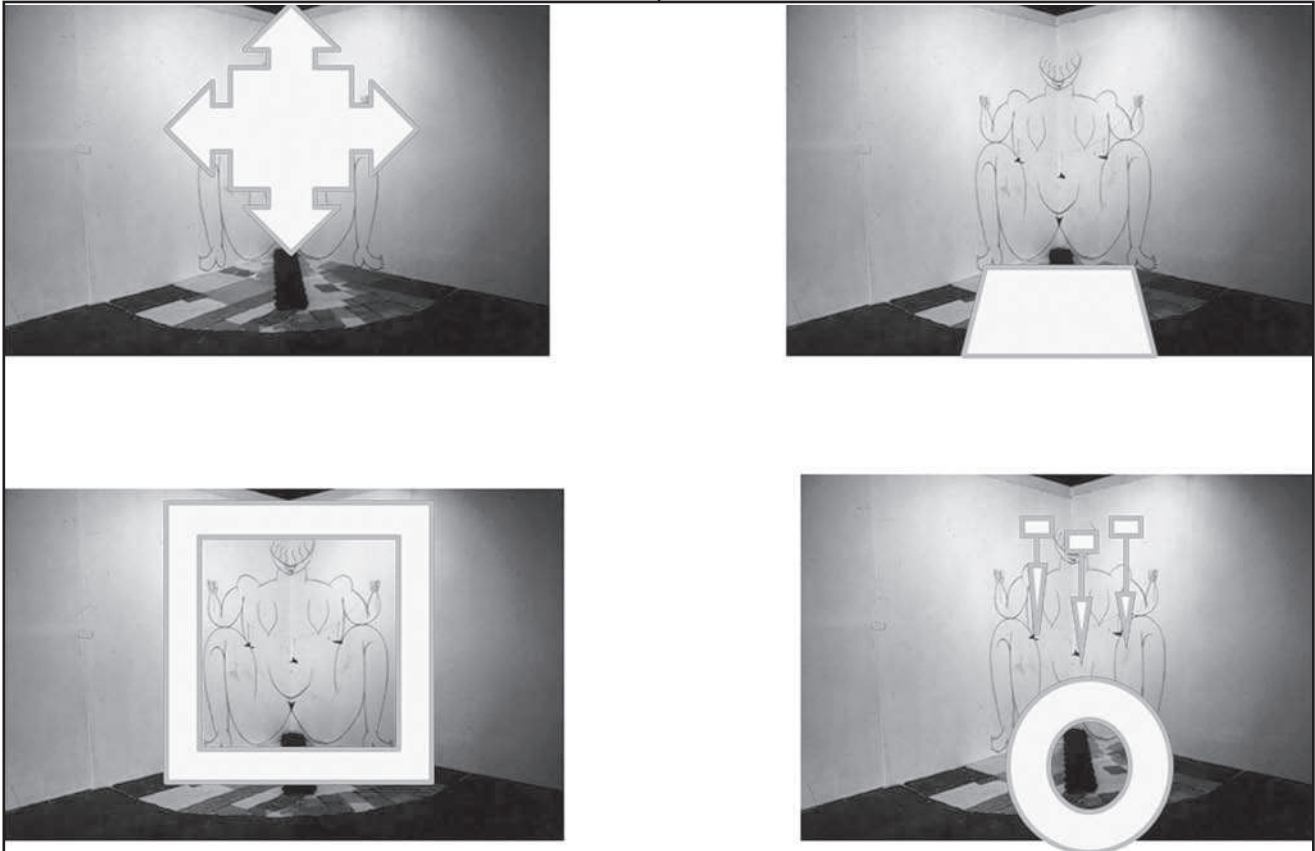


Figura 7. Macrosemiótica: transformaciones analíticas (de izquierda a derecha): campos uniformes, policromía restringida, dibujo a trazos y combinación-utilización de técnicas.

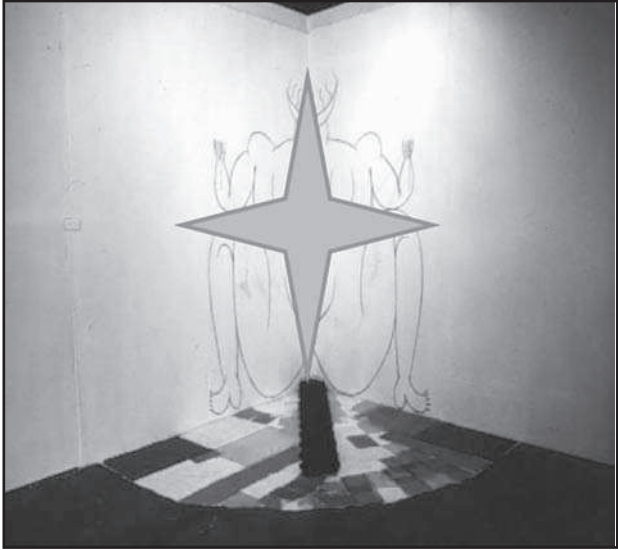


Figura 8. Macrosemiótica: transformaciones ópticas. Como resultado de esta polaridad (componentes oscuros del piso en oposición a los componentes claros de la pared), el ojo, durante el "barrido" visual, aprecia la imagen de *Mamá Kalunga*, mientras el resto aparece borroso. Su resultado eficaz es que atrae la atención hacia el centro de la representación temática, destacando su importancia conceptual.

vez acentuar la ilusión de espacio y de la profundidad como recursos plásticos.

Vale señalar que esta claridad compositiva se mantiene como un recurso del pensamiento racional, que en el plano temático-conceptual nos remite al equilibrio de las fuerzas telúricas, como representación del poder animista que se opone al caos del ataque bélico, en este caso tipificado con *Mamá Kalunga* (figura 8). En el plano de la representación, *Mamá Kalunga* aparece con una nitidez constante, como sucede en las representaciones pictográficas primitivas en las cuales se inspira Bedia. Esta es además una constante en su poética.

Microsemiótica. Las relaciones iconoplásticas: textura/color/forma.

La mácula (discretización más o menos avanzada del elemento pictórico): soporte/materia/manera

Los elementos relativos a la textura de una imagen conforman su microtopografía y abren el camino para

una sintaxis plástica. De acuerdo con ello se valoran dos parámetros a los que se les llama texturemas. Es indudable que existe una interacción entre la textura y la distancia de examen. El liso, lo evaluaremos como “grado cero de la textura”: en la obra objeto de estudio esta condición aplica para el dibujo que se halla sobre la pared y para la pared misma como soporte, así también para los aviones y portaaviones.

El término mácula se introduce aun cuando la obra no responde a un modelo de mácula subliminal, ya que corresponde a los diferentes soportes (pared de mampostería, el metal o el plástico de los iconos bélicos y la cartulina o textil de la alfombra del piso) ser los portadores de una mácula discontinua que se asocia a la ausencia de técnicas pictóricas avanzadas. Se entiende por mácula, entonces, la discretización más o menos avanzada del elemento pictórico bidimensional.

Como área de textura también podemos evaluar el piso segmentado en diferentes colores, en el que a su vez podemos evaluar el ritmo, apreciado en cuando menos tres elementos rectangulares de tamaños variados que aparecen agrupados.¹⁸ En el caso que nos ocupa, citaríamos como valores del ritmo lo aleatorio, lo discontinuo y el principio de la no correspondencia.¹⁹ Otra manera de entender el ritmo es mediante la dinámica de los soportes que van de lo tridimensional a lo bidimensional, al espacio vacío, en el contrapunteo que también se establece con la inclusión de la alfombra (recurso de textura-color y énfasis) con el piso.

El tratamiento cromático destaca por el uso del color negro para el dibujo que representa a *Mamá Kalunga* y los elementos iconográficos de carácter bélico. Este recurso cromático contribuye a la definición del carácter simbólico de las deidades africanas, que de acuerdo con la concepción del artista y los valores de la creencia, junto con la alfombra de colores, aluden a

¹⁸ Arnheim, quien ha prestado especial atención al tema, estima que la textura en pintura es más bien una acumulación de accidentes, debidos a pinceladas incontroladas, involuntarias y no construidas. Estos tres últimos componentes conducen a este autor a asimilar la textura con lo aleatorio; véase Rudolf Arnheim, *La forma visual en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

¹⁹ La mención de este principio de la no correspondencia se debe a evaluaciones estéticas más recientes vinculadas a los estudios de historiadores y estetas relacionados con el *Minimal Art*.

una tradición del culto, caracterizada por cierta estrategia de control cromático: negro, rosa, azul-gris, amarillo.²⁰ El contorno en negro se configura como alusión esencial, al significado de la figura estática, monumental, quien en su calidad de deidad, aún lacerada, se muestra firme, atemporal, sin muestras o signos de dolor, en correspondencia a su noción de imagen sagrada y permanente.

Considerando el movimiento que se genera en el recorrido de lectura visual trazado por la alfombra, se aprecia implícita la alusión al remolino, que en la tradición de Palo Monte se asocia a los temas de desolación y desgracias para aquellos que se trasladan de un lugar a otro valiéndose de este fenómeno natural. Esta implicación puede establecerse si consideramos que para esta cultura es la Luna (y no el Sol) el más notable de los cuerpos celestes, lo que explica porqué la luna está colocada como cabeza de *Mamá Kalunga*. Si la luna prevalece —según la creencia—, el mundo languidecería hasta extinguirse bajo su hechizo. Considerando este argumento, podría inferirse que los agresores se enfrentan a un gran peligro, que se expresa por la conjunción entre la Luna y los remolinos de agua. El poder de la naturaleza se manifiesta, entonces, como un poder superior al de los elementos bélicos que aparecen en la instalación. Se trata de una acción narrativa en progreso, porque llegada la Luna llena alcanza su totalidad el dominio sobre las aguas y los agresores quedarán a merced de los poderes ancestrales de la creencia manifestados en la propia naturaleza (la Luna es masculina, su esposa es el lucero de la tarde o la estrella de la mañana, un tema al cual Bedia ha prestado mucha atención en exposiciones posteriores a la estudiada) (figura 9).

A partir de este análisis se puede constatar cómo en la obra del artista cubano hay una conciencia estética sobre el uso del color y las texturas, lo cual ha sido registrado por la crítica valorativa. Veamos qué dice al respecto Espinosa de los Monteros:

²⁰ Este repertorio de colores varía de una fotografía a la otra, que en razón de dos, son las que he contado para la presente investigación, considerando que la pieza original, al ser una instalación desapareció con su desmontaje una vez concluida la III Bial de La Habana de 1989.

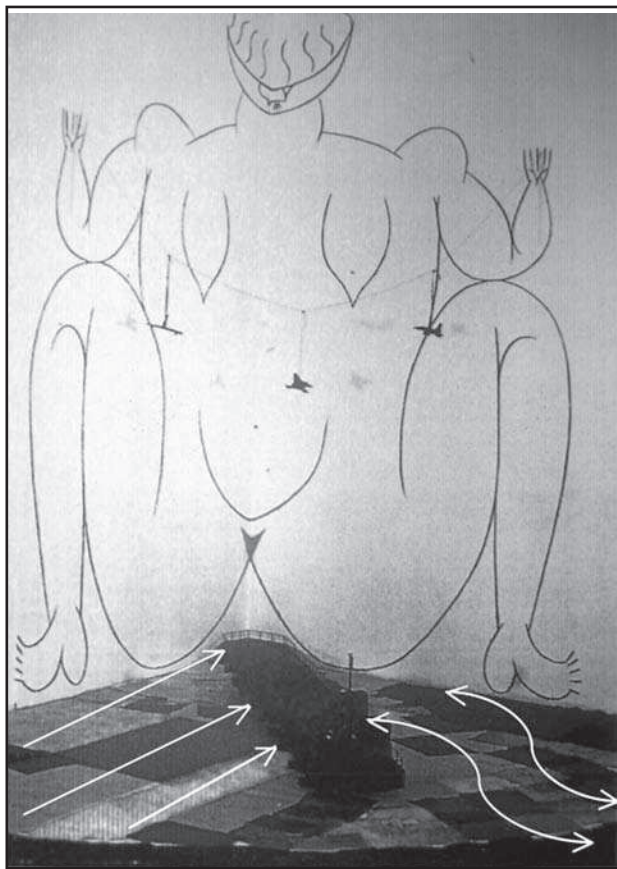


Figura 9. Microsemiótica: texturemas. En esta dirección llama la atención la alfombra del piso, en la cual se observa una intencionalidad que nos permite hablar de máculas direccionales. Los fragmentos, con su orientación, destacan con especial énfasis en el portaaviones y en la esquina como angularidad que favorece a nivel fímico la idea del ataque sexual a *Mamá Kalunga*, y también de las protecciones ecológicas y religiosas que se activan desde la deidad. De esta manera el autor construye una relación iconoplástica, en la cual se conjugan los signos plásticos e icónicos.

Aunque ha recurrido de manera decidida en muchas otras ocasiones a la aplicación generosa del color, no deja de llamar la atención el regodeo que se descubre en su trabajo relativo a la colocación de plastas cromáticas sobre la tela. Sin que lo sea, por su atrevimiento parecería que esta actividad es algo nuevo en su obra, no sólo en su uso sino también en el sentido designado para cada tono y cada trazo.

Los chorreados fueron muy socorridos en 1989 en piezas como “La Creación” y “Carreras opuestas” por ejemplo. En “Nfumbi, spirit of the dead (Ghost)” de 1995, usó inclusive sus dedos para esparcir la pintura. Igualmente recurrió al salpicado para crear una figura de

un hombre sentado al que vemos de perfil, salpicado que se repitió sistemáticamente en algunas de sus instalaciones en las que los muros recibían directamente generosas cargas de pigmentos.²¹

Como se puede observar, en la obra de Bedia se asiste a la presencia de un universo de códigos plásticos que responden a su cosmovisión personal, la cual se expresa con bases precisas en su poética. Por ello la evaluación técnica de *Qué te han hecho Mamá Kalunga* puede ser entendida como una contribución que aporta luz sobre su obra global. La comunicación icónica que se puede construir en diálogo con la obra, sólo cobra sentido si se construye el contenido significativo haciendo alusión al valor simbólico que se establece desde esta alternativa microsemiótica, donde la constitución formal de los elementos y también los soportes pueden ser cotejados como elementos significantes.

Enfoque metafórico.

Tendencia fractal, como suplemento del desorden y aumento de la ilegibilidad
(abjución de heterogeneidad/supresión de orden)

Qué te han hecho Mamá Kalunga cuenta con dos áreas de significación igualmente sugerentes: el texto conformado por el título de la pieza y la propia imagen. Los problemas que básicamente se enfrentan nos avisan de la tensión contradictoria que se presenta entre lengua e imagen.

La contradicción y el secreto

No son los lingüistas los únicos que desconfían de la naturaleza lingüística de la imagen; en sentido inverso, también se aprecia que la imagen es finalmente un reducto de resistencia al sentido. Con respecto a la condición que diferencia lenguaje de imagen, existe la tendencia a ver en la imagen un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y también lo opuesto, que la significación no es capaz de agotar la

²¹ Santiago Espinosa de los Monteros, “Narraciones incompletas de José Bedia”, en http://www.replica21.com/archivo/articulos/e_f/167_espinoza_bedia.html [consultado el 22 de noviembre de 2007].

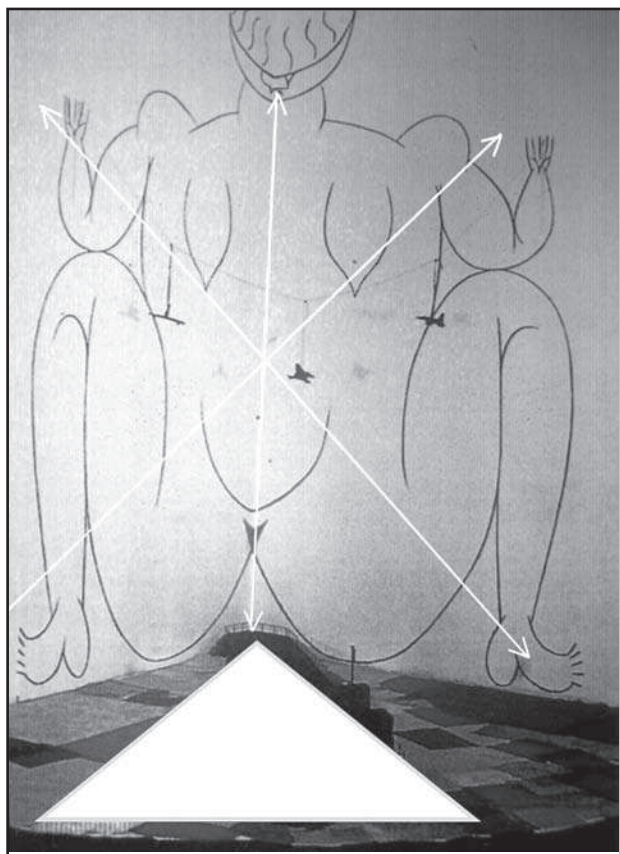


Figura 10. La contradicción y el secreto: texto e imagen. Debemos acotar que toda imagen lleva implícito un mensaje lingüístico que en este caso se manifiesta como título *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, lo cual sugiere también enfrentar la percepción de la imagen como un texto explicativo, que da sentido a la interpretación en una civilización como la nuestra, basada en la escritura. Las señales visuales establecidas derivan de la representación de “lucero”, poder complementario de la “Luna” (valores de la religiosidad, Palo Monte).

inefable riqueza de la imagen. Definimos las artes plásticas como un lenguaje no por su carácter lingüístico, sino más bien por su potencialidad expresiva en términos de “representación” que juega siempre —o pone en cuestión— a la lengua natural, tal y como lo hacen otros lenguajes artísticos (música, danza).

La metáfora de la lectura supone que la obra visual se deje definir, en una primera aproximación, con un “recorrido de la mirada”. La obra sólo tendrá sentido en la medida que se presente como una totalidad “encadenada y ligada”, y que los recorridos que en ella se hagan puedan traducirse en términos de lenguaje. Con ello se abre paso a problemáticas vinculadas al análisis que no agotan su sentido; por ejemplo, es necesario evitar que la obra plástica quede apresada en las redes del discurso, considerando que siempre hay ras-

gos que se resisten a ser nombrados. Significa que existen aspectos de la obra que pueden no estar relacionados con ningún discurso narrativo o de otro tipo, dando paso a una forma de análisis que se dirige menos al problema de la representación que al de la propia naturaleza de la obra en cuestión.

Cuando nos acercamos a *Mamá Kalunga*, la imagen nos proporciona un lenguaje que se apoya en referencias de la realidad: estos son los iconos bélicos fácilmente reconocibles (tres aviones y el portaaviones), los cuales sintetizan una parte del proceso conceptual con el que el artista da sentido a su poética, más la imagen antropomorfa de *Mamá Kalunga* y su postura gestual que completan su intencionalidad temática. Estos elementos están colocados de manera simbólica en la escena; sólo necesitan que el espectador comparta estos saberes culturales. En esta imagen —si dejamos a un lado el mensaje lingüístico en busca de la “imagen pura”—, podemos apreciar una serie de signos discontinuos, no lineales, que nos conjuga una representación que mezcla valores encontrados.

La forma triangular de la base donde se halla la alfombra rememora, en la tradición de Palo Monte, el fuego que al encender la pólvora (fula), hace vibrar el espíritu que vive en *la prenda* o *nganga* (representación simbólica del poder religioso en la creencia). Llama la atención el hecho que sobre la media Luna de la cabeza haya líneas vibrantes, sinuosas.

La línea cruzada que puede establecerse entre brazo izquierdo y pierna derecha (y su complemento en las otras dos extremidades) habla de la dualidad entre lo físico y lo mental. Los aviones se hallan al interior de este fluido (figura 10). Esta estrategia de representación, que desde el punto de vista estructural se describe, es un rasgo que se reitera a lo largo de otras instalaciones del propio artista.

Las metáforas subyacentes en la obra responden a una tendencia global del concepto ideoestético de Bedia, en el cual se articulan ejes nocionales que favorecen los grandes relatos asociados al mito. Acerca del registro de esta característica, señala en un ejercicio de crítica especializada Claudia Laudanno: “[...] es frecuente ver en sus obras [de José Bedia] el interjuego dialógico que entabla entre el ayer y el hoy, entre la

memoria y el presente, por medio de un círculo erótico y tanático, remitiendo sin cesar a una suerte de eterno retorno, del mismo modo que el funcionamiento de la estructura mítica”.²²

Para interpretar a *Mamá Kalunga*, basta con un saber en cierto modo implantado en una cultura bastante amplia en calidad de convenciones, referido a la acción sexuada —explícita en la representación—, más los elementos bélicos que corresponden a una tradición de guerra de acuerdo con los iconos que caracterizan a las grandes potencias bélicas del mundo actual. Pero hay también otros elementos que nos remiten a “la africanidad”, y son las partes que constituyen la alfombra, que usando cierto control icónico nos refiere a una cultura específica, aun cuando éste no sea un signo diáfano a primera vista; dicho control está implicado en una mirada más profunda de la imagen que no se corresponde con el conocimiento extenso de todos los receptores. Esto mismo sucede con la representación antropomorfa de *Mamá Kalunga*. El mensaje se puede entender como cierta lectura de la imagen que podemos llamar simbólica. Cuando esto sucede se integran en el mensaje los aspectos perceptivos y culturales. Llamaremos denotada a la imagen literal y connotada a la imagen simbólica.

Kalunga representa el mar, y sobre esta misma línea horizontal está la tierra (*ntoto*); la imagen de la deidad se halla en la intersección del mar y la tierra. En lo alto, donde se coloca la cabeza de la figura antropomorfa que representa a la deidad, se halla el cielo (*nsulo*), espacio celestial en que habitan los dioses, *npungus* y espíritus, quienes en vida fueron seres humanos. En la parte inferior de la tierra se halla *kumangongo*, el interior de la tierra, el país de los muertos. La entrada al área sexuada de *Mamá Kalunga* puede estar así marcando el destino del portaaviones, hacia el mundo de los muertos.

La representación de la cabeza que expele su aliento hace pensar en el primer *nkisi*, que según la tradición fue hecho en el agua, origen de todos los seres vivientes, el cual inauguró la línea de *Nkosi*, el destructor. El

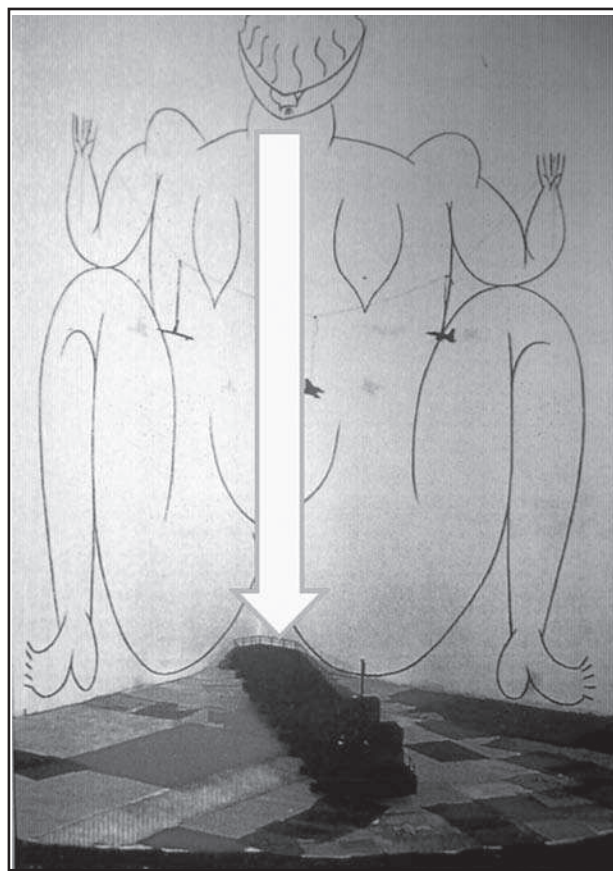


Figura 11. La aventura hermética: texto e imagen. Toda imagen es polisémica e implica, subyacente a sus significados, una cadena flotante de otros significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. Se agrega la observación de que el texto-título conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, con lo cual le obliga a evitar unos y a recibir otros. El contradiscurso narrativo más significante se establece entre la cabeza de *Mamá Kalunga* y el portaaviones.

nkisi es un objeto habitado, en este caso la Luna, dotado de un poder sobrehumano. Los *nkisi* expelen su aliento, pero este no es igual que el de las personas: escuchan al *nganga*, y hacen lo que éste les ordena; simbólicamente en la obra en estudio puede quedar simbolizado como la respuesta de lucha de la cultura conga. Su carácter plural consiste en que del *nkisi* representado pueden “nacer” tantos otros como estime su *nganga*. El *nkisi* unifica los espíritus ancestrales con el poder de la naturaleza. Es la más eficaz de las armas en una guerra, de acuerdo con la creencia (figura 11).

De este modo, considerando las posibilidades del método semiótico, el icono opera desde la conexión física con el objeto, en tanto el índice favorece la relación de contigüidad a partir de la ubicación y conexión de estos elementos en el espacio, como ya se ha expues-

²² Véase Claudia Laudanno, “José Bedia, Galería Thomas Cohn”, en revista *ArtNexus*, núm. 56, abril-junio de 2005, p. 47.



to, y la instalación en su totalidad se configura como símbolo de alto poder comunicativo.

La aventura hermética

La aventura hermética ha de interpretarse como su deriva. Se trata de la plenitud del significado y no de su ausencia. La semiosis es virtualmente ilimitada, pero nuestras finalidades cognitivas organizan, encuadran y reducen esta serie indeterminada e infinita de posibilidades. En el curso de nuestro proceso semiótico nos interesa sólo lo que es relevante en función de un determinado universo de discurso. El título *Qué te han hecho Mamá Kalunga* tiene una función de anclaje, elucidatoria, y ayuda en alguna medida a reducir la polisemia del lenguaje visual. Esta elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos. El texto se comporta como el derecho a la mirada del creador (y por lo tanto de la sociedad) sobre la imagen y contribuye a orientar el sentido. Esta función de anclaje del texto detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de la imagen. El texto se convierte en un valor de orientación sobre el cual recae la aparición del valor moral e ideológico de la imagen.

Finalmente lengua e imagen se articulan. La combinación de palabras emitidas y de imágenes recibidas conforman “la sorpresa” del sentido. El terreno común de los significados de connotación es el de la ideología, que sólo puede ser una y la misma, dadas una sociedad y una historia, sean cuales sean los significados de connotación a que se recurra.

[...] en Bedia la muerte, el pasado, la historia, están en una relación dialéctica continua con el presente, al conjugar y proyectar a través de su obra las tradiciones culturales y religiosas originarias de África y de América en el mundo actual. Otro factor importante entra en juego aquí: lo primitivo. Bedia se ha reapropiado de nociones de lo primitivo convirtiéndolo en una condición contemporánea y concreta del mundo real, haciendo de él una forma de subversión. Lo primitivo y lo civilizado coexisten orgánicamente en el presente, y las llamadas culturas primitivas, como algunas africanas e indígenas americanas, son tan contemporáneas y vivas como las

urbanas occidentales. De allí que en su obra siempre está presente una cierta dicotomía entre lo natural y lo urbano, lo mitológico y lo real.²³

Como se observa, la aventura hermética la define la propia poética del artista y su ideología textual al darle a los signos una función connotativa, en la dimensión de relacionar el mensaje con el receptor desde la intencionalidad del artista para provocar un efecto, lo cual se enriquece en el proceso de interpretación.

Las reglas de correlación

Elemento figurado (invariante)

El primer aspecto a valorar es el relativo a la retórica plástica, y en este sentido es necesario ubicar la norma, con relación a la cual se puede ubicar la desviación que representa la figura. A nivel iconográfico, destaca el tratamiento de la cabeza de *Mamá Kalunga* en forma de medialuna ascendente, que contiene un perfil humano y cuenta en la parte superior con elementos curvilíneos en forma de “S”, típicos de la representación de la luna en los marcos de la creencia. Los elementos descritos son de naturaleza sintagmática con respecto a un enunciado plástico, que nos permite clasificar la representación dentro del paradigma “desnudo femenino”, la cual está definida por los elementos redundantes del mensaje visual que hacen posible esta clasificación.

El contenido del enunciado plástico queda establecido por los elementos que rodean la imagen, lo que nos lleva a observar estrategias redundantes:

1. Aviones en número de tres (altura media de la figura), y portaaviones (abajo).
2. Listones de formas rectangulares (abajo), tamaños varios y gama cromática estable para el piso.
3. La forma y colocación de la imagen de *Mamá Kalunga* nos permite afirmar un rasgo de línea media y simetría.²⁴

Las caracterizaciones plásticas antes mencionadas —incluyendo su lugar en el espacio— constituyen el

²³ Véase Cecilia Fajardo, “José Bedia. Crónicas americanas”, en revista *ArtNexus*, núm. 25, octubre-diciembre de 1997, p. 26.

²⁴ Evidentemente podrían establecerse otras regularidades; nos limitamos a las más sencillas.

enunciado plástico. Su singularidad consiste en que no responden a un orden lineal (como sucede en el enunciado lingüístico), sino espacial. Por ello no puede ubicarse un factor cronológico para su lectura que ubica un antes y un después.

Redundancia en el contexto pragmático

Existe un caso de redundancia débil que se refiere a la cabeza de *Mamá Kalunga*, lo cual implica una máxima imprevisibilidad (para que en ella la norma de la cabeza como representación sea identificada). Le sigue la pluralidad de ciertos sintagmas, a saber:

1. La regularidad por alineación que se aprecia en la estrategia de colocación de los aviones y el portaaviones, así como en el tratamiento del piso.

2. La regularidad dimensional, que se hace explícita en la totalidad de la instalación a partir del tránsito de lo tridimensional a lo bidimensional (o viceversa).

3. La regularidad por alternancia, que puede apreciarse en el tratamiento de la alfombra, considerando una estrategia basada en el principio de la no correspondencia.

El efecto primero que provoca la obra lleva a que se desencadene la lectura retórica del mensaje en que se inserta (lo que en lingüística se ha dado en llamar “poeticidad”). Se trata del autotelismo que comparte el mensaje plástico con el mensaje lingüístico, que nos lleva a concebir el mensaje plástico como retórico. De este modo, la metáfora plástica se convierte en el contenido general de la poética. Así, la representación del ataque a *Mamá Kalunga* se ve apoyada con el emplazamiento del título *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, como interpelación a lo representado, manifestando una intención ética, un juicio crítico.

La metáfora y la intención del autor²⁵

La pieza en estudio *Qué te han hecho Mamá Kalunga* es posible interpretarla desde una perspectiva meta-

²⁵ Para este análisis partimos de la interrogante: ¿existe un grado cero, y por lo tanto es posible trazar una diferencia neta entre significado literal y figurativo?; sobre la que no todos estarían de acuerdo en responder afirmativamente (para los debates más recientes véase Marcelo Dascal, *Leibniz, Language, Signs, and*

fórica.²⁶ En calidad de metáfora creativa nace de un *shock* perceptivo; es la penetración de la imagen sexuada por el portaaviones. Su sentido es de corte intelectual y en consecuencia su representación nos induce a preguntarnos: ¿por qué el autor la ha elegido? Y nos lleva a hacer consideraciones en torno a la intención del emisor.

Es indudable que Bedia con esta selección da pie a una lectura metafórica que vincula la acción bélica al ataque realizado a una cultura, representada por la recreación antropomórfica de una deidad africana: *Mamá Kalunga*. La relación de estos elementos da lugar a una lectura metafórica que nace de la interacción entre un intérprete y un texto metafórico que incluye cambios en el significado de un recurso comunicativo (imagen, texto), al atribuirle el significado de otro, con base en posibles semejanzas. En este sentido, podemos señalar:

1. Al contexto biográfico del artista, quien se halló vinculado con la guerra de Angola en la que participó como soldado cubano. Este aspecto de carácter informativo puede considerarse como una interpretación posible.

2. A la situación sociocultural cubana, que para Bedia cobra relevancia como investigador y practicante de la tradición afrocubana del Palo Monte, y la recepción que los espacios oficiales cubanos hacían de su creencia.²⁷

Thought: A Collection of Essays, Ámsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1987). Otros sostienen que siempre es posible adoptar una noción estadística de significado literal como un grado cero relativo a los contextos (Paul Ricouer, *La métaphore vive*, París, Seuil, 1975), contruidos artificialmente si es necesario (Groupe µ, *Rhetorique générale*, París, Larousse, 1970). Véase Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, México, Lumen, 1992, p. 161.

²⁶ Beardsley (1958), Hesse (1966), Levin (1977), Searle (1980) y otros se basan en la presunción de que se puede identificar un significado literal cuando sugieren que para interpretar metafóricamente un enunciado el destinatario debe reconocer su absurdidad; véase Umberto Eco, *op. cit.*

²⁷ Nos valemos de la alusión que sobre el particular hace Gerardo Mosquera de la iniciación religiosa de Bedia, iniciada en el Palo Monte en 1984, fecha que se ha venido señalando, no obstante que el artista ha dicho recientemente que fue en 1983. Como la hostilidad oficial hacia la religión lo forzaba a mantener oculta su fe en aquellos tiempos, resulta difícil precisarla hoy con objetividad. Una serie de dibujos iniciales, donde prácticamente ilustra su “rayamiento de palo”, ha sido fechada en 1984. Véase Gerardo Mosquera, “Arte y religión en Elso”, en *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, ed. de Rachel Weiss, México, UNAM, 2000, p. 77.

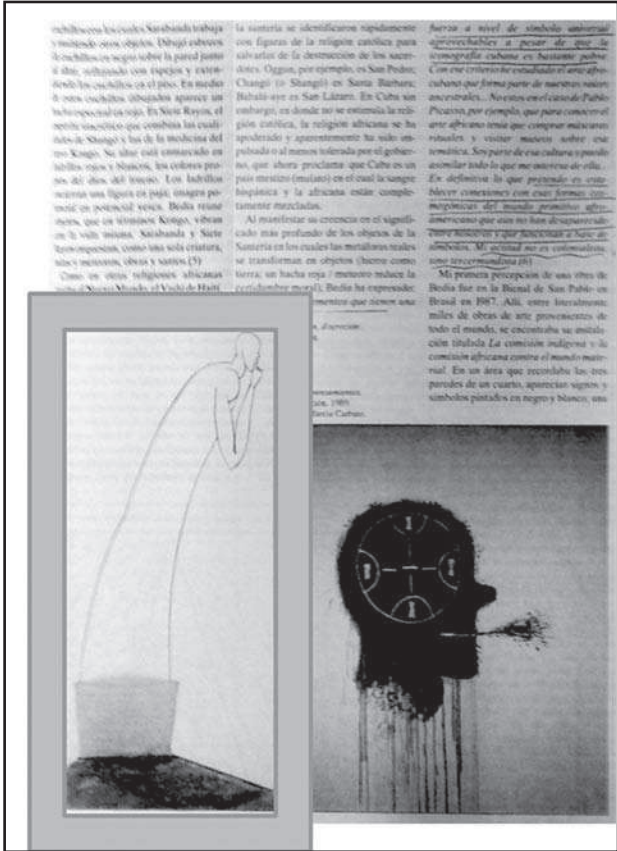


Figura 12. Intertextualidad. Los esfuerzos de Bedia, junto con otros, por abordar en la década de 1980 el tema afrocubano, lo llevó a padecer tensiones para su reconocimiento y aprobación oficial. La III Bienal de La Habana fue un espacio donde la relación arte-institución definía sus reajustes. José Bedia, *Discreción, discreción*, Instalación, III Bienal de La Habana, 1989. Foto: León Birbragher, revista *ArtNexus*, núm. 49, 1990.

3. A su postura humanista de proyección latinoamericana, que resulta convergente con las preocupaciones de intelectuales y artistas —tanto en Cuba, como en el resto de los países de la región— en torno a la memoria histórica, en una etapa próxima al V Centenario, con lo cual su obra se proyecta en favor de un discurso de desafío histórico-cultural, frente a la dominación de Occidente.

Estos tres aspectos sustentan los niveles a considerar desde la semiótica (informativo, argumentativo y de seducción) para la efectividad del mensaje en secuencia que contiene la propia obra. Sin embargo, son referencias que a la vez escapan al ámbito propiamente semiótico, por lo que encontramos pertinente integrar otros enfoques metodológicos derivados de la historia socio-cultural o la iconología, desde los cuales se pueda abarcar el contexto personal y colectivo del artista.

Cuando se analiza la obra objeto de estudio debe aceptarse una transversalidad cultural que consiste en la “ambigüedad” con que los artistas cubanos en la Isla (incluido Bedia en estas fechas: 1989) se ven obligados a asumir el límite de la expresión al abordar temas críticos, a los cuales no se les permite sobrepasar los tabúes impuestos desde la política cultural cubana, que parten del axioma, pronunciado por Fidel Castro en “Palabras a los intelectuales”, de 1961: “Con la Revolución todo, contra la Revolución ningún derecho.” Por ello, más allá de la intencionalidad del autor, la obra fue resaltada principalmente por su ecumenismo, al representar el discurso de los “vencidos”, de los países oprimidos por Occidente.

Si consideramos algunas de las piezas secundarias que acompañan la exposición realizada en 1989, en la III Bienal de La Habana, podrá entenderse que existe esta posibilidad interpretativa. La pieza titulada “Discreción, discreción” (figura 12) así lo hace pensar.²⁸

El carácter de las instalaciones ya referidas —*Juguete para niño angolano* y *Malos pensamientos*— llevan a conectar la representación de la instalación *Qué te han hecho Mamá Kalunga* dentro de un panorama metafórico y abarcador del problema angolano, como una realidad compleja que es abordada de forma temática por el autor, con una marcada intención discursiva. También debemos incluir la cosmovisión religiosa como un fuerte acento para la construcción de la metáfora en la obra. Se observan en otras piezas de Bedia, en esta misma exposición, la reiteración de la temática de carácter sobrenatural (figura 13).

Son estas las posibles enciclopedias que generan competencias, las cuales abren las oportunidades para dar sentido a la metáfora, en una representación como la estudiada, la cual abiertamente guarda intenciones connotativas y donde las funciones (referencial, emotiva, poética y fáctica) de los componentes sígnicos ya analizados en los capítulos previos, conducen a definir el sentido.

Contextualidad e intertextualidad

El tema implica establecer primero la noción de con-

²⁸ Véase Leslie Judd Alhander, “José Bedia. Maestro de cuchillos y meteoros”, en revista *ArtNexus*, núm. 49, 1990.

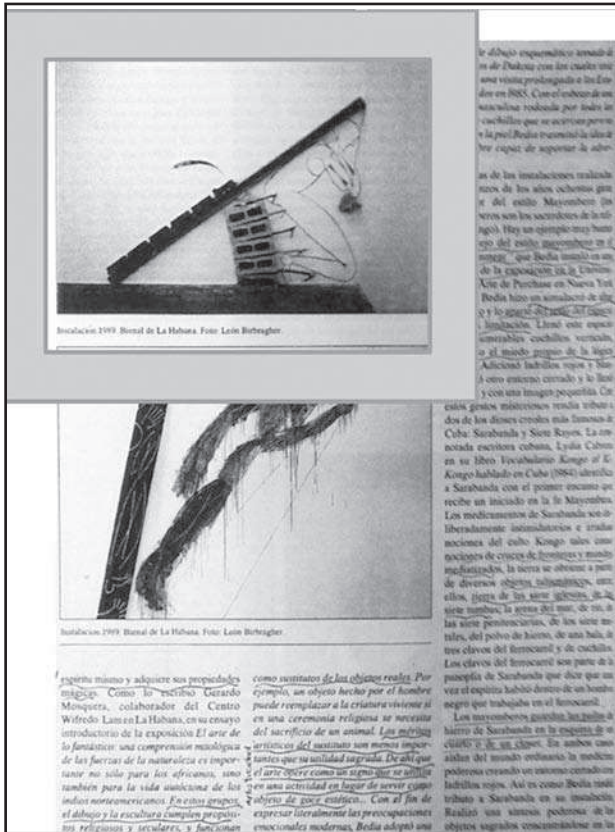


Figura 13. Intertextualidad. Esta instalación también cohabitó el espacio que ocupara *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, como ella expresa la necesaria tensión entre el hombre y los poderes naturales, que son interpretados desde una cosmovisión animista, José Bedia, Instalación, III Bial de La Habana, 1989. Foto: León Birbragher, revista *ArtNexus*, núm. 49, 1990.

texto, para ello comenzaremos por ubicar a José Bedia en el contexto de la historia del arte occidental, y a su vez de la especial experiencia cubana, mostrando su importancia en el contexto de América Latina. En este sentido, la crítica de arte destaca su condición *sui generis* al referirse al tema del “primitivismo”.

Desde los años sesenta, numerosos artistas europeos y estadounidenses han practicado lo que Luis Camnitzer llama “primitivismo informado”.²⁹ Si el modernismo se apropiaba imágenes y otros elementos de las culturas tribales con total desconocimiento de sus significados, funciones y trasfondo, estos artistas [se refiere al grupo al cual pertenece Bedia] sí los conocen merced a lecturas de antropología o a haber vivido algún tiempo en estas sociedades

²⁹ Luis Camnitzer, “Arte primitivo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, s.f., mecanoscrito.

Ellos llegan así a reinterpretar de forma no literal algunos aspectos de prácticas y concepciones “primitivas”. Pero se trata de la incorporación de fuentes externas para ejercicios particulares del arte de vanguardia occidental. Una orientación básica de su trabajo es salirse de la cultura propia en pos de otros paradigmas, por caminos que no dejan de resultar exóticos. Los cubanos, en cambio, actúan en el campo de una *Weltenschaung* familiar. Lo hacen para meterse más en su cultura trabajando con elementos de su propio imaginario e incluso de su contemporaneidad. Su *primitivismo* no conlleva ruptura, no constituye una operación intelectual desde fuera. Dentro de esta perspectiva, se trata más bien de una estrategia para construir su identidad en la dinámica contemporánea.³⁰

La noción de intertextualidad, por su parte, se convierte en un aspecto imprescindible para evaluar la obra de Bedia, ya que de ordinario define un conjunto de capacidades presumidas en el lector, y evocadas más o menos explícitamente en un texto, que supone historias condensadas, ya producidas en alguna cultura por parte de algún texto que le precede.³¹ “No hay texto que no sea intertexto.”³² El intertexto de una obra es el retículo de llamadas a textos o a grupo de textos precedentes (figura 14), construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales.³³

³⁰ Se alude a artistas como los tratados por Lucy R. Lippard (*Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983) y Kirk Varnedoe (“Contemporary explorations”, en *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of Tribal and the Modern*, comp. de Williams Rubin, Nueva York, Museum of Modern Art, 1985, vol. II, pp. 660-685). Véase *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, op. cit., p. 87.

³¹ Los diversos ámbitos están representados abreviadamente por Julia Kristeva, Mijail Bajtin y G. Genette. Sobre este problema Greimas sostiene una posición completamente especial, al preferir el análisis de los discursos sociales y no la búsqueda de la intertextualidad a nivel de determinados textos-ocurrencia; véase A. J. Greimas, J. Cortés, *Semiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979 (“Intertextualidad”).

³² Véase Charles Grivel, “Tesis preparatorias sobre los intertextos”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selett. y trad. de Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, p. 66.

³³ Véase Omar Calabrese, “La intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein”, en Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 2001, p. 32.

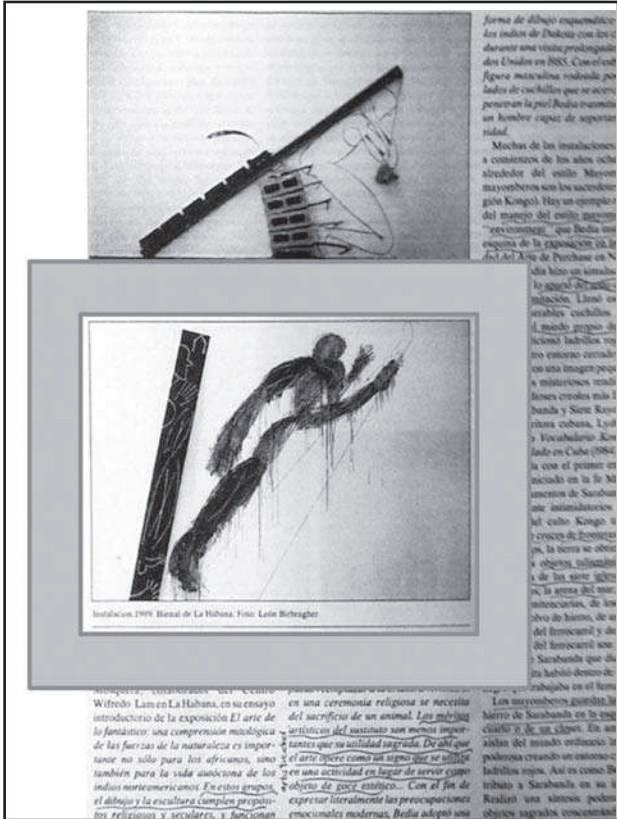


Figura 14. Intertextualidad. El tema de los poderes ancestrales como base de la energía que organiza el orden cósmico y emplaça la acción humana, es tratada en otra de las piezas que cohabitó el espacio reservado a Bedia en la III Bienal de La Habana de 1989. El tratamiento temático guarda puntos comunes con la cabeza de *Mamá Kalunga*, en la cual se alude el tema. José Bedia, Instalación, 1989, III Bienal de la Habana. 1989. Foto: León Birbragher, en revista *ArtNexus*, núm. 49, 1990.

La intertextualidad es, entonces, el “cruce en un texto, de enunciados tomados de otros textos”, es la “transposición [...] de enunciados anteriores o sincrónicos”. El trabajo intertextual es “extracción” y “transformación”, genera esos fenómenos, pertenecientes tanto a la axiomática del lenguaje como a la elección de una estética, que Kristeva denomina, siguiendo a Bajtín-1963, “dialogismo” y “polifonía”.³⁴

La obra de Bedia sólo puede ser entendida con una mirada transversal que sea capaz de apreciar la condición intertextual de su discurso artístico. En este sentido, la doble condición del autor, como artista y

³⁴ Véase Marc Angenot, “La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, op. cit., p. 39.

practicante del Palo Monte, convierte tanto a su discurso plástico como a su práctica creativa —basada en muchas de sus obras—, en intertextos siempre activos en su poética. En tal sentido, coincidimos en que su obra “constituye una vasta interpretación simbólica del mundo como tejido ecuménico y contradictorio, desde paradigmas afro e indoamericanos, conjurando una pluralidad de discursos y métodos”.³⁵

La conceptualización de la intertextualidad dada por el narratólogo Gérard Genette,³⁶ nos ayuda a entender el valor de las relaciones de copresencia temática y nocional que pueden establecerse entre la obra en estudio y otras piezas. Este juego de dependencias mutuas que caracterizan su poética e iconografía es una característica que de forma regular está presente a lo largo de toda su producción artística.

La obra de Bedia se comporta como filtro de una visión transculturadora, que ha sido capaz de afirmar-se desde los ejes de una realidad cultural —la afro-cubana— como fuente originaria para la reflexión.

La jerarquía del pensamiento mágico-religioso a la hora de reformular nuestra identidad ha estado avalada históricamente por la relevancia del sincretismo mitológico en la catálisis de la nacionalidad cubana; con todas sus coartadas para instrumentar mecanismos de represión o de compensación a las insuficiencias de una realidad colonial y subdesarrollada. De ahí que la obra de José Bedia difícilmente pueda ser apreciada como un exotismo post-moderno, ya que las bases prácticas y mentales de su ejercicio, en el contexto cubano, son cotidianas.³⁷

Legitimado en la palestra internacional como uno de los grandes creadores del hacer artístico latinoamericano, José Bedia goza de un gran prestigio dentro de

³⁵ Véase Gerardo Mosquera, “Arte y religión en Elso”, op. cit., p. 84.

³⁶ Gerard Genette lo define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y la mayoría de las veces por la presencia efectiva de un texto en otro”; véase Gerard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, op. cit., p. 53.

³⁷ Orlando Sánchez, “José Bedia”, en <http://www.lablao.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam04a.htm> [consultado el 22 de diciembre de 2007].

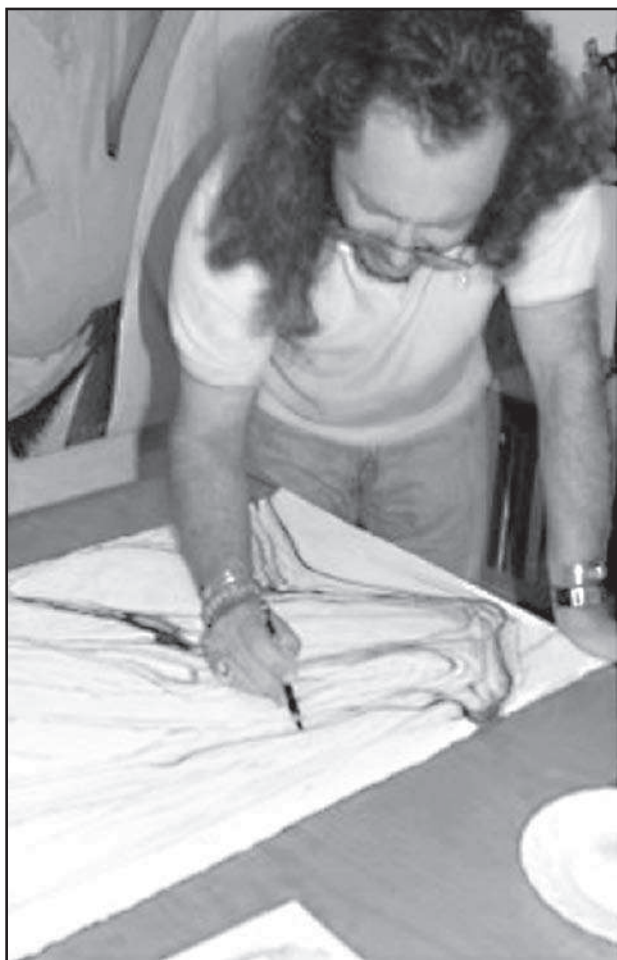


Figura 15. La obra de José Bedia constituye una de las trayectorias más sólidas y poderosas de toda la pintura posrevolucionaria cubana. Una obra que, a pesar de afincarse en un imaginario sociocultural estrechamente vinculado al margen geopolítico descrito por el mapa de la isla, ha sabido superar el desgarramiento espacio-temporal que significa el exilio y conservar, por encima de estas circunstancias, su frescura poética, consiguiendo incluso revitalizar su expresión; Dennys Matos Leyva, "José Bedia: ¿una espiritualidad racional?", en *Revista Hispano-Cubana*, núm. 19, primavera-verano de 2004.

la vertiente neoconceptual del arte de los últimos 30 años en la cultura de las Américas, logrando ser referente obligado en las grandes citas museográficas dedicadas a los temas etnoculturales, que por su propia naturaleza se expresan como campos intertextuales.

Los principales problemas que abarca el artista, pueden ser sintetizados del siguiente modo.

El tratamiento crítico-antropológico de los estudios de las culturas ancestrales, sean éstas de origen africano [ki-kongo o yoruba], amerindio [de los nativos americanos: sioux, yaqui, cherokee o pueblo], o de pueblos autóctonos latinoamericanos, australianos o de

Oceanía; como soporte discursivo de su obrar, son abordados por Bedia mediante una relectura dignificadora de sus saberes, en divergencia contra la avasallante impronta civilizatoria de Occidente. Son universos intertextuales que han dado gran relevancia a su producción artística (figura 15).

Como comenta la doctora Olga María Rodríguez Bolufé, en su estudio *Ojos que ven, corazón que siente*, Bedia ha sabido colocarse como representante del arte latinoamericano desde una postura participante con respecto a la realidad que representa.

En cada exposición significativa de arte latinoamericano contemporáneo su nombre aparece incluido, pues esa obra generada a partir de un proceso cognoscitivo donde el artista pasó a integrarse como sujeto-objeto de la creación artística, ha trascendido por su calidad plástica, por su valor comunicacional y por la innovación incesante de sus auténticas propuestas conceptuales en tanto portador de valores de identidad para Latinoamérica.³⁸

En el plano expresivo, sus instalaciones manejan modelos cercanos a los altares religiosos, integrando aspectos de una estética que como discurso plástico resulta novedoso, al incluir registros iconográficos que manejan una tensión inclusiva de lo artístico y lo religioso, con lo cual genera un campo de teatralidad participante en la que cohabitan el artista creador y los receptores de la obra. Es ésta otra manifestación de la intertextualidad bajo los ejes que integran arte, religión y epistemología occidental y no occidental.

La capacidad ilustrativa —aun cuando su usos gráficos son evidentemente antimiméticos, y de cierta filiación primitivista o neolítica— de transmitir cosmovisiones mágico-religiosas involucra realidades contemporáneas y tensiones de la reflexión hombre-mundo.³⁹ Su alcance fue reseñado en 1993 por Cuau-

³⁸ Olga María Rodríguez Bolufé, *Ojos que ven, corazón que siente: arte cubano en México, 1985-1996*, México, UIA, 2007, p. 151.

³⁹ Para construir este análisis me basé en el catálogo *Estremecimientos*, que como proyecto museográfico comisariado por Omar-Pascual Castillo, es la primera muestra de corte retrospectivo o antológico de la obra de José Bedia en España y Europa; en esta ocasión gracias a la coproducción gestora del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, el Centro de Arte Con-

htémoc Medina, cuando en un estudio crítico define: “En lugar de la denuncia y la lamentación, Bedía ha impulsado una respuesta temática: la noción de que para los pueblos de América existe la posibilidad de una revancha que haga resurgir la dignidad vital cancelada por la opresión de Occidente.”⁴⁰ Por ello puede decirse que en la obra de Bedía, su poética termina cerrando un círculo inclusivo donde los contextos socioculturales que abarca el artista derivan en intertextos que dan sentido a su producción.

Conclusiones

La importancia de este estudio consiste en que ubica la obra *Qué te han hecho Mamá Kalunga* como expresión de los cambios habidos en el arte contemporáneo durante el apogeo de la relación globalización–descenramiento, una vez que el comportamiento semiótico del discurso artístico se logra verificar como respuesta de crecimiento axiológico del arte latinoamericano y en especial de la zona cultural del Caribe.

La obra objeto de este estudio destaca dentro de los esfuerzos sostenidos por parte de los artistas e intelectuales de América Latina y el Tercer Mundo, para ser una región sociocultural, repensada desde su singularidad. Es así que emergen nuevas poéticas, dando a conocer la existencia de producciones plásticas hasta entonces depreciadas por la modernidad. Esta instalación emerge como expresión regional que excede los registros conceptuales e incluso artísticos, a la manera occidental. No puede desconocerse el modo en que se localiza, como parte de una voluntad internacional (occidental) por valorizar un discurso regional.

La obra de Bedía, en el marco de la plástica cubana de la década de 1980, fue capaz de hacer “crecer” el tema de la identidad, hasta entonces enfocado hacia las formulaciones “sincréticas”, mediante una especie de síntesis entre lo popular, lo local y lo culto. Esto la destaca de la axiología social dominante en la compren-

sión y asegura su importancia en el proceso de revisión del pensamiento y las prácticas culturales de este tema en el contexto de América Latina.

La importancia que cobra su poética plástica hacia el interior de la cultura cubana consiste en que —junto con otros autores de la época— favorece que los espejismos por los cuales había transitado el tema de la identidad se desvanecieran frente a la búsqueda de una relación del hombre con el mito y la creencia. Leída en el contexto cubano, expresa una postura que se incorpora a los esfuerzos de representación y legitimación de la alteridad afrocubana, hasta entonces sometida a una operatoria de exclusión por parte del “deber ser”, del modelo socialista. En este sentido se pudo verificar la restitución que alcanza el valor de lo mítico como dispositivo político-estético.

Qué te han hecho Mamá Kalunga expresa la intersección de categorías geohistóricas y geoculturales que explican el intertexto de una cultura (la afro-cubana-latinoamericana), desde el enclave de circunstancias sociales y políticas que le dan origen, que la transculturaran y la redefinen. Por ello no se puede desconocer la perspectiva anticolonialista de los trabajos de José Bedía, asumiendo críticamente los efectos de los cambios históricos en la configuración de la identidad, tanto social como individual.

En el plano discursivo, *Qué te han hecho Mamá Kalunga* es el nacimiento de una revisión del modelo de “resistencia” cultural. Representa, desde el arte, reconocerla como parte de un proceso relegitimador de la identidad africana, afrocubana y latinoamericana, que permite dar personalidad a su autor como voz cultural emergente en la década de 1980.

Durante los años ochenta del pasado siglo XX maduró una inusual expectativa para la cultura intelectual y artística en la isla de Cuba. Se puede considerar como una etapa caracterizada por una eclosión respecto al interés por el tema religioso en general y afrorreligioso en particular. Con independencia del notable enriquecimiento con que hoy cuentan los estudios de la cultura afrocubana, este sigue siendo un tema lleno de urgencias, porque vertebra la necesidad de articular política, cultura e historia en una realidad poscolonial. En este sentido, hay que valorar la contribución de

temporáneo de Salamanca, y el Instituto de América/Centro Damián Bayón de Santa Fe, Granada, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/gui/03/1636.asp> [consultado el 13 de noviembre de 2007].

⁴⁰ Cuauhtémoc Medina, “Exilio en la calle República de Cuba”, en revista *Poliéster*, núm. 4, México, invierno de 1993, p. 35b.



Bedia mediante una obra que de manera sostenida enfrenta el tema afrocubano y de la identidad nacional. El autor debe ser ubicado en el panorama de una generación de artistas plásticos cubanos que se proyectaron desde una estrategia simbólica basada en nuevos modelos estético-artísticos y temáticos, que en algún momento buscaron una legitimación dentro del socialismo. Y esto es también importante como perfil ideológico-cultural de la etapa, ya que es a mi juicio el camino para explicar cómo se manifestó medularmente su fidelidad identitaria. Por ello, dentro del plano ético su trabajo creativo también necesita ser destacado, porque explica las razones que van más allá del éxito artístico, cultural y comercial, al tiempo que hacen de una generación una leyenda, y de una obra un testimonio, con fuerza para la crítica social.

La presente investigación demuestra la condición autotélica de la obra en estudio, la cual aun cuando se conecta a con un discurso ideopolítico y cultural, no pierde de vista las especificidades del discurso del arte. *Mamá Kalunga* logra emplazarnos desde sus resortes estético-artísticos, convirtiéndose en un ejemplo que evidencia cómo en el discurso del arte aparece un nuevo modelo creativo, que no desconoce su condición de otredad frente a un mundo globalizado, al afirmar las diferencias con las que realiza un aporte genuino a la cultura internacional, latinoamericana y cubana.

En *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, el acento se coloca en su diálogo con los conflictos regionales. Al ubicar la poética del artista, prestamos atención a su experiencia biográfica, a sus específicas prácticas creativas (investigaciones antropológicas-nómadas y práctica artístico-religiosa, a la cual denominamos como postura “liminar” asociada al proceso creativo), así como a su proyección humanista dentro del discurso del arte de Latinoamérica y del Tercer Mundo.

La relación entre estética y política es un tema que subyace en el estudio de la instalación. La política se explica a través del modo en que el autor reconfigura la comprensión de lo sensible. La poética se convierte entonces en política. Consiste en el modo en que el autor introduce, en su producción artística, sujetos y objetos nuevos, haciendo visible algo que no lo era, en

dar la palabra a un discurso de la alteridad, el discurso de lo indoamericano, lo africano, lo afroamericano y lo afrocubano. Expresa un disenso frente a Occidente, creando una estética original a través del tema abordado. La obra se estructura asimismo sobre los presupuestos de un “arte relacional”, que implica una distribución nueva del espacio material y simbólico.

Si tiene algún sentido hablar de una hermenéutica de lo sagrado, esto se debe a que la instalación y su título pueden interpretarse como unos textos itinerantes, que refieren un hecho existencial: el ataque a una cultura, como un movimiento que expresa el tránsito recíproco entre cautiverio y liberación. Se expresa un doble sentido, que apunta a descifrar un problema existencial, ligado al acontecimiento real, el cual en su literalidad se coloca en un mundo histórico observable, que no puede explicarse únicamente desde lo ontológico sino en la activación de una estrategia de reconfiguración con el mito.

La presente investigación involucra la obra en estudio con la historia del arte y la semiótica, demostrando mediante el despliegue de estos dos saberes que es posible considerar un estudio particular como base para proyectar una mirada sobre la poética del artista, las obras de otros autores que le son cercanas al compartir intereses generacionales y una tradición cultural —la afrocubana— que resulta, por su propia condición, una mirada crítica en el diálogo entre tradición y contemporaneidad.

Otro de los resultados de este trabajo consiste en hacer crecer la investigación con reflexiones específicas en el plano metodológico que trascienden la obra en estudio, ya que consolidan una mirada interpretativa y crítica sobre aspectos recurrentes en la obra del autor y al interior de la creencia del Palo Monte, así como contribuyó en el plano semiótico a madurar el uso de los instrumentos teóricos con los cuales puede ser abordado dentro del arte contemporáneo, una obra compleja como la que estudiamos.

En la instalación objeto de análisis se aprecia un modo original de considerar el tema de la identidad, mediante la fabulación por parte del artista de una iconografía sacra. A la par, debe destacarse que, observada la obra desde la perspectiva del arte contemporáneo, se

asiste a un caso profundo de “novedad” para el año 1989. Su proyección hacia las problemáticas de indeterminación del arte y sus discursos, la inserta en la necesidad del “querer vivir” del artefacto artístico en la cultura, más allá del “querer asir” un paradigma con el cual identificarse.

La obra en estudio, *Qué te han hecho Mamá Kalunga*, representó una oportunidad y un reto para reflexionar en términos historiográficos, artísticos, estéticos y semióticos sobre un representante del arte cubano que no abandona su eje de poética. La visión semiológica por sí sola habría sido insuficiente, a pesar de las oportunidades interpretativas que a través de su ejercicio se favorecieron, por lo que fue necesario particularizar en el análisis estético-fenomenológico e incluir otras vertientes metodológicas de la historia sociocultural, la iconología y la hermenéutica para que el estudio resultara más integral y preciso. Las referencias contextuales para la interpretación de la obra seleccionada, se convirtieron en imprescindibles, contribuyendo a una comprensión más sistemática que posibilitó en gran medida rebasar las limitaciones del método semiótico.

Como en todo proceso de investigación, siempre quedan otras posibilidades por explorar, entre las cuales se encuentra el estudio a futuro de las relaciones entre el éxito comercial, la postura de la crítica y la legibilidad de significados en los contextos de recepción de la obra de José Bedía, aspectos que se procuraron integrar como parte del presente análisis de una obra particular, y que también la semiótica contempla, pero con menor intensidad. La recepción de obras que se proyectan como artefactos continúa siendo un reto para los estudiosos del arte contemporáneo. La presente investigación, en calidad de ejercicio interpretativo, constató la complejidad de estos procesos, para lo cual fue necesario detenernos en la función connotativa de los signos interactuantes.

José Bedía se mantiene en el compromiso de fortalecer su crecimiento con el arte cubano, con el arte continental e insular de América, con África, con el Tercer Mundo; su práctica creadora nos permite comprender que el arte occidental madura y crece en este diálogo, con un arte comprometido con modelos no occidentales de la cultura.



Hacia una teoría de la fotografía: memoria *vs.* estética



Desde sus inicios, en la cuarta década del siglo XIX, se ha asociado a la fotografía con la memoria individual y social. Evidentemente, había documentos antes de la existencia de la fotografía: todos los restos históricos, por ejemplo, pueden considerarse como tales; sin embargo, la invención de una técnica que generaba documentos visuales de manera mecánica y automática revolucionó la idea misma de la documentación. A partir del carácter exacto, verdadero y “natural” de las fotografías se fue construyendo, a lo largo del siglo XIX y en una buena parte del XX, un discurso dominante en torno al carácter testimonial de la fotografía como medio de comunicación social. A principios del siglo XXI, en un tiempo marcado por la expansión de las tecnologías digitales de imagen y audio, ¿puede aún sostenerse este discurso natural-indicial de la fotografía? ¿De qué manera afecta la evolución tecnológica actual de la fotografía su concepción y función como *información*? ¿Es válido seguirla considerando como medio testimonial a la luz de las teorías lingüísticas de la deconstrucción o el simulacro? En definitiva, ¿es posible continuar pensando que la verdad o la realidad son representables fotográficamente?

Un evento reciente en el ámbito fotográfico mexicano ilustra las múltiples aristas del problema de la comprensión de lo fotográfico en el entorno social actual.¹ Se trata del conflicto que suscitó el polémico primer premio de la 6a. Bienal de Fotoperiodismo 2006. Otorgado al fotógrafo Jorge López Viera —*alias* Giorgio Viera— por su serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde*, el premio provocó una serie de quejas por parte del gremio del fotoperiodismo, quien tachó al premiado de plagiarlo en razón del carácter evidentemente construido de sus imágenes y, sobre todo, de la obvia similitud de una de sus imágenes con otra del fotógrafo de Magnum,

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Una parte de esta discusión, enfocada al problema de la retórica de la documentación, está descrita en un texto anterior. *Vid.* Laura González Flores, “Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo”, en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 57-66.

LA BIENAL DE FOTO DA SU VEREDICTO

Giorgio Viera y Alfredo Domínguez, los ganadores en Prensa y Noticia
Marcos Fuentes, de DIARIO MONITOR, reconocido en Deportes

SARA MASCARDA SANCHEZ

➤ Giorgio Viera y Alfredo Domínguez son los ganadores de la 6a. Bienal de Fotoperiodismo en las categorías de Foto Prensa y Foto Noticia, respectivamente, con un premio de 50 mil pesos cada uno. Además, Rodrigo Moya fue reconocido con el premio Espejo de Luz por su trayectoria y aporte a la fotografía, al periodismo y a la vida cultural del país, informaron ayer, en una conferencia de medios realizada en el Centro de la Imagen, Blanca Ruiz y Darío López Mills, fotoreporteros y jurados del certamen.

Marcos Fuentes Hernández, fotoreportero de DIARIO MONITOR, fue reconocido con el primer lugar en la categoría de Deportes, por un trabajo publicado en este diario. Esta serie fue realizada desde el aire, sacando provecho a las luces y a las sombras del día reflejadas sobre la urbe, captadas desde un helicóptero que sobrevolaba la Ciudad de México.

También se premiaron las categorías de Noticia de Actualidad, Vida Cotidiana, Arte y Cultura, Ciencia y Medio Ambiente, Retrato y Premio al Fotógrafo Joven. Y se entregaron 11 menciones honoríficas.



CATEGORÍA DEPORTES: Arriba, fotos de la serie ganadora de Marcos Fuentes.

La Bienal de Fotoperiodismo surgió hace 12 años con el objetivo de promover y reconocer la labor y el trabajo de los fotoreporteros del país. En su segunda edición este certamen se sumó como parte de las actividades del Centro de la Imagen.

La Bienal es generada por la propia comunidad fotoperiodística y sirve, a su vez, como una autorreflexión y para tomar conciencia de las responsabilidades, rangos de respuesta y efectividad que el propio gremio tiene ante los medios, ante la noticia y ante la propia fotografía.

De los 240 fotoreporteros que participaron con más de 2 mil foto-

grafías sorprendió al jurado, integrado por Lourdes Grobet, Blanca Ruiz y Darío López Mills, la ausencia de figuras políticas, como Vicente Fox o Andrés Manuel López Obrador, y de hechos políticos como la Marcha por la Paz.

"Esto nos obliga a reflexionar sobre las vertientes y principales inquietudes del gremio; se trata de una ausencia que asusta, pues entre las múltiples funciones del fotoreportaje está el de mostrar en sus imágenes los hechos y las figuras más relevantes del país; éstos estuvieron ausentes en la Bienal", comentó Ruiz.



PREMIADA: Imagen de Giorgio Viera, fotoreportero ganador en la categoría de Foto Prensa.

Imagen 1. Monitor, 2 de junio de 2005

Chien Chi-Chang. Ciertamente, las fotografías son similares y sugieren estar construidas: en ambas se representa a una mujer de clase baja que fuma recostada en la azotea de un edificio, contra un paisaje suburbano de edificios. Semivestida con una camiseta de rayas, la mujer echa el humo al vacío: por su rostro desencajado —y por la situación de clandestinidad—, suponemos que se está drogando.

El gremio asumió estas imágenes como una severa falta al código ético del fotoperiodismo. Aunque el fotógrafo galardonado devolvió su premio, apabullado por la crítica de sus colegas, el incidente propició que no sólo se revisaran las bases y procedimientos del concurso, sino que se discutieran ampliamente los fundamentos de la práctica fotoperiodística en México. El resultado fue que las opiniones del gremio quedaron divididas en dos, entre críticas y defensas del trabajo premiado.

Hecho real, este conflicto es importante en tanto permite constatar y discutir los conceptos y valores de los distintos actores sociales que conforman el medio fotográfico en México en este momento: en primer lugar, los del gremio del fotoperiodismo (fotógrafos, editores y organizadores del concurso), en segundo lugar, los de la crítica especializada (promotores, críticos y miembros del jurado) y, por último, del público. Siguiendo una hipótesis que desarrollaré más adelante, las dos posiciones predominantes (en pro y en contra del premio) pueden comprenderse no como dos concepciones opuestas de la fotografía en su función de memoria social, sino como dos *fases* consecutivas y dialécticas de la comprensión de la misma, correspondientes a momentos históricos diferentes de la crítica fotográfica: un primer momento asociado a la teoría moderna de los años sesenta y setenta del siglo pasado, y un segundo momento, vinculado con la teoría posestructuralista y posmoderna desarrollada a partir de los años ochenta. La primera —la crítica moderna— define la capacidad documental de la fotografía como una cualidad derivada de una comprensión realista y ontológica del medio, mientras que la segunda —la teoría posmoderna— la describe en términos semióticos, como una de muchas posibilidades lingüísticas y sociales de la fotografía.

La primera acepción moderna entiende lo documental como una *cualidad* inherente al medio fotográfico, mientras que la segunda acepción lo comprende

como un uso o función social del lenguaje fotográfico. La diferencia entre ambas posturas no sólo es histórica, sino filosófica: la primera corriente se basa en una concepción realista en que la imagen, una cosa, se refiere a fenómenos y cosas, mientras que la segunda tendencia parte de una concepción lingüística de la imagen (la imagen como signo) cuyo sentido depende de la relación variable de múltiples agentes involucrados en la interpretación. Para que se comprenda mejor la diferencia y la relación dialéctica entre ambas, las discutiré por separado.

**La foto como memoria:
lo documental como cualidad inherente al medio**

Regresemos casi 50 años, a principios de los años sesenta, cuando se publicaron las teorías *realistas* de Siegfried Kracauer (1960), André Bazin (1967), Susan Sontag (1979) y Roland Barthes (1961-1980). Básicamente, esas teorías enfatizaban la relación ontológica, contingente y referencial de la imagen fotográfica con respecto a una realidad concebida como un fenómeno material y visible.² Si bien los textos de estos autores anuncian ya la inminente aparición de una comprensión lingüística, social y materialista del medio (característica de una visión posterior, pos-estructuralista y/o *posmoderna* de los años ochenta), la descripción que hacen de la fotografía es básicamente realista: el medio es una técnica que, utilizada éticamente por el fotógrafo, alude concreta y correctamente a cosas y fenómenos reales. Como sostendrá Roland Barthes de modo paradójico en los años sesenta, la fotografía opera lingüísticamente, pero no es propiamente un lenguaje: es una señal hacia lo real, un “mensaje sin código”.³ Aunque Barthes habla de la función del fotó-

² Roland Barthes, “El mensaje fotográfico” (1961), “La retórica de la imagen” (1964) y “El tercer sentido” (1970), en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, y *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1980), Barcelona, Gustavo Gili, 1982; Siegfried Kracauer, “Photography” (1960) y André Bazin, “On the Ontology of the Photographic Image” (1967), ambos en Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Connecticut, Leete’s Island Books, 1980; Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (1979), Barcelona, Edhasa, 1996.

³ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, *op. cit.*

grafo, éste, en su teoría, no es más que un *operator*, un mediador técnico no significativo de la imagen.⁴

En la teoría de Barthes, la esencia de la fotografía se desprende de su relación contingente con la realidad material, manifiesta en el carácter indicial de la imagen:

Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la *cosa haya estado allí*.⁵

Sin *objeto-existencia* bañado por la luz no hay *imagen-testimonio*. El esquema podría reducirse a lo siguiente:

Fotografía + realidad = la imagen como índice.
La relación = contingencia.
La función = memoria.

Entendida como índice, la fotografía funciona como un equivalente físico y material de la memoria. En el nivel social ésta se entiende como algo neutro, transparente y mecánico. Recordemos que hasta el siglo XIX la percepción se explicaba como una concatenación cuasimecánica de procesos a partir de un modelo físico de ojo/cámara. No había ningún tamiz, filtro u obstáculo que la enturbiara: ésta se creía tan transparente como una lente de cristal y tan mecánica como una cámara. Percepción y visión eran procesos tan inmediatos como análogos. En consecuencia, las imágenes fotográficas, productos visuales y materiales de la cámara, se entendían como memoria materializada: la fotografía era a la imagen de la cámara lo que la memoria era al percepto.

Aclaremos esto mejor: al materializar algo tan inmaterial como la imagen de la cámara, la fotografía realiza una operación similar a la de la memoria cuando fija

⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*, pp. 38-40.

⁵ *Ibidem*, p. 136.

algo tan frágil como un percepto. Ambas, fotografía y memoria, tienen como objetivo principal el almacenar algún tipo de esencia inmaterial, instantánea y volátil. Percepto e imagen existen sólo como instantes; su materialización mediante la fotografía y la memoria es una lucha contra el tiempo y la muerte. “Lo que ha sido” es, para Barthes, la función definitoria y distintiva de la fotografía como medio de representación. Por vía de la certidumbre y no de la nostalgia, la fotografía ratifica lo que ella representa: “Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado [...] Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía: ‘lo que ha sido’.”⁶

“Lo que ha sido” existe ahora, resistiendo a la muerte, en la imagen. La memoria es nuestra respuesta individual a la entropía: de todo lo que tiende a desintegrarse, algo se mantiene *vivo*, al menos en el nivel mental. “Yo lo veo *ahora*” podría ser un noema que describiese nuestra memoria, haciendo eco del noema de Barthes (“esto ha sido”): en el nivel ontológico, memoria y fotografía funcionan de manera parecida, trayendo al presente las imágenes del pasado de modo visual. Mientras que la memoria lo hace de modo mental, la foto lo hace de modo material y social.

Con relación a la documentación y la memoria, la fotografía supera a cualquier otro medio de representación, ya que no sólo describe o sugiere la realidad sino que, como sostiene Barthes, la hace presente. El nombre mismo del medio sugiere esta idea: la fotografía es la “escritura de la luz” (y no “escribir con luz” como se afirma...). Al llamarla Talbot “el lápiz de la naturaleza” omite mencionar al hombre: la ausencia de éste parece sustentar el carácter cuasidivino de “generación espontánea” de la fotografía. También André Bazin, otro teórico esencialista, sostiene en su libro *La ontología de la imagen fotográfica* que “todas las artes están basadas en la presencia del hombre; sólo la Fotografía deriva alguna ventaja de su ausencia”.⁷

⁶ *Idem.*

⁷ André Bazin cit. por Douglas Crimp, “The Museum’s Old/The Library’s New Subject”, en Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 3.

Para que la foto funja como un verdadero medio autográfico de documentación, no debe haber *manipulación* de la realidad. Por ello, las explicaciones esencialistas tienden a omitir la participación del sujeto productor metonímicamente simbolizada por su mano en la imagen. Aunque en *La cámara lúcida* Barthes habla del fotógrafo, éste no es un “autor” en un sentido estricto, sino un simple operador de la cámara, un *operator*. Otro polo subjetivo del proceso de comunicación fotográfica, el representado por el espectador, está implícito en su concepto de *punctum*:⁸ un foco de atención que llama poderosa, efectiva y emocionalmente la atención del observador a la imagen. No obstante, el *punctum* es un atributo de la imagen y no el resultado de la intención expresiva por parte de un fotógrafo-autor, cuya intención estética queda subsumida al factor meramente técnico.

Las teorías de Susan Sontag son un tanto más específicas en su discusión de la función signifiante del autor. En su conocido libro *Sobre la fotografía*, publicado en 1979, Sontag describe el poder fáctico de la fotografía como una cualidad derivada de una posición no intervencionista del fotógrafo con respecto a la realidad representada.⁹ De modo especial, las ideas de Sontag se centran en una discusión de la práctica del fotoperiodismo y, particularmente, en sus aspectos éticos. Preocupan a Sontag tres aspectos del uso social de la fotografía: en primer lugar, la cualidad agresiva y caníbal de la fotografía como medio; en segundo, la actividad predatoria del fotógrafo, y, en tercero, el consumo irreflexivo de las imágenes por parte de un público “espectador” y pasivo. El discurso de Sontag se funda en el vínculo indicial de realidad material e imagen, como puede apreciarse en un texto previo a *Sobre la fotografía*: “[...] para el fotógrafo, el mundo está verdaderamente ahí. [...] Las fotografías tienen esta autoridad de ser testimonio, pero casi como si tú tuvieras un contacto directo con la cosa, o como si la fotografía fuera una parte de la cosa; aunque es una imagen, realmente es la cosa [...]”.¹⁰

⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*, pp. 63-65.

⁹ Susan Sontag, *op. cit.*

¹⁰ Susan Sontag, “Photography Within the Humanities”, en Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, Londres, Routledge, 2003, pp. 62-64.



Hoy entregan premio a foto polémica

En medio de la polémica surgida tras la premiación en la Sexta Bienal de Fotoperiodismo de una de las imágenes de la serie *Mexiculitzingo, territorio rebelde*, de Giorgio Viera (La Habana, 1972), por los señalamientos de que se trata de un plagio, y una vez confirmado el reconocimiento por el jurado, este jueves le entregarán la distinción al autor.

Entrevistado, Viera negó que la foto (a la izquierda), tomada en el 2003, y en la que se muestra a una mujer joven, con las piernas desnudas, acostada en una azotea mientras

fuma, sea un plagio de la que tomó el artista de origen chino Chien-Chi Chang, quien trabaja para la agencia Magnum. Esta última fue premiada en 1998 por World Press Photo, el certamen de fotoperiodismo más importante en el mundo, y con la cual tiene similitudes. Viera aseguró que en caso de haber plagio el jurado de World Press Photo lo habría denunciado, pues también en 2003 concedió un galardón a su imagen en la categoría de vida cotidiana. La premiación e inauguración de la exposición con las fotografías premiadas será hoy a

las 19:30 horas en el Centro de la Imagen.

El responsable de prensa y difusión de esta institución, Alberto Lima, aseguró que no tienen previstas medidas extra de seguridad ante una eventual expresión de inconformidad por parte de la comunidad de fotoperiodistas. "Si hacia la tarde vemos que hay un plantón aquí, ya veremos, pero no creo que sea el caso", expresó. El Centro de la Imagen se ubica en Plaza de la Ciudadela número 2, Centro Histórico. (Con información de Juan Solís)

Imagen 2. *El Universal*, 9 de junio de 2005.

El interés de Sontag, Barthes y otros autores de esa época por subrayar la relación directa de fotografía y realidad como eje fundamental del acto fotográfico deriva de su preocupación por defender una práctica correcta del medio. Mientras que en sus escritos Sontag esgrime objeciones éticas ante la enajenante producción y difusión de imágenes de la cultura tardocapitalista, los reparos de Barthes son de tipo lingüístico: por su relación contingente con la realidad material las fotografías no sólo son irreductibles al funcionamiento signíco convencional (de ahí su propuesta del "mensaje sin código"). También son indefinibles u "obtusas" en relación con su funcionamiento semiótico (de donde deriva aquel efecto retórico que Barthes llamó inicialmente el "tercer sentido" y, posteriormente, el *punctum*).¹¹

¹¹ Roland Barthes, "El mensaje fotográfico" (1961), "La retórica de la imagen" (1964) y "El tercer sentido" (1970) en *Lo obvio y lo obruso*, op. cit. Una discusión sobre la evolución del pensamiento de Barthes se encuentra en Laura González Flores, *Fotografía y*

Salvada la distancia entre ambas teorías, ambos discursos pueden entenderse como característicos del pensamiento político y social de los sectores progresistas y marxistas de los años sesenta, íntimamente vinculado con la crítica de los medios de comunicación masiva. Comparten estas teorías el convencimiento de que la coherencia comunicativa de la fotografía depende de su vinculación "correcta" con la realidad significada y, por lo tanto, con una autolimitación de la función expresiva del fotógrafo. Ésta se entiende más en relación con su responsabilidad y conciencia social (definido como "el heroísmo de la visión" por Sontag), que con una expresión estética autónoma, tal y como se podría comprender desde el arte o la publicidad (ámbitos en los que la autora aprecia un uso inescrupuloso de las imágenes en su uso social).¹² El privilegio de la estética sobre el sentido común, que necesariamente involucra

pintura: ¿dos medios diferentes?, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 254-256 y 284-288.

¹² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, op. cit., pp. 95-122.

Análisis inconformidad

Debate por Internet sobre el premio Fotoprensa México

MERRY MACMASTERS

A raíz de la inconformidad surgida en torno del premio Fotoprensa México otorgado dentro de la sexta Bienal de Fotoperiodismo a la serie *Mexicaltringo, territorio rebelde*, y en específico la imagen *Alma en la azotea*, de Giorgio Viera, el coordinador del certamen, Enrique Villaseñor, convoca a un debate abierto y libre en el sitio en Internet de la bienal, medida que se dará a conocer hoy a las 19:30 horas en el Centro de la Imagen (Plaza de la Ciudadela 2, Centro), dentro del acto de premiación del concurso.

Entrevistado, Villaseñor llama a que la discusión se lleve por "caminos constructivos", que se eviten "los aspectos personales, la descalificación a la institución, a la bienal, a un proyecto colectivo que ha sido tan valioso para tantos y en la cual intervienen cientos de personas". Que se cuide este proyecto y a los compañeros fotógrafos, reitera.

"Me queda claro que en otras bienales ha habido discusiones similares, pero al final surgen conclusiones positivas. A raíz de la *parabienal*, de hace algunas versiones, surgió un cambio a la convocatoria. El debate al cual voy a convocar en el sitio www.fotoperiodismo.org debe ser profundo y teórico, para que nos lleve a entender bien el papel de la fotografía."

Como adelanto a esa discusión, Villaseñor siente que a la fotografía documental se le está atribuyendo una responsabilidad muy grande que es la veracidad y la legitimidad. Y esto debe de analizarse.

La inconformidad empieza porque la imagen de Viera recibió un segundo lugar en la categoría vida cotidiana, como foto individual en el World Press Photo 2004. Ahora el trabajo se exhibe en París. Además, hace días una fotografía del chino Chang Chien-Chi, de la Agencia Magnum, que es muy parecida a *Alma en la azotea*, "llegó por Internet a unos fotógrafos, cuando ya habían anunciado los premios".

El lunes pasado se reunieron el consejo consultivo de la bienal y el jurado para analizar el asunto. Mientras que dos de los jurados, Lourdes Grobet y Blanca Ruiz, mantuvieron su posición, Darío López Mills se deslindó.

Imagen 3. *La Jornada*, 9 de junio de 2005

a la moral social, no sólo produce una banalización del uso de las imágenes por parte de una comunidad, sino una erosión de las fronteras de lo que ésta considera ética y emocionalmente tolerable. La intención, tanto de las imágenes artísticas como de las publicitarias, es la de ganar la atención del espectador mediante el efecto de choque, sin escrúpulo alguno. Por el contrario, un uso *responsable* de la fotografía prevee y asume el contenido ético de sus mensajes, tanto como su impacto comunicacional: tal y como lo define Eugène Smith, ejemplo paradigmático de la actitud heroica que defiende Sontag, el fotoperiodismo debe ser un "documentalismo con propósito".¹³

Las teorías de Barthes y Sontag pueden entenderse como una reacción ante los excesos retóricos de la comunicación de masas, en crisis y discusión en los años sesenta, y también, como la cúspide —y consecuente declive— de una retórica de la documentación acuñada en los años veinte del siglo pasado. Definida la documentación por el cineasta John Grierson como una propuesta no ficcional surgida de una posición de responsabilidad ética ante la práctica fotográfica, esta concepción marcó el trabajo de fotógrafos de prensa como Eugène Smith, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, "Chim" (David Seymour), Werner Bischof, Ernst Haas, Erich Salomon, Felix Man y Alfred Eisenstaedt, entre otros. Éstos no sólo incidieron en la historia de la fotografía por sus imágenes clásicas del género, sino por iniciar un modelo de difusión contro-

lada de éstas a través de agencias de imágenes como Dephot, Weltrundschau, Magnum, Associated Press, Alliance Photo, etcétera. La diferencia de ese fotoperiodismo moderno que surgió a partir de la segunda década del siglo pasado con respecto a la fotografía documental anterior, asociada con el proyecto de conocimiento positivista, colonialista y eurocéntrico del siglo XIX (*i.e.*, la fotografía de enfoque etnográfico, topológico, antropológico o arquitectónico) no sólo coincide con la introducción y uso de cámaras más pequeñas de paso universal (como la Leica o la Ermanox), o con la aparición de revistas ilustradas como *Vu*, *Life*, *Regards*, *Look*, *Berliner Illustrierte Zeitung*, etcétera, sino con un cambio en el énfasis en el papel del fotógrafo en la imagen.

Con el tiempo, este énfasis en el autor se convertirá, justamente, en el punto flaco de la propuesta documental moderna. Las preocupaciones ontológicas, éticas y lingüísticas de los autores de los sesenta se refieren a la función documental de la fotografía periodística, pero su énfasis en el papel del autor acerca peligrosamente ésta a la función expresiva de la fotografía artística: al acercarse a la expresión subjetiva propia de lo estético, lo documental se vuelve imposible. Lo objetivo se ve amenazado por el deslizamiento de la imagen a lo subjetivo.

El esquema siguiente permite entender cómo —a través de argumentos opuestos a los de la documentación—, se ha podido sustentar habitualmente la artísticidad de la fotografía: subrayando el rol del autor y de la imagen como creación, y disminuyendo la importancia y objetividad del componente tecnológico, que se entiende sólo como una herramienta del creador.

El inconsciente fotográfico: la construcción de la memoria

El análisis semiótico de las clásicas imágenes documentales de los años ochenta revela manejos de lo social lejanos a la neutralidad ideológica y, en cambio,

¹³ Eugène Smith cit. por Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999, p. 35.



próximos a las intenciones subjetivas de la fotografía artística o de autor: existe una tendencia de mistificar a las clases sociales minoritarias, sacando sus acciones de contexto; a idealizarlas, asociándolas a la figura del “buen salvaje”; a vincularlas con la naturaleza vegetal o animal; a vestir las de un silencio y una paciencia eternas e intemporales; a volverlas protagonistas de hechos épicos; a asociarlas con las figuras históricas y heroicas; a mostrarlas estoicas o trágicas, víctimas de un sufrimiento humano legendario. Aunque el anterior tipo de imágenes “cargadas” de sentido por el fotógrafo (*i.e.*, las fotografías de Flor Garduño de *Bestiario* o *Testigos del tiempo*) se asocia a la fotografía documental en razón de su sintaxis formal, su intención comunicativa y expresiva las vuelve más cercanas a la fotografía artística. El tipo de manejo subjetivo que el fotógrafo hace del tema está ya implícito en el universo de prácticas simbólicas en que está inmersa su labor. Su percepción y concepción del tema surge de ese tropo ideológico.

Por otro lado, el hecho de que se implique a otro ser humano como parte fundamental del tema retratado vuelve más complejo el acto fotográfico. En estas imágenes la carga semiótica no recae exclusivamente en la intención del fotógrafo, sino también en la del segundo implicado en el acto fotográfico, el sujeto retratado. En estas imágenes no se establece la relación convencional entre un sujeto y un objeto, sino entre dos sujetos con mayor o menor injerencia en la imagen. El encuentro es, pues, intersubjetivo: ante el hecho de ser retratada, la persona fotografiada puede responder con una reacción subjetiva que quedará inscrita semánticamente en la imagen. La mayor parte de las teorías de la fotografía de corte materialista, como las de John Tagg o Victor Burgin, subrayan el poder implícito que en el acto fotográfico tiene el fotógrafo quien, mediante el dispositivo fotográfico, *objetiviza* al retratado;¹⁴ sin embargo, pocas teorías toman en cuenta la posibilidad de un rol semántico activo por parte de lo retratado que, en este caso, es *otro* sujeto.¹⁵

¹⁴ Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Nueva Jersey, Humanities Press International, 1986; John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

¹⁵ A este respecto ha de recordarse la significativa aportación a

A este respecto, conviene recordar un ejemplo citado por Olivier Debroise en relación con la fragilidad semántica que tiene el acto fotográfico por la actividad posible del retratado. Trata de las quejas de Joaquín Díaz González, fotógrafo de prisiones de mediados de los años setenta del siglo XIX, extendidas al Ayuntamiento de México con relación a la dificultad de su registro regulatorio: “[...] esta clase de retratos son muy trabajosos, porque como los reos han conocido la importancia del retrato, ponen todos los medios posibles (que son muchos), para que no se parezcan, circunstancia que hace más difícil el buen resultado [...]”.¹⁶ Hilario Olaguíbel, otro de los fotógrafos que hiciera este tipo de labor, asienta también la voluntad de los presos de desfigurarse, cuestión que desaparecería con la aplicación de la vistas de perfil y de frente: “El fundamento de esta modificación consiste en procurar que sea ineficaz el propósito de algunos reos que se desfiguran el rostro afectando cicatrices que desaparecen pasado el acto de retratarlos”.¹⁷ Estos argumentos ponen en evidencia que, si bien el propósito de la fotografía aplicada al registro penitenciario era la obtención de un documento objetivo o neutro, tal intención podía trastornarse por la acción voluntaria del fotografiado.

Un ejemplo clásico de la fotografía histórica sugiere un deslizamiento interesante del papel subjetivo y activo del retratado en la imagen. Se trata de *El ahogado* de Hippolyte Bayard, de 1840. La anécdota es bien conocida: Bayard hace distribuir una foto en la que se hace pasar como ahogado y en la que escribe una diatriba

la teoría fotográfica por parte de la teoría feminista, que insistió en la posibilidad de un rol activo por parte de aquellos sujetos a los que tradicionalmente se asignó un papel de objetos de la representación. Cfr. Roszika Parker y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Art Movement 1970-1985*, Londres, Pandora, 1987; Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1986; Arlene Raven, Cassandra Langer y Joanna Frueh, *Feminist Art Criticism. An Anthology*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

¹⁶ Archivo Histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento, leg. 897, exp. 22, 8 de septiembre de 1876, cit. por Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ Archivo Histórico de la Ciudad de México/Archivo del Ayuntamiento, leg. 897, exp. sin núm., 24 de mayo de 1887, *ibidem*, p. 43.



indirecta en contra de Jacques Luis Mandé Daguerre, quien meses antes había recibido todo el crédito por la invención de la fotografía. Mediante este gesto irónico e imaginario, Bayard transforma un sentimiento de resentimiento más bien patético en una lúcida constatación de la posibilidad de creación fotográfica. *El abogado* constituye no sólo el primer *performance* fotográfico, sino la primera muestra de subversión de la veracidad fotográfica en aras de la verificación de una mentira. Bayard aprovecha la ya aparente credibilidad de la fotografía para hacer un juego irónico sobre su veracidad.

Mientras que la injerencia del fotógrafo (con su intención comunicativa) y la del retratado (con su respuesta al acto fotográfico) son cuestiones más o menos evidentes o conscientes en el proceso de significación de imagen, la intervención de la tecnología fotográfica pasa generalmente desapercibida.¹⁸ Aquí viene al caso recordar la noción de “inconsciente óptico” que Walter Benjamin introduce en su *Pequeña historia de la fotografía*: son cualidades visuales en la imagen, que aparecen por mediación de su tecnología, que nos revelan una percepción de la realidad imposible de alcanzar por medios naturales (el ejemplo que pone es el del registro del movimiento instantáneo en el cliché fotográfico).¹⁹

A partir de los textos de Benjamin, muchos teóricos han abordado la intervención soterrada e imperceptible, pero definitiva, de la tecnología fotográfica. De éstos, es Vilém Flusser quien elabora toda una *Filosofía de la fotografía* a partir del automatismo del proceso fotográfico, manifiesto en el funcionamiento de la cámara. Como sostiene Flusser, “la cámara es una caja negra que aparentemente no existe en el proceso de información, imaginación y simbolización” de la imagen.²⁰ “La libertad misma del fotógrafo”, continúa

Flusser, “está programada: está restringida por las categorías de la cámara. La libertad del fotógrafo se inscribe en escoger un objeto que esté en armonía con el programa de la cámara”.²¹ El sentido de cualquier imagen, incluso aquellas que muestren una intención documental patente, está limitado por lo que la tecnología fotográfica dice por sí misma.

El automatismo de la cámara no sólo asegura el grado de objetividad de la imagen producida, sino algo aún más importante en el nivel social: el comportamiento automático del usuario de la tecnología fotográfica. En *Fotografía y fascinación*, un libro escrito en el mismo año que *Sobre la fotografía*, de Sontag, Max Kozloff discute diferentes factores socioculturales como elementos fundamentales a la definición del medio. Kozloff explica la referencialidad como “fascinación” y cuestiona las propiedades icónicas de la foto como índice al considerarlas como un cliché visual determinado apriorísticamente en el nivel social. La foto, dice Kozloff, más que un medio autográfico, es un código ideológico de referencia obligada a la realidad.²² La fascinación consiste en atraparnos en una apariencia de naturalidad en la que la codificación desaparece. La foto sólo puede funcionar como exacta, verdadera y natural cuando vuelve transparente su sintaxis: entonces, su carácter mediático se vuelve *inconsciente*. Cualquier interpretación semiótica de imagen habrá de considerar esta objetividad como aparente, abordando otros aspectos inconscientes que aparecen tangencialmente en la imagen, al lado de otros elementos formales asociados a la acción intencional del autor (*i.e.*, formato, ángulo de visión, etcétera) o a la composición intencional de lo representado (gesto, construcción de la escena). Junto con los elementos subjetivos *volitivos* evidentes en la imagen, han de considerarse otros aspectos *inconscientes*, no visibles o transparentes: me refiero al *mundo* imaginario-ideológico subyacente a cada uno de los sujetos de la imagen (el autor, lo retratado) que aparecerá en la imagen más o menos consciente o explícitamente.²³

¹⁸ Esta falta de consideración de la tecnología fotográfica como un factor de significación en sí mismo es evidente en las principales teorías de la fotografía hasta los años ochenta (Barthes, Bazin), en que se retoman las ideas de Walter Benjamin de los años treinta para proponer teorías de corte materialista (Flusser, Burgin) o semiótico (Dubois, Schaeffer), que sí abordan el rol semiótico de la tecnología fotográfica implícito en ésta.

¹⁹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 67.

²⁰ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas/Sigma, 1990, p. 19.

²¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

²² Max Kozloff, *Photography and Fascination*, Nueva Hampshire, Addison House, 1979, p. 237.

²³ Utilizo aquí “mundo” en un sentido heideggeriano, como

Dado que, en general, la relación entre la imagen y su espectador se da en un entorno social con un cierto nivel de mediación, el sentido de la imagen también se ve afectado por sus condiciones de difusión, a través de los medios de comunicación masiva o de circulación artística, que fungirán como un nuevo filtro para un tercer sujeto, el espectador, quien hará una lectura o interpretación de la imagen desde su propio contexto ideológico. Éste puede o no coincidir con el del fotógrafo y el retratado, o puede constituir un tercer paradigma idiosincrático en el que la imagen se inscriba. El sentido de la imagen, pues, no se encuentra en ésta, sino en toda una trama de relaciones que se articulan en torno a ella conformando un “campo de sentido”.

Interpretar la imagen fotográfica implica, pues, considerar el carácter de cada uno de los elementos constituyentes del campo de sentido y abordar la trama de relaciones que establecen entre ellos, observando su continuidad o discontinuidad ideológica. En un esquema bastante habitual en que el fotógrafo pertenece a un contexto ideológico dominante o superior al del retratado, éste normalmente no tiene mucha posibilidad de injerencia en el mensaje y, mucho menos, en la circulación de la imagen. Si para estos autores resultaba complicado discutir el papel del fotógrafo-autor en la fotografía documental en los medios de masas, conciliar su difusión simultánea en un entorno artístico se torna un asunto aún más complejo y contradictorio. Como se ha discutido con relación a la promoción artística de las fotografías documentales de Sebastião Salgado, su colocación en un entorno artístico las transforma semánticamente: la presentación metonímica de una dura realidad social parece convertirse en una apropiación y depredación metafórica de ésta por parte del autor.

Presentada como propuesta “artística”, la fotografía de Salgado hace patente cómo el principio de lo “documental” parte más de preceptos y preconcepciones ideológicas que de una relación neutra con la realidad material: más que ser una referencia a lo “otro”, la foto-

polo cultural e ideológico antitético de una “tierra” sin mediación cultural. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, México, FCE, 2000, pp. 72-73.



BIENAL: Protesta durante la entrega de reconocimientos.

Fotógrafo renuncia a su premio

Chang: un elogio, el presunto plagio

ALIDA PIÑÓN Y SARA MASCARÚA SÁNCHEZ

Giorgio Viera, ganador en la categoría de Foto Prensa por la serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde* en la Sexta Bienal de Fotoperiodismo, anunció su renuncia al reconocimiento y al premio de 50 mil pesos, debido a la polémica que se desató por el parecido entre su obra y la del autor taiwanés Chien-Chi Chang.

Ayer mismo la Agencia Magnum hizo llegar a DIARIO MONITOR una respuesta de Chien-Chi, en la que éste consideró un “cumplido” la similitud de su imagen, tomada

en 1999 en el Chinatown de Nueva York, con la de la serie de Viera, con lo cual el cubano avecindado en Guadalajara ha librado la posibilidad de una demanda por presunto plagio.

Sin embargo, ante la fuerte protesta de un sector de fotorreporteros que amenazaron con boicotear la entrega de reconocimientos organizada ayer en el Centro de la Imagen, Viera renunció al suyo e insistió en que la obra en discusión es de su total autoría.

AL CIERRE PÁG. 2A
REVISTA PÁG. 1C

Imagen 4. *Monitor*, 10 de junio de 2005.

grafía tiene como propósito servirse de ello para construir un discurso ideológico y estético.

Según este esquema, la intención principal de la imagen es la expresión subjetiva, y no la pretendida objetividad informativa y comunicativa. No importa tanto la efectividad comunicativa real de la imagen en el espacio social, cuanto la capacidad expresiva *del autor*. No se valora tanto lo visto y transmitido, cuanto lo visto *según* alguien, el autor: al darle una mayor preeminencia a éste, las funciones de la imagen cambian radicalmente, acercando la dialéctica de la imagen

AL CIERRE

Giorgio Vera renunció a su premio

ALIDA PIÑÓN

Giorgio Vera, ganador en la categoría de Foto Prensa por la serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde*, anunció por medio de una carta, su renuncia al reconocimiento y al premio de 50 mil pesos, debido a la polémica que se había desatado en torno al presunto montaje y plagio en su obra.

La ceremonia de entrega de los premios y reconocimientos a los fotoperiodistas ganadores de la Sexta Bienal de Fotoperiodismo, que se celebró anoche en el Centro de la Imagen, había causado expectativa luego de darse a conocer el parecido entre el trabajo de Vera y el fotógrafo Chien-Chi Chang. (DIARIO MONITOR 8 de junio).

"Después de la polémica que se ha desatado sobre una de las fotos que componen la serie *Mexicaltzingo, territorio rebelde* he decidido no recibir el premio que me otorgó el jurado de la Sexta Bienal de Fotoperiodismo.

"Las razones son más que expresas y evidentes para mí (...). No es un plagio y mantengo que el proyecto es de mi total autoría y creación, eso no es discutible (...). Muchos colegas dan por hecho algo que no les consta y ni siquiera han tenido la intención de preguntarme directamente mi posición (...)."

"Me quedé con la satisfacción



BIENAL DE FOTOPERIODISMO: Durante la ceremonia de premiación.

del reconocimiento a mi trabajo y ojalá que el estímulo económico sirva para preservar un certamen tan importante y valioso como es la Bienal de Fotoperiodismo", concluyó Vera en la misiva leída durante la ceremonia.

A la cita acudieron una gran parte de los ganadores, quienes desde las siete de la tarde se reunieron en el estacionamiento del recinto para decidir si recibirían el reconocimiento o no.

"Hay tres propuestas: no reco-

ger el premio, aceptarlo y romper el diploma frente a todos o subir al estrado con las pancartas para protestas (copias de lo publicado en estas páginas)", informaban los fotógrafos a sus colegas. Luego de votar, acordaron que algunos harían cualquiera de las tres propuestas.

Además distribuyeron una carta en la que señalaban que no permitirían que su trabajo profesional, al cual le entregan "la vida con la mayor dedicación", fuera

desacreditada por la falta de ética. Por ello, con base en el artículo 85 de la Ley Federal de Derechos de Autor, hicieron pública la decisión de "retirar de forma inmediata nuestra obra fotográfica de la Bienal de Fotoperiodismo A.C."

Debido a que la carta fue distribuida entre los fotoperiodistas, antes de que iniciara la ceremonia de premiación, se firmaron varias copias, por lo que no fue posible contabilizar la cifra exacta de quienes apoyaban la decisión.

Sin embargo, Gustavo Prado, curador del Centro de la Imagen, anunció que la entrega de los premios sería de manera simbólica y se les entregarían los diplomas al día siguiente, por lo que los fotoperiodistas le solicitaron a Prado que leyera su misiva. Cuando se concluyó la lectura, una voz femenina gritó "¡Mamonés!"

Consultados por este diario, algunos fotógrafos como Fernando Castillo, Jesús Villaseca y Daniel Aguilar señalaron que retirarían su obra hoy, a fin de que el público pudiera comparar el "fotoperiodismo del montaje".

Prado explicó que esperaban la solicitud expresa de los fotoperiodistas para retirar los trabajos. "A las 6 de la tarde, Carlos Cazalis nos llamó para pedirnos que quitáramos su obra antes de que comenzara la ceremonia y así lo hicimos, esperaremos que los demás lo soliciten", concluyó.

del signo no tiene que ver, pues, con la existencia "real" de lo representado, sino con su calidad de significación.

La imagen *Mexicaltzingo, territorio rebelde* de Giorgio Viera es tan eficiente en el nivel comunicacional y estético como *El soldado español*, de Robert Capa (1937) o *El beso del Hotel de Ville*, de Robert Doisneau (1950). De modo análogo a la referencia a la muerte instantánea de la imagen de Capa, o a como la de *amor* apasionado de la de Doisneau, la imagen de Viera apunta al concepto de *deterioro por droga*. Que sea una copia —o una cita, en el sentido posmoderno— no invalida la eficiencia semiótica de esta imagen, acentuada en este caso por la referencia concreta al espacio social mexicano, y lograda mediante la especificidad del paisaje urbano y de los rasgos raciales de la mujer retratada. Que tal efectividad comunicacional y estética fue la razón para otorgar el premio a Viera puede cotejarse en el acta emitida por el jurado, donde se asienta que el fotógrafo logró "una propuesta humana e intimista con gran fuerza documental, bien resuelto [*sic*] en términos formales".²⁴

Que el autor *verdaderamente* se involucrara con las personas de este barrio de Guadalajara como suponen los miembros del jurado (*i.e.*, que la mujer realmente fuera una habitante drogadicta "de azotea" de ese barrio) es indiferente al hecho de que la imagen funcione como un índice efectivo de tal deterioro social en tal lugar real, y de que, además, lo haga mediante la recurrencia a la cita, apropiación o reconstrucción —o plagio, como sostienen sus detractores— de la imagen de otro fotógrafo. Que las imágenes de Capa, Doisneau o Viera sean posadas o no, en realidad no importa: todas funcionan como poderosas señales de situaciones humanas reales. El énfasis de su eficiencia comunicacional recae en que son imágenes *poderosas* y significativas, y no en su mera equivalencia con un hecho real y no construido (lo cual tampoco menosca-

²⁴ Acta emitida el 28 de mayo de 2005 por el jurado de la 6a. Bienal de Fotoperiodismo, formado por Lourdes Grobet, Darío López Mills y Blanca Ruiz, y publicada en [http://www.fotoperiodismo.org/ consultada el 1 de noviembre de 2005].

Imagen 5. Monitor, 10 de junio de 2005.

al esquema del arte. Éste sería, justamente, el que ilustraría la dinámica del "heroísmo" de la visión al que hacía referencia Sontag en su libro.

Volvamos a la imagen de Viera, ejemplo sintomático de la documentación del siglo XXI: presentada en un concurso de fotoperiodismo, su fotografía construida parece negar el propósito documental cuando, en realidad, desde una propuesta posmoderna, está desmascarando la contradicción inherente a la visión documental moderna: inevitablemente la presentación de la realidad de la fotografía siempre es mediada por el autor, en mayor o menor grado. Además de ser un índice fotosensible de la realidad material, la imagen fotográfica es una re-presentación: una referencia signífica cuyo mensaje tiene más que ver con la coherencia y efectividad semiótica (cuan clara y capaz es la transmisión del mensaje) que con una supuesta impresión en la imagen de la realidad fáctica y fenoménica (el "esto ha sido" de Barthes).

La concepción lingüística de la fotografía posmoderna permite descifrar el enigma descrito en *La cámara lúcida* por Barthes: a pesar de que su madre posó en todas las fotografías que él encontró arrumbadas, sólo en una de ellas —una única y real imagen— puede sentirse su presencia verdadera. La eficiencia semiótica

baría su factibilidad como hechos reales: probablemente *El soldado español* es una imagen más efectiva como descripción de la crudeza de la guerra que las fotos movidas “reales” de *Omaha Beach*, de 1944, del mismo Capa).

Post-scriptum. El problema de la estética

Es con relación a lo estético —que no lo artístico— que merecen ser consideradas las ideas expresadas por Benjamin. En sus dos ensayos dedicados al tema fotográfico (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *La pequeña historia de la fotografía*), Benjamin propone claves para abordar una posible estética de la fotografía y otros medios masivos partiendo de su esencia técnica y reproductiva. La primera pista nos la da con su concepción de “aura”, descrita como “la manifestación irreplicable de la lejanía”. En diversos momentos de ambos ensayos, Benjamin habla de *distancia*, *lejanía*, *presencia* y *duración* como términos asociados al aura y opuestos a la recepción plana, hueca, dispersa y manipulable (sobre todo por los regímenes fascistas) de los medios masivos y reproducibles. El aura, pues, es un elemento eminentemente estético que caracteriza las obras únicas a través de las huellas indiciales que en ellas ha dejado su autor. Lo interesante para nuestro tema estético es que opera por distancia o lejanía. ¿De qué? De la visión de lo común, de aquello que no se distingue sensiblemente. Al contraponer el aura del gesto teatral a la mecanicidad de la actuación cinematográfica, Benjamin parece seguir el concepto de la interrupción brechtiana para sustentar un vínculo de carácter indicial entre sensibilidad, gesto, presencia y distancia: *distancia* es esa cualidad que permite a la sensibilidad lograr una interrupción crítica de la obra por medio del gesto expresivo o sensible.

Mientras que las reflexiones estéticas de Benjamin surgen de la óptica y mecánica de la fotografía, es decir, de su sintaxis técnica, las de Roland Barthes derivan de la discontinuidad semántica. En su escritura asoman las aporías de un pensamiento en perpetuo conflicto entre dos polos de experiencia contradictorios que se manifiestan claramente en las imágenes fotográficas:

“lo obvio” es aquella parte del lenguaje compartido por todos, cultural y paradigmático, mientras que “lo obtuso” es aquello que escapa a la comprensión inmediata y que se refugia en la subjetividad de la experiencia. *Lo obvio* se asocia con la comunicación, la información, la palabra escrita, la semiosis, la *nósis*. *Lo obtuso* con la interrupción, la tozudez, la presencia, el gesto, el cuerpo, la *aisthesis*.²⁵ Lo estético no es ya una connotación más: es un “tercer sentido” que escapa a la legibilidad social de la imagen y que se refugia en la percepción personal. Es un reducto subjetivo que va tomando, a lo largo de los años y en los distintos textos de Barthes, nombres diferentes: lo obtuso, el jeroglifo, el *punctum*. Fascinado por las imágenes, y sobre todo las fotográficas, que plantean un problema de simbolización y codificación especial por su relación de contingencia y analogía con la realidad, Barthes comienza abordando la teoría fotográfica a partir de un problema ontológico y una lógica semiótica. Es en aquella época cuando surge lo del “mensaje sin código”. Sin embargo, al toparse con el problema estético utiliza una estrategia cada vez más retórica, sintética y poética: la explicación de la foto en el último libro de Barthes, *La cámara lúcida*, se hace a través de términos subjetivos y temporales, de instantes de interrupción e inspiración súbita —eureka, el *punctum*— que iluminan de súbito la conciencia del que ve, a través de la sensibilidad. Finalmente, el abordaje de la estética fotográfica acaba por ser poética.²⁶

¿Dónde yace la poesía de la fotografía? Queda a nosotros el descubrirla: en la sutil e inestable trama de relaciones entre los polos subjetivos (autor, retratado, espectador) y objetivos (medio fotográfico, imaginario iconográfico, medio de difusión o arte) que conforman el acto fotográfico. Y, en esta trama, en la distancia (Benjamin) o condición obtusa (Barthes) que produce una escisión de lo racional por parte de lo sensible. En pocas palabras: en ese *no sé qué* de la imagen fotográfica ante el cual nos quedamos sin palabras.

²⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit.

²⁶ Cf. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, op. cit.

La curaduría como (in)disciplina



Imagen 1. Teresa Margolles, *Herida*, San Cristóbal Ecatepec, Fundación/Colección Jumex, 2007, tomada de http://www.replica21.com/archivo/articulos/o_p/530_polidori_margolles.html, 2 de febrero de 2011. Curaduría y foto: Taiyana Pimentel.

E La muerte del curador o la muerte del arte

El número 59 de la revista *Art Lies*, publicado en 2008, estuvo dedicado al tema de la “muerte del curador”. En alguna parte del editorial de ese número se mencionaba una perspectiva “forense” alrededor de la figura del curador y de sus funciones en el sistema del arte contemporáneo. Ese lenguaje clínico o forense —que sigue sonando bastante armoniosamente en el mundo de la curaduría de arte— resume el deseo de deconstruir, en términos ideológicos básicamente, a la figura del curador, poniéndola en relación con su propia historia y con su configuración dentro de la cultura artística contemporánea.¹

No es recomendable tratar de encontrar un cadáver a partir de esta disección de la curaduría contemporánea, aunque para algunos pudiera ser tentador, por lo menos, percibir al curador contemporáneo como una especie de Frankenstein. Pero la idea de una “muerte del curador” debe ser entendida como una metáfora —no exenta de humor— que asocia el destino de la curaduría al destino del arte. Esta metáfora nos induce a pensar que hay una correlación histórica, lógica y pragmática entre la configuración del arte contemporáneo y la reconfiguración de las funciones, los significados y las implicaciones del trabajo curatorial, tal como lo conocemos en la actualidad. Y en ese sentido lo que me parece más interesante, amén de paradójico, es que probablemente el concepto de curaduría con que estamos trabajando en la actualidad comenzó a estructurarse en un momento en que estaba germinando el concepto de “muerte del arte”.

Habría que detenerse en ese concepto de “muerte del arte” para entender su significado, pero también para entender que es un concepto que

* Centro de la Imagen, Conaculta.

¹ Véase Anjali Gupta, “Death of the Curator. A forensic Analysis of Curatorial Practice”, en *Art Lies*, núm. 59, otoño de 2008 (s/p), disponible en <http://www.artlies.org/index.php?issue=59&s=1>.

funciona solamente en el terreno de los significados. Es decir, es un concepto que no se puede entender al margen del carácter simbólico de la práctica artística. Y para ello es muy útil entender también que ese carácter simbólico es el que resume en última instancia la funcionalidad del arte, es decir, es el que otorga sentido de realidad a la actividad artística en el espacio social.

Hace un tiempo publiqué un ensayo con el título: “Saltar al vacío. La fotografía en la era del deleite distraído”.² En ese texto, el concepto de “deleite distraído”, que tomo de Walter Benjamin, es asociado al de “explosión de lo estético”, que introduce Gianni Vattimo, y ambos parecen complementar, e incluso relativizar la idea de la “muerte del arte”. Lo que me parece más importante ahora, a los efectos de una reflexión sobre la curaduría contemporánea, es el hecho de que Vattimo resume su idea de la “explosión de lo estético”, como la salida o el desplazamiento de la experiencia estética fuera de los ámbitos tradicionalmente (y yo diría institucionalmente) designados para ella. El Museo es uno de esos espacios tradicionalmente designados para la experiencia estética en el contexto artístico. Y ya sabemos que muchos de los esfuerzos de los artistas de las vanguardias y post-vanguardias estaban dirigidos precisamente a sacar el arte fuera del museo, cuestionando la autoridad, la legitimidad y la eficacia de esos espacios institucionales. Yo quiero sugerir que este quiebre en la relación entre los artistas y el museo, vino a propiciar un quiebre también en la relación entre el curador y el museo, generando el modelo de funcionario que constituye el curador contemporáneo, una figura que no sólo viene a mediar entre la obra de arte y el público, sino también entre la obra de arte y el espacio de exhibición.

Pensar la curaduría como (in)disciplina implica colocarse en relación con la encrucijada de saberes y de funciones en que se ubica el curador contemporáneo.

² Juan Antonio Molina, “Saltar al vacío. La fotografía en la era del deleite distraído”, en *Zone Zero*, disponible en <http://zonezero.com/magazine/zonacritica/saltaralvacio/indexsp.html>.



Imagen 2. Teresa Margolles, *loc. cit.* Curaduría y foto: Taiyana Pimentel.

Pero de alguna manera, con esa terminología he querido sugerir también que el curador contemporáneo es una figura que ha surgido del reto y la confrontación a la disciplina de la museología contemporánea, contribuyendo a su modificación.

La curaduría como indisciplina o el arte como desobediencia

En efecto: la noción de “curador” nos lanza de lleno en el mélange post-moderno de cierta confusión disciplinaria. Fenómeno que lejos de ser una aberración, es el acompañante lógico de un arte, que en sus mejores expresiones plantea un desacomodo, una crítica o una desobediencia de las vías instrumentales y las convenciones epistemológicas de la sociedad.

CUAUHTÉMOC MEDINA
Sobre la curaduría en la periferia

Si siguiendo la cita de Cuauhtémoc Medina, podemos relacionar la idea de la (in)disciplina con esa imagen de “desobediencia” que propone acertadamente para definir la posición del arte y la curaduría ante las instituciones del saber y del poder contemporáneos. De esa desobediencia puede derivarse una posición contestataria ante el museo y ante la academia, especialmente en la medida en que se exhibe y se critica el establecimiento de un saber hegemónico. En el contexto de una reflexión como la de Medina, marcada por la noción político-territorial de “periferia”, esa posición de resis-



Imagen 3. Teresa Margolles, *loc. cit.* Curaduría y foto: Taiyana Pimentel.

tencia adquiere un valor que es insoslayable. Sin embargo, no quiero dejar pasar la oportunidad para acotar que ni siquiera las aspiraciones políticas más legítimas justifican el aislamiento de la práctica curatorial respecto a un campo epistemológico ya definido por las disciplinas científicas tradicionales y por otras de más renovado sesgo. Lo que puede haber de “indisciplinado” en lo interdisciplinario (incluso lo que puede haber de indisciplinado en lo empírico) perdería legitimidad si no se sostuviera en la necesidad de saber. El curador se vuelve una figura grotesca cuando pretende intervenir en el campo pragmático de la actividad artística sin tener conciencia de que toda obra de arte nos coloca, de manera única, ante los límites del conocimiento. Paradójicamente, para entender eso hay que tener un gran respeto por el conocimiento.

Probablemente el carácter “sanitario” de la actividad artística depende en gran medida de su capacidad para colocarnos frente a los límites de lo inteligible. Y en ese sentido tal vez vale la pena reinterpretar algunas de las acepciones del término curador. Primero, es inevitable atender a la relación entre el sujeto curador y la función de curar. ¿Qué es lo que debe “curar” el curador?, pudiéramos preguntarnos. ¿Es que acaso la función del curador es sanear el campo (o el “cuerpo”, para ser más precisos) del arte contemporáneo? Al respecto quiero

proponer dos hipótesis: la primera es que la función del curador no parte de la necesidad de sanear lo artístico, sino de entender la capacidad de sanación de lo imaginario, tal como es manipulada por la actividad artística. De igual modo, si me permiten el símil, la función del sacerdote no es tanto curar las almas, como entender y recodificar la capacidad de sanación de lo imaginario, tal como es manipulada por las religiones. En ese contexto es que prefiero leer la aseveración de David Levi Strauss de que el curador ha sido siempre una mezcla entre burócrata y sacerdote,³ modificándola para sugerir que, en cualquier caso, el curador ha sido siempre un administrador de ciertos bienes, tanto como de ciertas relaciones simbólicas.

En conclusión, la responsabilidad del curador es también económica y administrativa, incluso en lo que tiene de relación con lo simbólico, sobre todo si aceptamos —junto con Baudrillard— que lo simbólico constituye un territorio de transacciones. Y de ahí derivo mi segunda hipótesis: que el término curar debe ser entendido no como la acción de sanear, sino como el acto de cuidar o tomar algo bajo el cuidado del curador. ¿Qué es lo que está al cuidado del curador de arte? En términos objetivos es la obra de arte. En términos simbólicos es el significado de la obra de arte. En términos pragmáticos es la funcionalidad social de la obra de arte (funcionalidad que depende de la realización de su contenido simbólico).

Si me aceptan una reseña esquemática de cómo se ha relacionado el cuidado de lo artístico con ciertas disciplinas y funciones, lo plantearía de la siguiente manera: en relación con la museología tradicional, el curador ha estado en el cruce entre la historia del arte, la arqueología y la conservación, definiéndose desde su función como legitimador del objeto artístico a partir de su ubicación respecto a una historiografía. Y aquí vale la pena hacer un paréntesis: en el origen de la modernidad, esta combinación de disciplinas sintetiza-

³ David Levi Strauss, “The Bias of the World Curating after Szeemann & Hopps”, en *Art Lies*, núm. 59, otoño de 2008 (s/p), disponible en <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1>.

ba la relación entre lo primigenio y lo primitivo, para la construcción de una alteridad que servía para reafirmar la identidad de la cultura europea occidental. En tal sentido, la historia del arte y la arqueología servían para establecer una relación con el pasado, pero también para establecer una relación de poder respecto a las culturas no occidentales o, simplemente, respecto a las culturas no hegemónicas (o “periféricas”, diría Cuauhtémoc Medina). Yo tiendo a creer que esas son las circunstancias que determinan el surgimiento del museo y que contaminan el origen del museo con un matiz colonialista.

Cuando el significado sustituye al objeto, constituyéndose en la “materia” artística, y sobre todo cuando el significado se entiende como la respuesta a la pregunta: “¿Qué es una obra de arte?”, entonces sobreviene una crisis del museo y una crisis de la museología tradicional. Los referentes para el trabajo curatorial dejan de estar en la historia, y la legitimación del objeto artístico deja de depender de su ubicación en una línea histórica, para pasar a sostenerse en su capacidad para construirse como texto en relación con una circunstancia de lectura que siempre es presente, puesto que es reelaborada constantemente por el propio texto y por la propia lectura. Podemos suponer que esa nueva etapa es la que corresponde al surgimiento de curadores como Halzsmann y Hopps, pero también podemos suponer que tiene que ver con la intensidad de los procesos de desmaterialización, autorreferencialidad e hipertextualidad de lo artístico, que fueron capitalizados de manera más eficiente por el conceptualismo. En tal sentido, estos dos míticos curadores pueden ser vistos como figuras de transición entre una época y otra.

Podemos igualmente aventurar que los discursos sobre la posmodernidad abrieron una etapa de más radical oposición a ese residuo colonialista del museo, pero al mismo tiempo permitieron que el museo se adaptara a las nuevas condiciones de existencia y realización de la obra de arte. En consecuencia, ya la “indisciplina” del curador puede ser negociada de manera más efectiva, entre otras cosas porque la academia, el



Imagen 4. Teresa Margolles, loc. cit. Curaduría y foto: Taiyana Pimentel.

museo y el curador tienen un lenguaje común, que sigue las normas de la corrección política. En esta etapa la misión del curador independiente es colocar y sostener el significado de la obra de arte (incluso, producir y reproducir dicho significado) en el espacio político que media entre la institución y la comunidad.

El curador como productor (o la economía política del signo)

As curating becomes more and more “visible,” that is, as the field constructs its own history and the charge of the curator expands beyond its traditional role, a certain antagonism seems to have arisen. This revolves around the ostensive division of labor between artist and curator and the denotation of meaning this implies. There seems to be a resistance to the supposed intrusion of one into the other—something that I think comes from a desire for a “zero degree” condition, in which the autonomy of artworks is somehow not intruded upon by any interpretative imposition. This desire for the unmediated impact of an artwork—a certain iconophilic need revolving around access to the unadulterated value of an art object—seems akin to the desire for the primal scene versus the interpretative gesture.

JOAO RIBAS
You Kant Always Get What You Want

La figura del curador, como alguien que produce y autoriza discursos sobre el arte, no desentona en un



Imagen 5. Doris Salcedo, *Shibboleth*, Londres, Tate Modern, 2007, tomada de http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/535_anton_salcedo.html, 2 de febrero de 2011.

medio donde los discursos sobre arte son parte de la producción artística. Esa “armonía” no borra la diferencia entre lo que hace un curador y lo que hace un artista, aunque sí abre la posibilidad de que el artista se asuma como curador (lo cual es mucho más factible que el que un curador se asuma como artista). De todas formas no creo que haya mucha pugna ni mucha confusión entre el trabajo artístico y el trabajo curatorial. Prefiero pensar que lo verdaderamente importante es recuperar el valor del objeto de arte por sí mismo y no por el valor añadido (y hegemónico) de la interpretación. Pero en el fondo siento que plantear las cosas en esos términos es como tratar de resucitar una utopía que ya parecía muerta y enterrada.

Esa utopía, que Susan Sontag (en *Contra la interpretación*) planteaba como la sustitución de una hermenéutica por una “erótica” del arte, no parece competir con

la tendencia post-utópica a la desmaterialización y la creación de relaciones comunitarias alternativas.⁴ Esta tendencia es el contexto en el que la función del curador se expande desde el tradicional cuidado de la obra de arte hacia la misión, mucho más “terapéutica” que consiste en simular la materialidad de la obra de arte mediante la inmaterialidad del discurso.

El curador contemporáneo dirige una liturgia que congrega a una microcomunidad en torno al ritual de la interpretación. En esa liturgia, el contenido espiritual (tanto como la corporeidad) de la obra, se asocian (o más bien se traslapan) con el valor moral del signo. Así también la obra de arte pierde sus reminiscencias de objeto mágico, capaz de aludir, de manera más o menos oblicua, a la posibilidad de un doble, y pasa a ser entendida como un dispositivo que desconstruye la función mágica por medio de la interpretación.

He reflexionado antes sobre esta relación entre interpretación y moral, en un ensayo titulado “Ética y estética en un contexto de aparatos”.⁵ De aquel texto me permito citar un fragmento que resume la manera en que percibo el rol de la interpretación dentro del sistema del arte contemporáneo:

Actualmente la interpretación es un aspecto fundamental, no sólo para el consumo, sino incluso para la construcción del discurso artístico. Y es que la interpretación, como variante de consumo, está prevista muchas veces en el proceso constructivo de la obra de arte. Y no sólo contribuye a conformar la obra como artística, sino también como un objeto que tiene una pesada carga política. De hecho, la interpretación es un acto que politiza el objeto artístico, y que le impide existir como objeto autosuficiente.

⁴ Susan Sontag, “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 23-39.

⁵ Juan Antonio Molina, “Ética y estética en un contexto de aparatos”, en Ireri de la Peña (coord.), *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, Siglo XXI, pp. 45-56.

Pienso que en el fondo de este fenómeno está la construcción de una polaridad útil/ocioso, donde la interpretación, como utilidad, le da valor moral al objeto, y le da valor incluso a su insuficiente “objetividad”; mientras que la ociosidad (ociosidad de alguna manera también “semántica”) pasaría a ser juzgada como una suerte de inmoralidad.

Conceptos como el de eficiencia y el de productividad comenzarían a adquirir importancia desde una perspectiva que propone lo artístico como producción (como producción de significados, sobre todo) más que como producto, o como proceso más que como resultado. En ese contexto el curador puede ser entendido como un personaje obsesionado con lo que Baudrillard hubiera llamado “la economía política del signo”.

El curador en la línea o el curador como línea

En el año 2007 la artista Teresa Margolles presentó, en una de las salas de la Fundación/Colección Jumex, una obra titulada *Herida*. La propia artista describió la obra en los siguientes términos:

Partiendo del contexto socio-urbano en el que se encuentra enclavada Fundación/Colección Jumex, he construido un surco en la superficie del suelo de 8 m de largo por 15 cm de ancho y de 3 cm de profundidad, que contiene fluidos de personas asesinadas, que en el transcurso de la muestra se convertirán en costra. Aludiendo a la situación de violencia y marginalidad del espacio geográfico.⁶

Quiero aludir a esa obra —clasificable como una intervención de sitio específico— porque es un tipo de práctica que da un matiz particular a la participación del curador como mediador en la realización de la obra de arte. Pero debo aclarar que también es un tipo de práctica que da un matiz particular a la propia participación del artista. Para eso quiero llamar la atención

⁶ Véase Ambra Polidori, “La *Herida* de Teresa Margolles”, en *Réplica 21*, disponible en http://www.replica21.com/archivo/articulos/o_p/530_polidori_margolles.html.



Imagen 6. Doris Salcedo, *loc. cit.*

sobre el hecho de que el surco no fue abierto por Teresa Margolles, sino por un par de jóvenes que viven en la localidad donde se ubica el espacio de la exhibición.

Este es un ejemplo típico de cómo la participación del autor se vuelve eminentemente ideológica en un contexto de desmaterialización e ideologización de la práctica artística. En el caso de esta obra, la construcción ideológica de lo artístico incluyó la selección de las personas que realizarían la manufactura, puesto que eso introdujo un elemento de conexión entre la obra, el espacio de exhibición y la comunidad. Podría decirse que los productores de la parte física de la obra están contenidos en la parte discursiva de la misma, la que alude a una definición (o más bien, localización) de la institución-arte en relación con un contexto social y una territorialidad específicos. Aquí la manufactura —en lo que tiene de gesto y en lo que tiene de proceso— se convierte en un significante del elemento simbólico que da unidad a toda la obra.

¿Qué lugar ocuparía el curador o la curadora (en este caso, Taiyana Pimentel) al trabajar con una obra como ésta? Primero, creo que su trabajo se definiría en relación con esta obra como una reinscripción, una sobre-escritura, una firma o una marca que se superpone a la de la autora. Si parte de la definición y el funcionamiento de esta obra depende de la “firma” de



Imagen 7. Doris Salcedo, *loc. cit.*

Margolles puesta sobre el trabajo físico de otros, así también parte de la presencia y la autoridad de la curadora depende de la inscripción de su propia “firma” sobre el trabajo intelectual de la autora.

Estoy haciendo estas sugerencias mientras atiendo a este sistema desde su aspecto simbólico. En otros sentidos, seguramente la curadora tuvo funciones más prácticas, que pueden haber ido desde negociar con la institución, hasta colaborar con la propia autora en el diseño del espacio de exhibición, la conceptualización “local” de la obra y la extensión del discurso autoral por medio de textos y otras señales complementarias.

Precisamente en ese contexto simbólico, la figura de la curadora admite equivalencias con la figura del productor de la parte física de la obra. Quiero decir que, desde polos opuestos, ambas figuras se mantienen equidistantes de la autora, pero ambas son similarmente absorbidas por el contenido de la obra. Si antes dije que la manufactura estaba contenida en la parte discursiva de la obra, puedo añadir ahora que la curaduría —además de contribuir a la constitución de la obra como discurso— también está contenida (representada, simulada incluso) por esa discursividad.

En su reseña de esta intervención, Axel Velázquez comentaba que algunos de los espectadores vieron en esta “línea” de sangre una especie de frontera, no sólo la frontera metafórica entre la vida y la muerte, sino una línea real, que al dividir el espacio de la exposición, incitaba también al cruce (puesto que finalmente las fronteras se hacen para que sean cruzadas).⁷ Es decir, esta obra *in situ* no solamente marcaba el espacio de la exposición en relación con un territorio (de una manera “poética”, si se quiere), sino que lo marcaba mucho más violentamente respecto a sí mismo y lo marcaba políticamente también al condicionar la relación del público, ya no con la obra, sino con el espacio intervenido.

Creo que a estas variantes se refiere Joao Ribas cuando, en una conversación sostenida con Matt Smith, puntualiza la necesidad de

que entendamos el concepto de instalación como intrínsecamente relacionado con lo que él califica como “arquitectura institucional”. Podríamos deducir entonces que la obra como “intervención” funciona igualmente cargando de significado el espacio institucional y reforzando el sentido de una práctica “territorial” del arte. Por otra parte, si en principio la arquitectura institucional definía el rol del curador en relación con la función simbólica del museo; ahora, en

⁷ Véase Axel Velázquez, “Teresa Margolles. Proyecto para Ecatepec: Herida, 2007”, en *Réplica 21* [http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/522_velazquez_margolles.html].

condiciones en que la propia práctica artística puede definirse desde la reescritura del espacio, el lugar del curador está dentro y fuera de los límites que la propia institución le había asignado históricamente.⁸

Al respecto quiero sugerir otro ejemplo, que comparte algunas similitudes con la *Herida*, de Margolles. Es *Shibboleth* (2007), una intervención de Doris Salcedo, en la Tate Modern, de Londres, que consistió en abrir una grieta (ésta de 167 m de largo), algo que la autora califica como un espacio negativo, que simboliza la condición supuestamente paradójica (aunque no pasa de ser retórica, en última instancia) de una artista tercermundista exponiendo en el primer mundo. Hay una reseña de Héctor Antón Castillo, suficientemente aguda y exhaustiva como para eximirme de extenderme en la lectura de esta obra. Sin embargo, quiero citar un fragmento de esa reseña, porque compara esta obra con la de Margolles y deja en claro algunos de los puntos de coincidencia, así como algunas de las diferencias particulares entre ambas:

Es curioso que Salcedo englobe su obra en términos de “una crítica al arte, a la historia del arte, al museo y, obviamente, a la sociedad en general”, porque, según conviene ella, “el museo y el arte en particular ha jugado, a través de la historia, un papel muy importante en definir un ideal de belleza, igualmente, un ideal estético”. ¿Cómo es posible que una propuesta tan cuestionadora sea tan bien acogida por la misma institución-arte y su red de consenso publicitario? ¿Debemos aceptar satisfechos que una metáfora tan desgarradora cause más atracción que repulsión? ¿Tendrá alguna significación futura que al tapar las grietas permanecerá una cicatriz en el piso de la galería (crucial testimonio de una profunda herida) como se jacta el director de la Tate Modern? Hay que ser un consumista demasiado ingenuo para recitar la oración del “canto contra el racismo” (enarbolado por Doris) que emana de la intervención. Algo muy diferente propuso Teresa Margolles (Culiacán, 1963) cuando llenó una zanja con flujo sanguíneo de personas asesinadas. Entonces los visitantes salían del recinto sin opciones de un grato paisaje instalativo. Sin abandonar el contexto

⁸ Véase Joao Ribas y Matt Sheridan Smith, “You Kant Always Get What You Want”, en *Art Lies*, núm. 59, otoño de 2008, disponible en <http://www.artlies.org/article.php?id=1651&issue=59&cs=1>.

referencial que inspiró la obra, Margolles desagradó al público negado a sentir el olor de la muerte. En este caso, se percibía el *shock* descartando una posible connotación virtual o meramente literaria.⁹

Salvando esas diferencias que menciona Héctor Antón Castillo, lo cierto es que ambas obras me hacen recordar una de las preguntas que hace Joao Ribas en su conversación con Matt Smith: “¿Por qué el gesto curatorial debería ser definido negativamente, como algo que dismantela la supuesta línea entre el artista y el espectador [...] como si una obra de arte fuera un sonido articulado [...] y el curador equivaliera a la irrupción de un tartamudeo?”

Tal vez encuentro una coincidencia significativa en que ambas obras están basadas en gestos “negativos”: la zanja o la grieta como negación de la lógica institucional del espacio de exhibición, la perturbación de la circulación del público en la sala de la galería, la impugnación del carácter hedonista del consumo estético (impugnación relativa, ciertamente). En ambos casos, la “línea” entre el artista y el público es algo más que metafórica. Claro que en ambos casos la línea es la parte visible de la obra. Y sin embargo, también en ambos casos, el curador o la curadora poseen una virtud que deberíamos ponderar, y es el ejercicio de cierta capacidad para tornarse invisibles. En esas circunstancias no habría por qué entender el discurso curatorial como un “eructo” en mitad de una frase.

Aún así, la pregunta de Joao Ribas seguiría en pie. Sólo que yo preferiría plantearla de otra manera, ya que lo más perturbador no es que el curador pueda irrumpir en la frontera entre la obra y el público, sino que pueda representarse a sí mismo como esa frontera. La pregunta que se mantiene en pie, mientras inicio esta reflexión sobre la curaduría como (in)disciplina, es justamente esta: ¿Cuáles son las condiciones que obligan a entender al curador como figura simbólica en la que se resumen simultáneamente la capacidad de mediación, pero también la condición de frontera, o de distancia, entre la obra y el espectador?

⁹ Héctor Antón Castillo, “Un shock en el paraíso del símbolo”, en *Réplica 21*, disponible en http://www.replica21.com/archivo/articulos/a_b/535_anton_salcedo.html.

Mirada multifacética a las imágenes científicas

Qué distingue una imagen científica de otras imágenes? ¿Acaso nos encontramos aquí frente a un problema definitorio y de valoración como en el caso de las imágenes artísticas? Quedándonos con la cuestionable dicotomía entre arte y ciencia, se podría caer en la tentación de repetir los estereotipos acerca de las finalidades declarativas de cada campo: decoración vs. transmisión de conocimiento, subjetividad vs. racionalidad, intuición vs. método, etcétera. Pero miremos el asunto desde el ángulo de las imágenes mismas.

Las primeras representaciones pictóricas datan de decenas de miles de años. Las pinturas en los muros agrestes de las cuevas que ayudan a su conservación, nos cuentan de animales y cazadores. Su denominación como “arte rupestre” certifica que el concepto de arte es hoy incluyente e importa más la representación visual en sí que la intencionalidad de “crear arte”, intencionalidad que en el caso de las pinturas rupestres se disputa entre una interpretación sobre la función mágica o simbólica, la conjura del peligro y la protección. Pero, ¿podríamos considerar estas pinturas como imágenes científicas? Harry Robin, autor de un libro sobre la imagen científica,¹ no duda incluirlas en su repertorio. En la introducción al libro, Daniel J. Kevles, historiador de la ciencia, argumenta que “las pinturas rupestres y la imagen computacional son ambos artefactos del esfuerzo humano de registrar la naturaleza y hacerla inteligible”.² Las pinturas

Figura 1. Bisonte de la cueva de Altamira, España. Tomado de <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/AltamiraBison.jpg> (consultado el 22 de abril de 2010).



* Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM.

¹ Harry Robin, *The Scientific Image. From Cave to Computer*, Nueva York, W. H. Freeman and Co., 1993.

² Daniel J. Kevles, “Historical Foreword”, en *ibidem*, p. 11.



Figura 2. a) *Semper Augustus*, de pintor anónimo. Tomado de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Semper_Augustus_Tulip_17th_century.jpg (consultado el 22 de abril de 2010).

realizadas en el paleolítico tienen algunas características consistentes: los sujetos son mayoritariamente animales representados sin fondo escénico, sobre todo de perfil y de manera esquemática (figura 1), pero logran delinear con pocos recursos un gran impacto.³

Una pintura datada en aproximadamente 20 000 años a.C. que incluye Robin⁴ en su libro tiene mayor complejidad: representa toda una escena de la caza de un jabalí que implica la reconstrucción de la vida cotidiana y las costumbres que permiten derivar conocimientos no solamente sobre qué animales vivieron en una época dada, sino también cómo los humanos vieron y vivieron su mundo.

³ Cfr. J. Halverston, "The First Pictures: Perceptual Foundations of Paleolithic Art", en *Perception*, vol. 3, núm. 3, 1992, pp. 389-404.

⁴ Harry Robin, *op. cit.*, p. 54.



Figura 2. b) *Ramo de flores en una urna*, de Jan van Huysum. Tomado de <http://www.wga.hu/art/h/huysum/jan/vasenich.jpg> (consultado el 22 de abril de 2010).

También el arte que plasma el mundo vegetal nos induce a formular preguntas interesantes. La famosa acuarela del tulipán *Semper Augustus* (figura 2a), realizada por un artista holandés anónimo que forma parte del libro *The Great Tulip Book* publicado alrededor de 1640, representa la flor más preciada y más vendida en la época de la *tulipomanía*.⁵ Al asemejarse al estilo de representación genérica válida en la botánica, ¿es entonces científica?

Menos dudas nos quedan con las naturalezas muertas florales de los artistas holandeses que, por lo contrario, son producto de composición y, sin duda, de orden decorativo, como es el caso de la pintura de Jan van Huysum (1682-1749) (figura 2b). Pero eso no demerita su valor, ya que puede aportar información valiosa sobre especies "exóticas" no conocidas antes.

⁵ Como tulipomanía se denomina el periodo de euforia especulativa que se produjo en los Países Bajos en el siglo XVII. El objeto de especulación fueron los bulbos de tulipán cuyo precio alcanzó niveles desorbitados, dando lugar a una gran burbuja económica y a una crisis financiera.



Figura 3. *Metamorphosis de una mariposa*, de Maria Sybilla Merian. Tomado de http://farm2.static.flickr.com/1423/107481-0035_1166d36f30_o.jpg (consultado el 22 de abril de 2010).

Un caso más que se inscribe en nuestras preocupaciones por saber qué define una imagen científica es el de Maria Sybilla Merian (1647-1717), pintora, naturalista y exploradora alemana. Desde su casa se impregna del aire artístico, pero su curiosidad científica la hizo emprender un viaje a Surinam, donde se dedicó al estudio de los insectos.

Sus pinturas cuentan historias. Plasman bellamente los insectos en convivencia con las plantas donde nacen, crecen, se reproducen y mueren (figura 3). Merian fue criticada duramente desde el campo científico porque en la realidad no se observa la presencia de los diferentes estados de desarrollo de una especie. ¿Pero si la finalidad fuese transmitir precisamente este conocimiento?

Dado que nuestras preguntas se encuentran aún sin respuestas “contundentes”, emprendamos entonces un viaje por diferentes acercamientos a lo que es y pretende ser la imagen científica.

Primer acercamiento: lo visual

El primer acercamiento es meramente visual ya que las imágenes científicas son percibidas por el sentido de la vista. Antes de entenderlas, las vemos. ¿Se ven diferentes a todas las demás imágenes (sin tomar en consideración los diferentes géneros)?

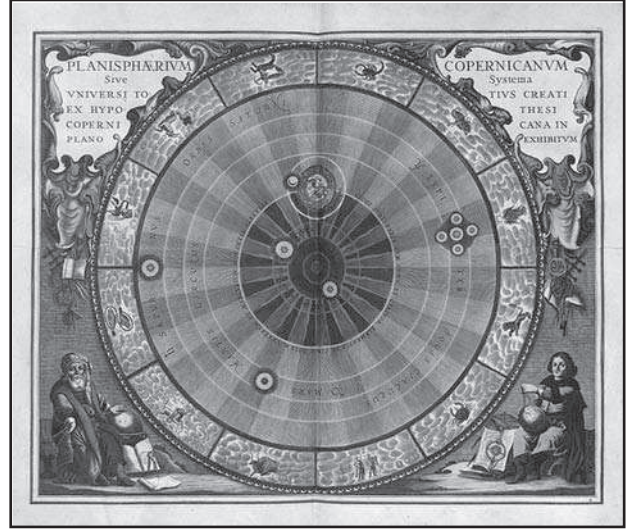


Figura 4. El sistema solar copernicano en la *Harmonia Macrocosmica*, de Cellarius. Tomado de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cellarius_Harmonia_Macrocosmica_Planisphaerium_Copernicanum.jpg (consultado el 22 de abril de 2010).

Recordemos la belleza y perfección en las técnicas aplicadas de las ilustraciones científicas clásicas. Sin embargo, es de mencionarse que ya había ocurrido una pérdida de elementos decorativos que no aportaban a la información más valor que lo estético o contextual como lo muestra por ejemplo el atlas de 1660 en la figura 4.

En la ciencia moderna predomina que las imágenes científicas estén ligadas a una función operacional específica: ellas denotan, señalan algo, preferentemente de manera clara y concisa. No deben ser ambiguas ni polisémicas, y alguna apreciación estética no tiene lugar en el contexto científico. Solamente después de haber cumplido con su función específica original, acaso un valor estético podría surgir.⁶ En la misma tónica, Jenny Whiting, investigadora y editora de la Biblioteca de Fotografía Médica del Wellcome Trust, enfatiza que, por ejemplo, las imágenes biomédicas “son en primera instancia producto de una investigación y que fueron tomadas por los científicos para registrar el resultado de sus experimentos, y su impacto estético es en buena parte incidental, a menos que

⁶ Cfr. Gottfried Boehm, “Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis”, en Bettina Heintz y Jörg Huber (eds.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zurich/Viena/Nueva York, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst/Verlag, 2001, pp. 43-54.

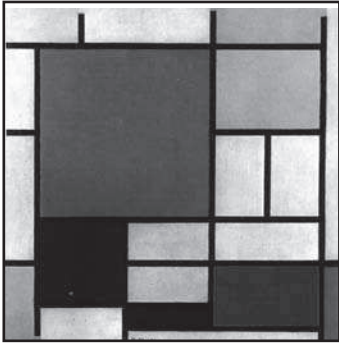


Figura 5. a) Pintura abstracta de Piet Mondrian. Tomado de <http://ceal-decote.files.wordpress.com/2007/12/mondrian.jpg> (consultado el 22 de abril de 2010).

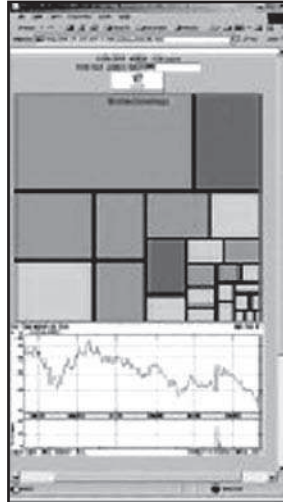


Figura 5. b) Gráfica *treemap* que visualiza información jerárquica. Tomado de www.cs.umd.edu/hcil/VisuMillion/treemap.jpg (consultado el 13 de mayo de 2007).

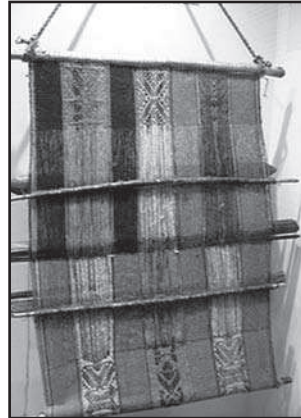


Figura 6. a) Telar indígena con un tejido en proceso. Tomado de <http://www.fundaciontinunjei.org/wp-content/uploads/2007/11/telar.jpg> (consultado el 25 de noviembre de 2007).

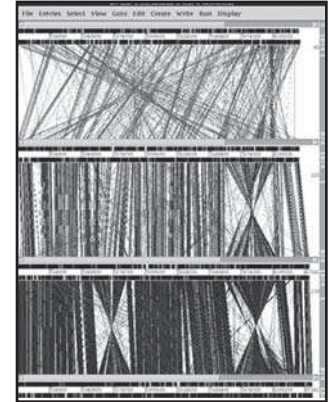


Figura 6. b) Visualización computacional *Parallel Coordinates*, que representa datos multivariados. Tomado de http://www.cs.umd.edu/class/spring2001/cmsc838b/Apps/presentations/Kartik_Parija/images/Profile_Chart_Current_Dem_Bal_Inv_Sp_Int_old.jpg (consultado el 25 de marzo de 2007).

sean generadas por una computadora”.⁷ Es precisamente en la era digital que las cosas experimentan cambios. Testigo de esta revaloración son precisamente las múltiples galerías de imagenología científica, así como las convocatorias a concursos de imágenes que rebosan de color.

Hoy en día es fácil encontrar imágenes provenientes de ámbitos tan distintos como el científico, artístico o de cultura popular donde a primera vista es difícil distinguir su procedencia. Aquí solamente una pequeña muestra de la dupla de imágenes (figuras 5a-b/6a-b) que se presentan en un artículo sobre imágenes científicas en la era digital⁸ y que visualmente son muy parecidas.

En la galería de imágenes procedentes de ámbitos tanto científicos como no científicos se detectan convergencias en cuanto a forma, color y diseño, lo que muestra que los científicos comparten ampliamente los valores de lo considerado bello al emplear metáforas visuales tanto de la naturaleza como del arte. Tanto los científicos como los artistas (y todos nosotros) crecen y

se educan expuestos a la experiencia visual de las mismas formas naturales, colores y texturas: plantas, nubes, montañas y animales son parte de nuestra naturaleza común, y a lo natural se le asigna un valor positivo que desemboca en juicios favorables de belleza, pues parte de nuestra educación es verlos como “bonitos”. Y por demás, los científicos forman parte de una cultura visual que rige también en la producción, comunicación, e hipotéticamente también la interpretación de imágenes científicas que, como imágenes visuales, pasan por una doble lectura: las emociones evocadas en la fase preatentiva y subconsciente de la percepción visual y una decodificación racional que requiere de experiencia y conocimientos altamente especializados.

Podemos resumir: las imágenes científicas no se distinguen necesariamente en lo visual de otro tipo de imágenes. En la era digital aumenta considerablemente la esteticidad de las imágenes científicas al recurrir a metáforas visuales, diseños, formalismos y color que no permiten identificarlas como tales a primera vista.

Segundo acercamiento: el contexto

Lo que importa en una imagen científica no es necesariamente la intencionalidad al producir esta imagen, sino el contexto de la actividad científica en que se

⁷ Citado por Denna Jones, “Truth and beauty”, en *Science and Art. Seeing both Sides*, Londres, The Trustee of the Wellcome Trust (Wellcome News. Supplement 5), 2002, p. 26.

⁸ Cfr. Elke Köppen, “Imágenes científicas en la era digital: ¿es su belleza sólo un producto colateral?”, en Elke Köppen (coord.), *Imágenes en la ciencia/Ciencia en las imágenes*, México, CEIICH-UNAM, 2009, pp. 113-126.

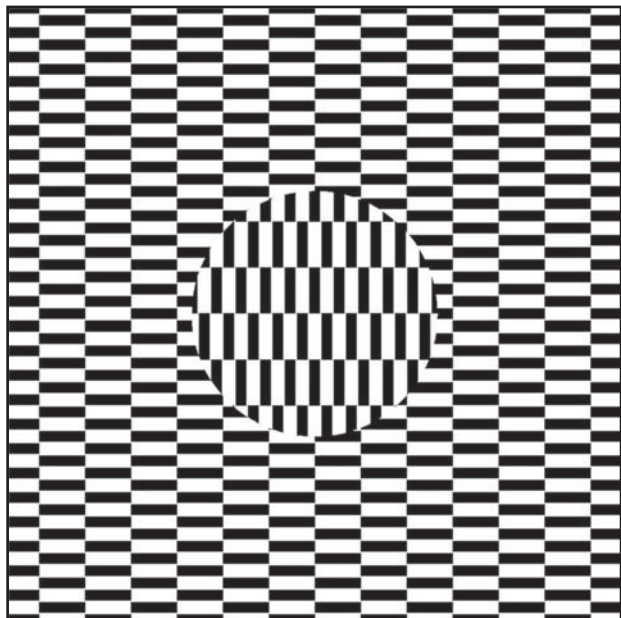


Figura 7. Diseño de Hajime Ouchi. Tomado de http://www.cfar.umd.edu/~fer/cmssc426/figures/standard_ouchi.jpg (consultado el 22 de abril de 2010).

ubica. Encontramos imágenes comúnmente en la divulgación científica y enseñanza de la ciencia por su facilitación didáctica, así como en la investigación científica y su comunicación formal en las revistas científicas. Pero también existen imágenes no producidas en el ámbito científico que encuentran su uso en la investigación científica.

Un ejemplo de una imagen artística que sirve de objeto en una investigación en el área de las neurociencias⁹ es un diseño del artista japonés Hajime Ouchi (figura 7).

Al mirar el diseño, conocido como la *ilusión Ouchi*, da la impresión de que el disco central flota sobre la cuadrícula del fondo. Desplazar la imagen en los sentidos vertical y horizontal potencia el efecto. La ilusión es generada por movimientos oculares aleatorios que son independientes en las direcciones vertical y horizontal. Sin embargo, los dos tipos de patrón en la figura cancelan el efecto de los movimientos oculares paralelos a cada tipo de patrón. Consecuentemente, las neuronas que son estimuladas por el disco central transmiten la información de que el disco tiembla debido a la componente horizontal de los movimientos

⁹ B. Olveczky, S. Baccus y M. Meister, "Segregation of Object and Background Motion in the Retina", en *Nature*, vol. 423, núm. 6938, 22 de mayo de 2003, pp. 401-408.

oculares, mientras que las neuronas estimuladas por el fondo transmiten la señal de que los movimientos se deben a la componente vertical. Dado que las dos regiones tiemblan de manera independiente, el cerebro interpreta a las regiones como objetos independientes y separados.

Otros casos interesantes nos proporciona el análisis matemático de imágenes artísticas. El estudio de Gerardo García Naumis, José Luis Aragón y Manuel Torres,¹⁰ todos ellos físicos, es un trabajo sorprendente por su originalidad y por lo novedoso de las herramientas empleadas. Tomando en cuenta la frecuencia con que varios artistas, desde Leonardo da Vinci hasta Vincent van Gogh, han pretendido representar en sus imágenes el fenómeno de la turbulencia, los autores la caracterizan con variables que son posibles de extraer a partir de un análisis matemático de las obras de arte. Llegan a la conclusión de que en la muestra que analizaron, el único pintor capaz de representar intuitivamente la "verdadera" turbulencia fue Van Gogh.

Germinal Cocho, físico teórico, y Pedro Miramontes, matemático,¹¹ más que interesarse en los aspectos armoniosos de los objetos visuales que obedecen la ley de Zipf, estudian aquellos que se apartan de ella. Con esa intención proponen una ley de potencias con dos exponentes, de la cual la Ley de Zipf sería un caso particular, y con ella analizan la obra de algunos pintores abstractos (Klee, Mondrian, Kandinsky) para argumentar que aun las pinturas abstractas, que por definición no tienen referentes en el mundo natural, obedecen a regularidades matemáticas que, en el fondo, son expresión de una universalidad.

Podemos resumir: cualquier imagen puede ser utilizada y analizada desde una perspectiva científica. Lo que importa es el contexto, no el origen de la imagen ni la intencionalidad con que fue creada, ya que, por lo demás, los usos pueden cambiar con el tiempo.

¹⁰ Gerardo García Naumis, José Luis Aragón y Manuel Torres, "La ciencia y el arte como una manera de describir al mundo natural: los óleos turbulentos de Van Gogh", en Elke Köppen (coord.), *op. cit.*, pp. 59-81.

¹¹ Germinal Cocho y Pedro Miramontes, "Universalidad en el arte abstracto", en Elke Köppen (coord.), *op. cit.*, pp. 103-112.

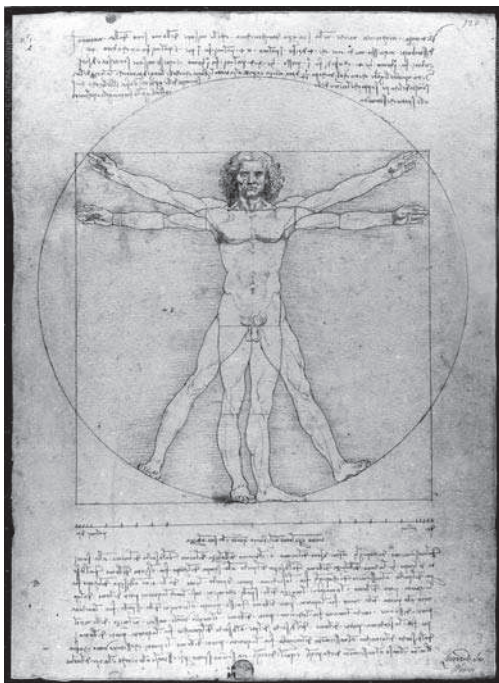


Figura 8. a) Estudio anatómico de Leonardo Da Vinci. Tomado de http://promega.files.wordpress.com/2009/04/da_vinci_vitruve_luc_viatour.jpg (consultado el 22 de abril de 2010).

Tercer acercamiento: el tipo de imagen científica

Existe una gran variedad de imágenes científicas¹² y por ende muchas propuestas clasificatorias. Más que sus funciones, nos interesa aquí cómo están hechas y qué registran, presentan o visualizan computacionalmente.¹³

¹² No se incluyen aquí gráficos.

¹³ Como *registro* se entiende una representación visual “fidel” para plasmar la realidad tal cual como se percibe mediante la visión o por aparatos que potencian la visión, así como una representación directa hecha por un dispositivo de graficación conectado a un sensor (por ejemplo un electrocardiograma o un sismograma). Los registros primordialmente tienen la función de “documentar” lo que es accesible mediante la percepción sensorial. El término *presentación* implica que ha ocurrido una transformación (por ejemplo la conversión de números en líneas en una representación gráfica o la representación esquemática o diagramatical de un objeto para lograr un fin específico). La función de estas ilustraciones, que surgen de la posibilidad de elegir entre diferentes formas de representación, es sobre todo “mostrar” lo que es sabido o imaginado, y comunicarlo de la forma más conveniente. Por último, la *visualización computacional*, en este contexto, se entiende como una representación que hace visible lo oculto mediante cálculos complejos (por ejemplo, el análisis de cúmulos), produce representaciones que rebasan el nivel presentacional, ya que son parte del proceso mismo de descubrimiento. No excluye la comunicación, pero la función de “descubrir” la antecede y la caracteriza. Elke Köppen, “Hacia una tipología de las ilustraciones científicas”,



Figura 8. b) Ilustración de la *Materia Medica*, de Pedanius Dioscorides. Tomado de <http://www.spamula.net/blog/i41/non1.jpg> (consultado el 22 de abril de 2010).

Las imágenes científicas, por excelencia, son las que se encuentran bajo la categoría de ilustración científica, es decir, pinturas, pero sobre todo dibujos que registran o presentan pictóricamente objetos o fenómenos naturales *visibles* para el ojo humano.

Ilustraciones científicas por excelencia son los dibujos y grabados del campo de la anatomía, botánica y zoología, y entre sus máximos exponentes figuran Da Vinci y Dioscórides (figura 8a-b).

Pasada la época de las ilustraciones científicas artísticas producidas por mentes y manos creativas, poco a poco las ilustraciones científicas habían ido perdiendo todo elemento decorativo, expresivo o contextual. La exigencia de precisión y exactitud, aunque no obligadamente excluye lo artístico, dio paso a ilustraciones meramente funcionales y esquemáticas que solamente resaltan las características importantes o sus partes, a veces con etiquetas o señalizaciones.

Otra variante son los modelos que son presentaciones pictóricas de conceptos, ideas y teorías representadas de manera realista o diagramatical (figura 9).

en *El uso de ilustraciones en revistas científicas*, tesis de doctorado en Bibliotecología y Estudios de la Información, México, UNAM, 2007, pp. 132-133.

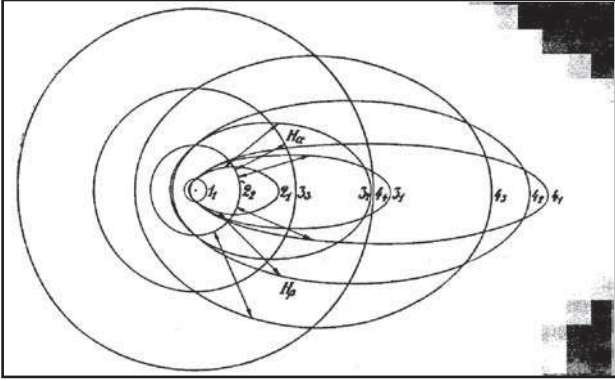


Figura 9. Modelo del átomo de Bohr. Tomado de <http://www.cord.edu/faculty/ulnessd/legacy/fall2000/pfeifer/Image5.gif> (consultado el 22 abril de 2010).

El desarrollo de nuevas tecnologías permitió la captura mediante “aparatos” de objetos o fenómenos naturales visibles o no visibles para el ojo humano, dejando atrás la subjetividad de los trazos hechos por manos humanas. Los aparatos producen imágenes técnicas que prometen la “objetividad” anhelada y una representación fiel de la realidad.

Entre las diferentes técnicas tenemos a la fotografía que permite registrar un objeto de estudio visible para el ojo humano,¹⁴ lo documenta para fungir como sustituto manejable y accesible del objeto a estudiar o para fines de evidencia. A su vez también hay imágenes técnicas que hacen visible lo que no es visible para el ojo humano. La fotografía especial con sus películas y cámaras especiales por ejemplo registra la luz ultravioleta, ve el calor que emana un cuerpo y la fotografía de alta velocidad capta movimientos que no logramos percibir (figura 10a-c).

La ciencia también anhela el acceso a mundos que son demasiado pequeños, lejanos o se encuentran en el interior de los cuerpos. Los microscopios, los telescopios y los aparatos de imagenología médica (figura 11a-c) son cada vez más potentes y su acoplamiento con la fotografía digital y el procesamiento computacional de los datos potencian su utilidad.

Pero no todas las imágenes científicas tienden su mirada a objetos o fenómenos naturales. La era de la computación y sus capacidades de procesamiento permiten el análisis de datos multivariados y grandes cantidades de información que de otra forma serían difíciles de manejar. La figura 12 muestra la visualiza-

¹⁴ Como antecedente se puede citar a la cámara lúcida.



Figura 10. a) Alacranes bajo luz ultravioleta. Tomado de http://scorpions.f1.to/gallery/90_ultraviolet/leiurus_quinquestratus_habraeus_uv_004.jpg (consultado el 22 de abril de 2010).



Figura 10. b) Termografía que muestra la fuga de calor de una casa. Tomado de http://www.aquitainethermographie.fr/photo_siteweb/localisation_de_ponts_thermiques_par_thermographie_infraroug.gif (consultado el 27 de abril de 2010).

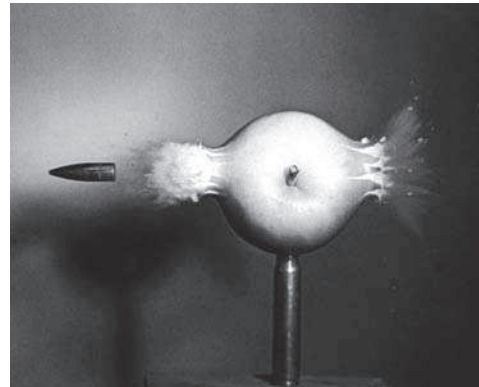


Figura 10. c) Bala que atraviesa una manzana. Tomado de <http://graphics.stanford.edu/~levoy/images/bullet-apple-s.jpg> (consultado el 29 de abril de 2010).

ción del hoyo de ozono en la Antártida basándose en datos de la NASA. En la imagen original, los colores representan diferentes niveles de ozono, mientras el centro azul es el área donde el ozono ha desaparecido, situación que no es posible apreciar en la figura en blanco y negro.

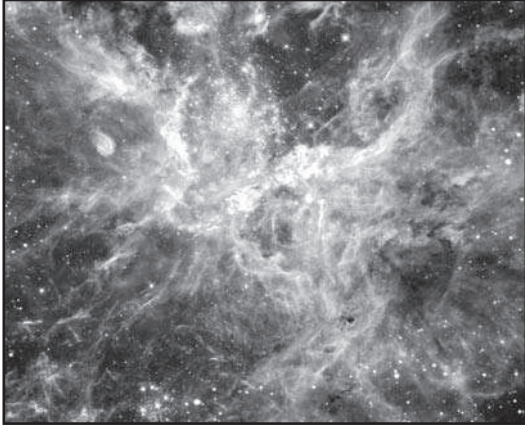


Figura 11. a) Imagen del telescopio Hubble (NASA/ESA). Tomado de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/Tarantula_Nebula_-_Hubble.jpg (consultado el 27 de abril de 2010).

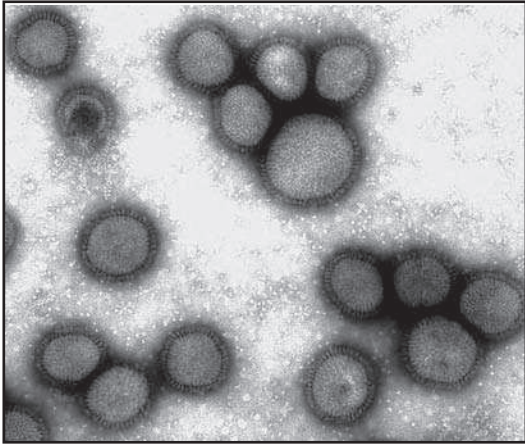


Figura 11. b) Micrografía del virus de la influenza. Tomado de http://www.news.wisc.edu/newspotos/images/influenza_virus_Kawaoka04.jpg (consultado el 22 de abril de 2010).

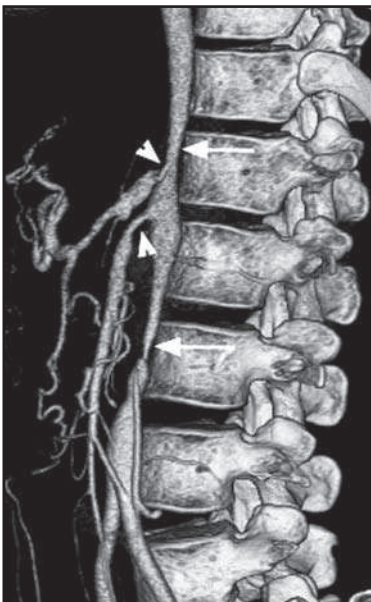


Figura 11. c) Tomografía computarizada. Tomado de <http://www.jrheum.org/content/36/3/652/F1.large.jpg> (consultado el 22 de abril de 2010).

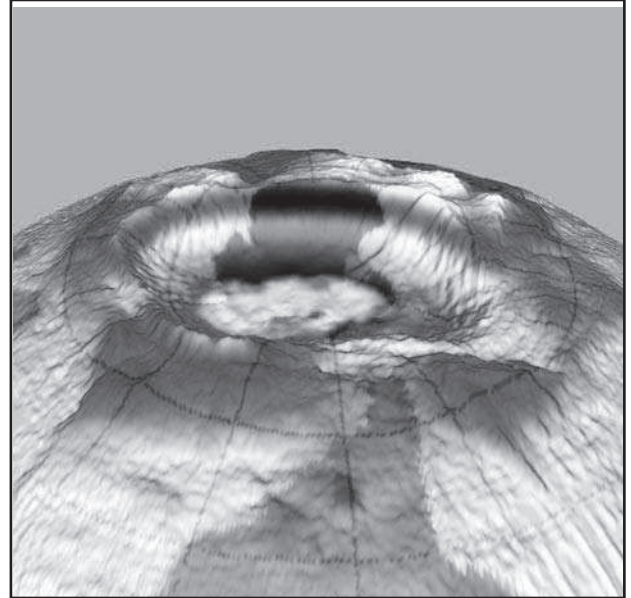


Figura 12. Visualización del hoyo de ozono. Tomado de http://rsd.gsfc.nasa.gov/rsd/images/NGSAW/NGSAW_ozone_lg.jpg (consultado el 26 de abril de 2010).

Este tipo de visualizaciones da forma geométrica a fenómenos, propiedades y comportamientos. Son de alguna manera imágenes sin referente, al igual que las visualizaciones matemáticas que nos ilustran procesos algorítmicos, como en el caso de los fractales (figura 13).

Podemos resumir: una imagen científica registra, presenta o visualiza algo de interés para la ciencia y es indispensable saber cómo fue creada.

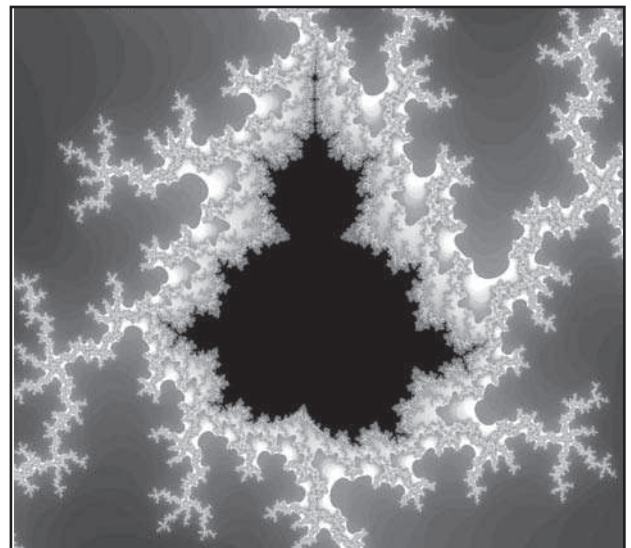


Figura 13. Fractal. Tomado de <http://www.mimuw.edu.pl/~baranski/teach/2008-09/frac1.jpg>.

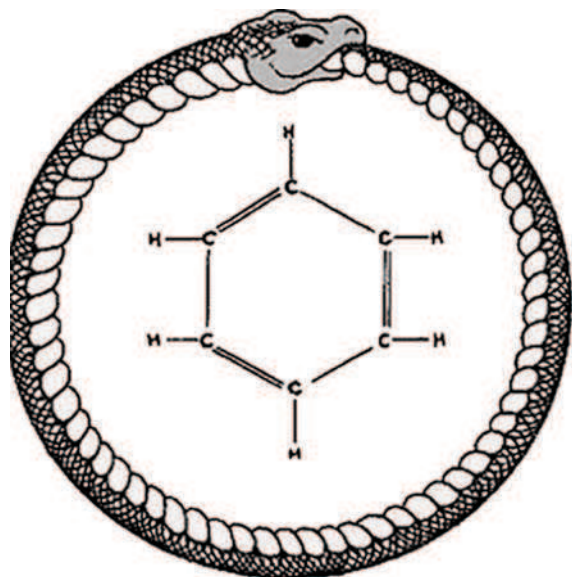


Figura 14. a) Representación estructural y simbólica del benceno. Tomado de <http://carmesi.files.wordpress.com/2008/11/anillo-de-benceno.jpg> (consultado el 30 noviembre de 2009).

Lo visual en las ciencias

Las palabras como el lenguaje, tal como se escribe o se habla, no parecen jugar un papel muy importante en mi mecanismo de pensamiento. Las entidades físicas que parecen servir como elementos de pensamiento son ciertos signos e imágenes más o menos claros que pueden ser “voluntariamente” reproducidos y combinados... Los elementos arriba mencionados son, en mi caso, de orden visual y algunos de tipo muscular. Las palabras convencionales u otros signos deben ser buscados laboriosamente en una segunda etapa, cuando el juego asociativo mencionado está suficientemente establecido y puede ser reproducido a voluntad.

ALBERT EINSTEIN

Pero, ¿qué lugar ocupa lo visual en la actividad científica? La cita de Einstein que antecede no deja lugar a duda que la imaginación o fantasear visualmente es un elemento esencial. Las ciencias más visuales como las de la vida y la astronomía son ejemplos de que las imágenes no son algo secundario y subordinado frente al lenguaje, y sus funciones en la creación de conocimientos ya no se ponen en duda. Klaus Sachs-Hombach¹⁵ habla de tres funciones epistémicas de las imágenes científicas: pueden fungir como base empírica, constituir un argumento visual o tener lugar en el desarrollo de teorías y descubrimientos científicos. En este sentido Peter

¹⁵ Klaus Sachs-Hombach, “La imagen en el contexto científico. Notas desde una perspectiva filosófica”, en Elke Köppen (coord.), *Imágenes en la ciencia /Ciencia en las imágenes, op. cit.*, pp. 13-24.

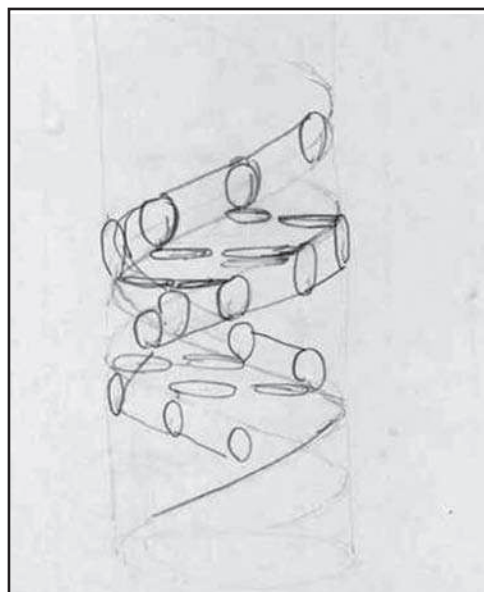


Figura 14. b) Boceto del esquema de la doble hélice del ADN, dibujado por Francis Crick. Tomado de http://www.elpais.com/recorte/20090409elpepueco_2/LCO340/les/Boceto_esquema_doble_helice_ADN_dibujado_cientifico_Francis_Crick_mostrara_nueva_Biblioteca.jpg (consultado el 30 noviembre de 2009).

Krieger¹⁶ destaca la función catalizadora que puede tener una imagen en la ciencia. En la historia hay dos ejemplos famosos de este pensamiento visual disparador. Uno es la estructura de benceno y el otro la estructura del ADN (figura 14a-b).

En 1865, el químico alemán August Kekulé publicó un artículo en el que sugería que la estructura del benceno contiene un anillo de átomos de carbono de seis miembros con enlaces simples y dobles alternados. Dijo que había descubierto la forma del anillo de benceno después de haber soñado con una serpiente que se mordía la cola (esto es un símbolo habitual en muchas culturas ancestrales). Esta visión, comentó, le vino después de años de estudio sobre la naturaleza de los enlaces carbono-carbono.

Sobre el descubrimiento de la estructura del ADN habría mucho que comentar. Una fotografía de difracción de rayos X de la molécula del ADN (figura 15) obtenida por Rosalind Franklin en 1952 fue la base para el descubrimiento de Watson y Crick. El primer boceto esquemático de la estructura del ADN dio pie a un modelo tridimensional de la doble hélice

¹⁶ Peter Krieger, “Investigaciones estéticas sobre las ilustraciones científicas”, en *Ciencia*, vol. 53, núm. 4, octubre-diciembre de 2002, p. 73.

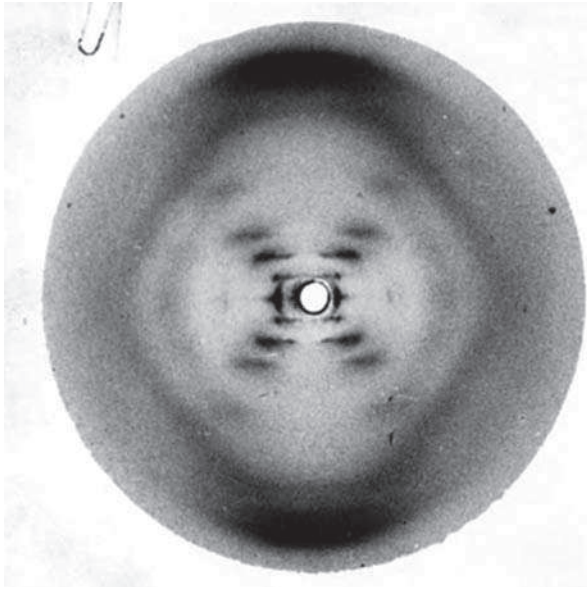


Figura 15. Foto 51 de Rosalind Franklin. Tomado de http://publications.nigms.nih.gov/thenewgenetics/images/ch1_xraydiff.jpg (consultado el 22 de abril de 2010).

que dejó también al margen de los laureles a Rosalind Franklin.

Vimos que la relación imagen-imaginación es fundamental en la labor científica, labor que incluye también la publicación de resultados. Un estudio de caso de artículos de investigación publicados en las revistas *Science* y *Nature*¹⁷ muestra que también en la comunicación científica entre pares el componente visual es de suma importancia y se puede argumentar que de hecho las imágenes constituyen un recurso privilegiado de los autores al emplear estrategias de densificación, aglutinación y aglomeración (figura 16) para contrarrestar la limitación de número de figuras que fijan las políticas editoriales (5 a 6).

La posibilidad de publicar ilustraciones en color aumenta el atractivo visual de las imágenes, pero el color también permite transmitir información de manera más eficiente y añade otra dimensión a las representaciones. Hay que recordar que el ojo humano es capaz de ver muchos más matices de color que matices de blanco y negro. Así, la codificación de datos o propiedades por color¹⁸ permite transmitir también información cualitativa.

¹⁷ Elke Köppen, "Las ilustraciones en los artículos científicos: reflexiones acerca de la creciente importancia de lo visual en la comunicación científica", en *Investigación Bibliotecológica*, vol. 21, núm. 42, enero-junio de 2007, pp. 33-84.

¹⁸ Se llama color falso, ya que no representa el color de un objeto.

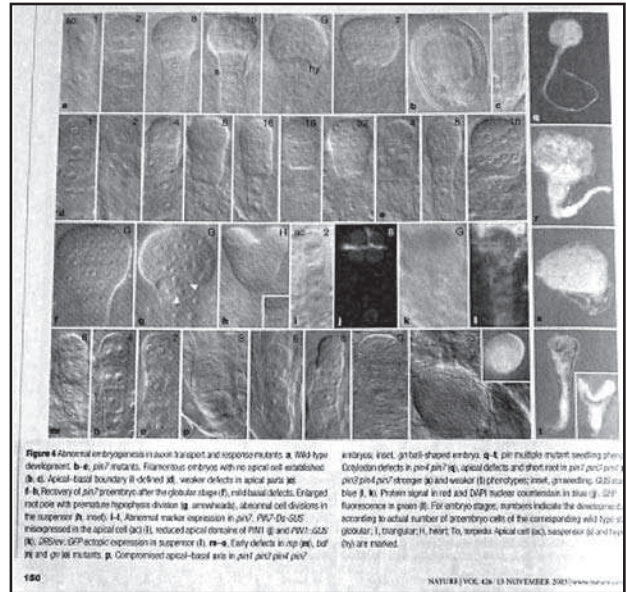


Figura 16. Aglomeración de micrografías. Tomado de *Nature*, vol. 426, núm. 6963, 13 de noviembre de 2003, p. 150.

La tecnología digital ha incrementado en varios órdenes de magnitud nuestra capacidad de creación. El desarrollo de esta tecnología ha ido en paralelo, se podría afirmar que en coevolución con el del avance en la instrumentación que genera imágenes de interés científico o médico: telescopios cada vez más potentes, dispositivos de imaginería médica y microscopios que sondan en escalas cada vez más pequeñas, son fuente de precisión y funcionalidad científica, pero también de una insospechada generación de productos de gran estética. ¿Es acaso la belleza de las imágenes científicas simplemente un resultado secundario colateral ajeno a la voluntad del técnico o científico que las produce? Es verdad que unas fotomicrografías llanas y sin post-procesamiento pueden ser muy lindas, pero las imágenes que resultan de instrumental científico que no son sometidas a técnicas digitales para realzar y modificar contraste, brillo, color y textura son cada vez más escasas. Aunque la intención sea la de destacar o afinar la información útil para la investigación científica en ciernes, el *software* moderno proporciona tantas posibilidades de manipulación que la selección de una imagen final de un objeto dado, de entre un conjunto de imágenes diferentes pero con el mismo peso informativo, se vuelve por necesidad una cuestión de estética.

Un escenario semejante se presenta cuando en lugar de hablar de imágenes que se adquieren a través de instrumental, nos referimos a aquellas que son el produc-

to del proceso estadístico y computacional de colecciones de datos multivariados. En este caso, los desarrolladores de *software* poseen de antemano una imagen mental de cómo se deberá ver el resultado de sus programas y, dado que la mayoría del *software* de uso cotidiano en los laboratorios científicos es comercial, los distintos fabricantes de programas compiten para que sus productos sean los más atractivos en el mercado. Los fabricantes agregan la posibilidad de poner color, etiquetas y adornos diversos para hacer más atractivas las imágenes más allá de su uso técnico-científico, lo que se denomina en algunos medios *aesthetical computing*. De esta manera, las imágenes científicas se parecen cada vez más al arte abstracto. Y artistas y científicos usan frecuentemente la misma tecnología, lo que vislumbra un reencuentro del arte con la ciencia.

Conclusiones: problemas y desafíos

Las discusiones académicas sobre las imágenes científicas giran generalmente alrededor de conceptos como la referencia, la verdad y la retórica. Pensamos de inmediato que la mayor problemática recaería en las ilustraciones dibujadas sin la intervención de aparatos. De la historia conocemos ejemplos de ilustraciones que se basaron en relatos y descripciones (es decir información textual) o la validación de errores de copiado.

Un grabado que todavía causa polémica es el rinoceronte de Albrecht Dürer (figura 17). Lo que causa disputa es el cuerno en la espalda.

Otro ejemplo parecido, pero menos conocido, fue rescatado por el antropólogo inglés Peter Mason, quien investigó la circulación de la imagen de una alpaca de cuatro garras, animal inexistente, pero testificado por “alguien que estuvo allí”.¹⁹

Hoy en día la “ilustración científica” es una disciplina con sus convenciones y normas. Stephen Jay Gould comentó alguna vez que prefiere una ilustración a una fotografía, ya que la imagen fotográfica capta un espécimen en concreto y no representa necesariamente lo genérico o característico de esta especie, labor que

debería cumplir el ilustrador científico. Sin embargo, advierte también que el contenido de una imagen es intrínsecamente ideológica y en la mayoría de los casos no son más que “encarnaciones de conceptos disfrazados de descripciones neutrales de la naturaleza”.²⁰

El problema mayor de las imágenes técnicas son los aparatos y el instrumental mismo, así como la dificultad de la interpretación de las imágenes resultantes, sobre todo en el área de la medicina. ¿A quién no le ha ocurrido que el técnico de un laboratorio clínico anexa una interpretación que no necesariamente es compartida por el médico tratante. Y ojos no educados no ven absolutamente nada concreto en un ultrasonido, pero incluso médicos han fallado al determinar el sexo de un feto. La falta de contundencia en la imagenología médica ha llevado a muchos pacientes a un viacrucis, pero sin duda es un auxiliar valiosísimo. Incluso en las otras áreas de imagenología científica, los aparatos y sus operarios median entre la “realidad” y su representación visual.

En el caso de las visualizaciones computacionales y matemáticas ocurre un fenómeno interesante. Al verlas nos comunican una impresión visual *gestáltica*, un todo de un vistazo, para decirlo de manera coloquial. Una interpretación más profunda requiere de una alta especialización en el área de competencia y una aclaración detallada sobre qué *software* se utilizó, qué datos fueron procesados y con qué parámetros.

Tenemos que olvidarnos de la infalibilidad y objetividad absoluta de las imágenes científicas que encontramos publicadas. Y por qué redactarlo en otras palabras, si Luc Pauwels ya lo resumió atinadamente:

Como formas intencionales de comunicación y mediante la selección y ejecución formal de la representación, así como su ubicación pensada en el contexto más amplio de un artículo —presentación o producto multimedia—, las representaciones visuales intentan ejercer cierto grado de persuasión. Frecuentemente, los receptores o usuarios de la representación son invitados, seducidos u obligados, de manera sutil, de adoptar el punto de vista del emisor y de llevar a cabo las acciones preferidas

¹⁹ Peter Mason, “Una alpaca de cuatro garras”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 13, junio de 2009, pp. 1-16.

²⁰ Stephen Jay Gould, *Wonderful Life. The Burgess Shell and the Nature of History*, Nueva York/Londres, W. W. Norton, 1989, p. 28.

(de creer, aprobar, apreciar, cambiar opinión, donar dinero o apoyo moral). Por estas razones, pero también por la función más aclamada del transfer cognitivo y educación, una representación visual puede cumplir la función de *eye catcher*, un medio para despertar y mantener la atención y el interés, o incluso para entretener al lector/espectador (y así llevarlo a un estado de ánimo para lograr su aceptación). Algunos aspectos de una representación visual en la ciencia incluso pueden no tener ninguna otra función que la de apelar a los sentimiento estéticos del receptor o ser sólo una expresión de las preferencias estéticas del creador. Estas funciones, aunque no sean enteramente asociadas con el discurso científico, no necesariamente son en detrimento de la misión de la labor científica, siempre y cuando no interfieran con las funciones más fundamentales de la transmisión de datos o el transfer cognitivo, y bajo la condición de que la transparencia sea garantizada.

Es imposible elaborar una lista completa de las posibles funciones e intentos de una representación científica; sin embargo esta breve discusión demuestra que la idea de que las visualizaciones y representaciones científicas son solamente entendidas para generar y presentar datos objetivos o para facilitar cognición pura, debe ser abandonada.²¹

Y si hacemos un recuento de la cantidad de gente que está involucrada en el proceso producción-publicación de las imágenes científicas, también son múltiples las posibles intervenciones, intenciones y manipulaciones. Tomemos el ejemplo de las ciencias experimentales donde muchas personas influyen en el producto final:

El personal de investigación que diseña un experimento.

El personal técnico que diseña y construye los instrumentos o aparatos.

²¹ Luc Pauwels, "A Theoretical Framework for Assessing Visual Representational Practices in Knowledge Building and Science Communications", en Luc Pauwels (ed.), *Visual Cultures of Science*, Hanover/Londres, Dartmouth College Press/University Press of New England, 2006, p. 19.

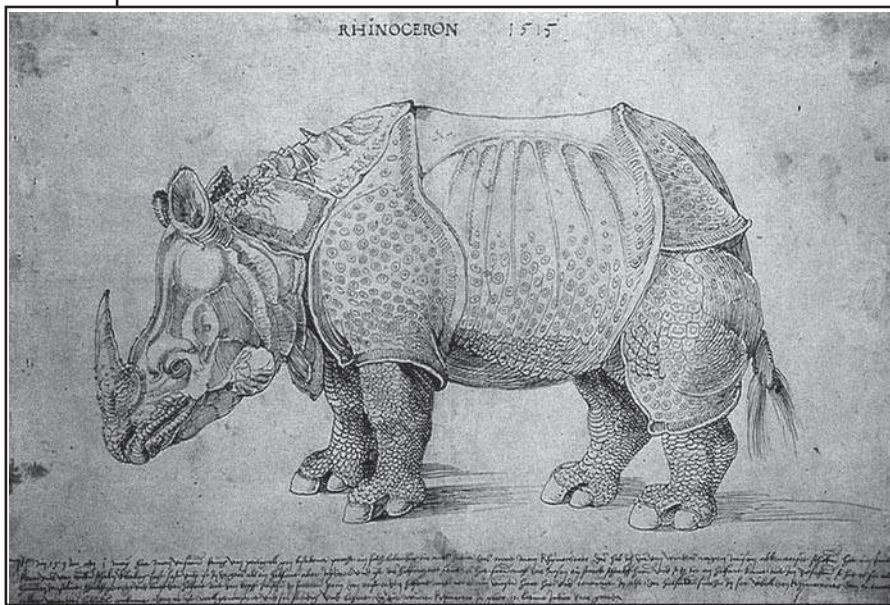


Figura 17. *Rhinoceros*, de Albrecht Dürer. Tomado de http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer_drawing.png (consultado el 22 de abril de 2010).

El personal técnico que los manipula en el laboratorio.

El personal de investigación que interpreta los resultados y decide cómo presentarlos.

La editorial que publica los resultados de la investigación.

Hoy en día se puede añadir en iguales circunstancias:

Los diseñadores de *software*.

El personal técnico y de investigación que aplica los programas y define los parámetros y las formas de presentación.

La imagen científica es así un producto colectivo hecho por humanos. Y como cualquier imagen visual, más allá de su definición y valoración, entenderla en su complejidad exige una mirada multifacética e interdisciplinaria que tome en cuenta tópicos fundamentales como la visión, la percepción y la cognición, que son aspectos estrechamente relacionados; la cultura (dominante y subculturas); las funciones adjudicadas, declarativa o implícitamente; las tecnologías aplicadas en su producción; las técnicas; la iconicidad y la estética en la representación pictórica; los intereses implicados en su selección y difusión, y, no por último, las emociones que mucho se niegan en el ambiente científico.

El papel de las intenciones en la interpretación de imágenes



Dos tradiciones filosóficas se contradicen respecto al análisis de contenidos. Por un lado, desde cierta perspectiva de la filosofía del lenguaje se sostiene que apelamos al conocimiento que tenemos de las creencias y deseos de una persona para comprender lo que nos dicen con sus palabras. Por otro lado, en la crítica del arte y en la filosofía de la literatura se defiende que considerar las creencias y deseos de un autor para interpretar y apreciar su obra es incorrecto. En lo que sigue consideraré ambas posiciones en el contexto del análisis de depicciones. Entiendo por depicción aquella forma de representación no lingüística, característica de las pinturas o fotografías figurativas, distinta a las representaciones pictóricas abstractas. Distinguiré cuatro tesis que sostienen que para interpretar una depicción es pertinente conocer las intenciones comunicativas de su autor, y defenderé una de ellas.

Representaciones, intenciones y anti-intencionalismo

Introducción

Consideremos que estamos en una isla recién descubierta por la humanidad. Poco o nada sabemos de los animales o vegetales que hay y estuvieron en esa tierra. En la isla encontramos, grabado sobre una piedra, un dibujo que parece haber sido producido por el miembro de una tribu desconocida. Supongamos que contamos con tecnología que nos da la certeza de que lo que nos parece un dibujo, efectivamente es la depicción de algo, y no fue producido accidentalmente por la naturaleza. Bajo estas premisas, ¿podríamos saber lo que representa el grabado incluso ignorando lo que sus autores pretendían representar con él? Consideremos un caso diferente. Supongamos que descubrimos los vestigios del edificio de una escuela de dibujo antigua, y que tenemos la certeza de que en esa escuela artística sólo se dibujaban naturalezas muertas, aunque ignoramos el tipo de naturalezas muertas que se representaban allí. Supongamos que a pesar de tener la certeza de que en efecto se trata de la escuela de artistas que



Figura 1. Fernando Botero, *Mona Lisa*, 1978, óleo sobre lienzo, 183 x 166 cm. De acuerdo con el intencionalismo real, el significado de una depicción es aquel pretendido por el autor. Si los perceptores de la depicción no captaran que Fernando Botero no pretende mostrar personas obesas con su obra, el intencionalismo real diría que esos perceptores no captaron el contenido de la obra. Tomada de http://www.biografiasyvidas.com/reportaje/fernando_botero/fotos4.htm (consultado el 4 de febrero de 2011).

buscábamos, no encontramos ningún ejemplar de las pinturas producidas por la escuela. ¿Podríamos saber qué es lo que los artistas de esa escuela deseaban o creían expresar con sus pinturas aunque no encontraríamos ningún ejemplar? En este trabajo me gustaría explorar algunas respuestas filosóficas en torno a estas dos preguntas. Más que provocar respuestas de carácter histórico o antropológico, lo que me gustaría problematizar es *la posible* relación entre las creencias, deseos u objetivos (*i.e.*, intenciones comunicativas) de los autores de depicciones con la posibilidad de un observador para interpretarlas. La primera pregunta ilustra el caso en que nos enfrentamos a una depicción sin saber nada sobre sus autores; la segunda pregunta ilustra el caso en que sabemos algo de los autores de la

depicción, pero desconocemos cómo es la depicción. Creo que reflexionar filosóficamente sobre la relación entre las intenciones comunicativas de quien hace una depicción, y nuestro conocimiento de ellas cuando las interpretamos, nos dará indicios sobre qué es lo que necesita un objeto para representar a otro depictivamente, y qué conocimiento necesita un espectador para poder interpretar correctamente lo que representa una depicción.

Representación e intención comunicativa

Usualmente apelamos a las creencias, objetivos y deseos de las personas para distinguir lo que es una representación de aquello que no lo es. Por ejemplo, si una hormiga caminando traza en la arena una figura parecida a un retrato de Nixon, rechazamos que tal dibujo sea una representación de Nixon porque rechazamos asimismo que la hormiga haya tenido la intención¹ de hacerlo. En este contexto, por “no tener la intención de” queremos decir que la hormiga no creía estar dibujando algo en su camino, ni que tenía deseos de hacerlo. Lo mismo sucede con las figuras que creemos reconocer en troncos de árboles grandes, o en las nubes: aceptamos que los elementos climáticos no tuvieron la intención de producir tales figuras, y concluimos que no son representaciones de objetos particulares, sino que sólo parecen serlo. Así, apelar a la intención parece crucial para distinguir lo que es una representación de lo que no lo es.²

Sin embargo, apelar a las creencias y deseos del autor de una representación no parece tan importante cuando se trata de explicar cómo las interpretamos. Cuando queremos leer el libro de un autor del que sabemos poco, usualmente desconocemos e ignoramos las intenciones comunicativas que tuvo al escribirlo. No es hasta que leemos el texto cuando nos hacemos una idea sobre las creencias y los deseos que el autor deseaba expresar, si es que queremos hacerlo. ¿Sucede lo mismo con las depicciones?, ¿ignoramos las creen-

¹ No utilizaré la noción técnica de intención, y hablaré de ella en términos de objetivos, deseos y creencias de un agente.

² Cf. Catherine Abell, “Pictorial Implicature”, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Wiley-Blackwell, vol. 63, núm. 1, 2005, pp. 55-66.



Figura 2. O. J. Simpson en portadas de las revistas *Times* y *Newsweek*, del 27 de junio de 1994. La misma fotografía de O. J. Simpson cuando fue capturado por las autoridades apareció en medios distintos. Sin embargo, se interpretó que uno de estos medios intentó inculpar a O. J. Simpson por medio de la representación que presentaban de él. De acuerdo con el intencionalismo hipotético, podemos capturar diferentes contenidos de la misma depicción según el medio donde se publique. Tomada de http://www.enotes.com/topic/O._J._Simpson_murder_case (consultado el 4 de febrero de 2011).

cias y deseos de sus autores cuando los interpretamos? Nuestras intuiciones nos dicen que sí. Por ejemplo, juzgamos que los retratos que encontramos en los museos representan personas, aunque la mayoría de las veces ignoramos lo que el autor de esos retratos creía o deseaba representar. Así, existen buenas razones para sostener que para interpretar representaciones lingüísticas o pictóricas, las creencias y deseos de sus autores son irrelevantes.

Representaciones: lenguajes naturales y depicciones

Dos diferencias entre las depicciones y los lenguajes naturales (*e.g.*, español, inglés, alemán, náhuatl) sugieren que utilizamos diferente evidencia para saber lo que cada una representan. Si este es el caso, podría suceder que las creencias y deseos de los autores sean relevantes cuando interpretamos depicciones.

La primera diferencia es que los lenguajes naturales son representaciones composicionales, mientras las depicciones no.³ Esto quiere decir que las oraciones de

³ Existe controversia sobre si los lenguajes naturales son composicionales y sobre si las depicciones son o no composicionales. La tradición filosófica desprendida de los trabajos de Frege y Russell defiende que los lenguajes naturales son composicionales y

los lenguajes naturales representan en virtud de reglas que tienen lugar según el significado de los componentes de sus oraciones, y de cómo se concatenan. A grandes rasgos, esta diferencia se ha explicado como sigue: dado que el conjunto de todas las oraciones posibles de los lenguajes naturales están compuestos por elementos finitos (palabras), y dado que aquellos elementos (figuras, líneas, colores) que compondrían al conjunto de todas las depicciones posibles no parecen ser finitos,⁴ es difícil que existan reglas gramaticales que determinen el contenido de cada una de las depicciones posibles en virtud del contenido y función de sus componentes.

La segunda posible diferencia entre lenguajes naturales y depicciones es que el significado de los componentes de los lenguajes naturales parece ser convencional, mientras el contenido de las depicciones no. Por ejemplo, si bien es sencillo imaginar una situación donde existiera el acuerdo de que la palabra “perro” representara algo diferente al mamífero doméstico de la familia de los cánidos, es difícil pensar que la fotografía de un perro representara a otra cosa sin representar también a un perro. Otra manera de señalar esta posible diferencia es que si bien la palabra “perro” o “dog” no necesita asemejarse visualmente a un perro para poder representarlo; las depicciones⁵ de perros tienen alguna semejanza visual con lo que representan. Aunque en algún momento fue popular la idea de que las depicciones representaban en virtud de convencio-

las posiciones más tradicionales que investigan las depicciones sostienen que éstas no son composicionales. Para esta última discusión, consúltense Marcia Eaton, “Truth in Pictures”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Wiley-Blackwell, vol. 39, núm. 1, otoño de 1980, pp. 15-26, y James Young, “On Representation”, en *Art and Knowledge*, Londres, Routledge, 2001, pp. 23-35.

⁴ Se dice que los colores, líneas y texturas no son finitos porque entre dos líneas, colores o texturas diferentes, siempre puede existir un tercero distinto. Por ejemplo, entre el tono azul 1 y el azul 2, siempre puede haber un azul 3, y entre el azul 3 y otro, siempre podrá existir uno distinto.

⁵ Recordemos que las depicciones son representaciones pictóricas no abstractas.

nes,⁶ hoy diversos filósofos rechazan este acercamiento y regresaron —no sin complicaciones— a la vieja y común idea de explicar las depicciones en términos de algún tipo de semejanza con lo que representan.⁷

Más que argumentar sobre las diferencias entre depicciones y lenguajes naturales, lo que me interesa aquí es señalar que si aceptamos que las depicciones representan de manera radicalmente diferente a como lo hacen los lenguajes naturales, entonces tiene sentido preguntarse si para interpretar depicciones es pertinente apelar a los deseos y creencias de sus autores, aunque parezca impertinente cuando se intenta explicar cómo interpretamos los lenguajes naturales.

Intencionalismo y anti-intencionalismo

La filosofía del lenguaje natural ha proporcionado otro elemento para pensar que apelar a la intención del autor de una representación es importante para interpretar su contenido. Se ha sostenido que cuando conversamos, apelamos a las creencias y deseos de nuestro interlocutor para saber lo que representan sus palabras. Por ejemplo, si el niño Nerón está jugando con fuego y su madre, Agripinila, profiere: “¡Nerón!” (1), sabemos que Agripinila está llamándole la atención a su hijo. Interpretamos (1) como una orden porque sabemos que usualmente las madres no creen que sus hijos deban jugar con fuego, y que no desean que lo hagan. Sin embargo, fuera del contexto arriba descrito, (1) difícilmente representa la petición de dejar de jugar con fuego. Usualmente no estamos al tanto de convenciones que nos hagan interpretar (1) como la representación de la orden de dejar de jugar con fuego. Tampoco existe una regla gramatical que haga de (1) la representación de la orden de dejar de jugar con fuego.

⁶ Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianápolis/Cambridge, Hackett, 1976.

⁷ Algunas de estas teorías, que difieren entre sí, pueden encontrarse en Ben Blumson, “Images, Intentionality and Inexistence”, en *Philosophy, and Phenomenological Research*, Londres, Wiley, vol. 79, noviembre de 2009, pp. 522-538; Robert Hopkins, “Resemblance and Misrepresentation”, en *Mind*, Oxford, Oxford University Press, vol. 103, núm. 412, 1994, pp. 421-437; Flint Shier, *Deep into Pictures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; Dominic Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Por ello, algunos filósofos del lenguaje natural concluyen que conocer las creencias y deseos de un hablante puede ser relevante para que podamos interpretar correctamente sus preferencias.

Sin embargo, la relación entre intenciones y actos comunicativos no es tan feliz en escenarios distintos al de las conversaciones. Teóricos del arte han defendido que considerar las creencias y deseos de un artista para interpretar y apreciar su obra, así como interpretar su obra para explicar las creencias de ese autor, es incorrecto. Hacerlo, defienden, amenaza la libertad creativa del artista y puede menospreciar el valor de la obra. Por ejemplo, bajo esta perspectiva sería ilegítimo interpretar la novela *Lolita* según el conocimiento que se tenga de las creencias de su autor, Nabokov, sobre la pederastia, así como sería incorrecto deducir las creencias de Nabokov sobre la pederastia a partir de lo que leamos en *Lolita*. Beardsley y Wimsatt enfatizan y defienden la separación entre intenciones e interpretación en su artículo “The Intentional Fallacy”.⁸ Por enfatizar la separación entre el autor y su obra, hoy algunos teóricos⁹ relacionan el anti-intencionalismo de Beardsley con la famosa “muerte del autor”, defendida décadas más tarde por autores como Barthes. El anti-intencionalismo de Beardsley sostiene al menos las siguientes tesis:

- (a) No deben inferirse las intenciones (*i.e.*, creencias y deseos) del escritor partiendo de factores internos de la obra.
- (b) La intención del autor no es relevante para interpretar su obra.
- (c) La intención del autor no es relevante para evaluar su obra.

Además, el anti-intencionalismo defendido por otros autores, diferentes a Beardsley, sostiene que:

- (d) La intención del autor no determina el significado de la obra.

⁸ M. Beardsley y W. K. Wimsatt, “The Intentional Fallacy”, en *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Kentucky, University of Kentucky Press, 1954, p. 9.

⁹ Noel Carroll, “Art, Intention and Interpretation”, en *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

(e) No es posible conocer lo que un autor pretendió que significara su obra antes de conocer el significado (gramatical) de los elementos constituyentes (las oraciones, en el caso de la literatura) por los que está compuesta.

En este trabajo entenderemos por *anti-intencionalismo depictivo* aquel comprometido con (b) y (e). Por ejemplo, alguien que defendiera el *anti-intencionalismo depictivo* sostendría que podemos conocer lo que representa *La Mona Lisa* aunque no conozcamos lo que Leonardo quería y creía estar representando con esa pintura. También sostendría que es imposible conocer lo que Leonardo pretendió representar con *La Mona Lisa* a menos que sepamos lo que representan las líneas y figuras —entre otros elementos— que constituyen *La Mona Lisa*. Esta tesis es popular por proteger la libertad creativa de los artistas.

En este trabajo intentaré rechazar el *anti-intencionalismo depictivo*. Defenderé que conocer las intenciones del autor de una depicción es relevante para interpretar el contenido de sus depicciones, y que —en algún sentido— accedemos a las creencias y deseos comunicativos del autor sobre su depicción antes de que sepamos lo que representan las líneas, figuras y colores que forman parte de la depicción que interpretamos. Para ello no será necesario discutir las tesis anti-intencionalistas (a), (c) y (d). Lo que haré es exponer el anti-intencionalismo de Beardsley, someterlo a tres críticas, y al final defender una de ellas.

Anti-intencionalismo

De acuerdo con el anti-intencionalismo de Beardsley y Wimsatt, las palabras y oraciones contenidas en obras artísticas deben interpretarse utilizando herramientas diferentes a las que utilizamos en la interpretación de otros intercambios comunicacionales, como las conversaciones.

Beardsley acepta la diferencia entre el *significado lingüístico* y el *significado intencional* de una representación lingüística. El significado lingüístico es aquella información codificada en una forma sintáctico-léxico

particular con al menos un significado.¹⁰ Para explicarlo, Beardsley dice que éste puede alcanzarse o “hacerse público a través de la sintáctica, semántica, y nuestro conocimiento habitual del lenguaje, o a través de gramáticas y diccionarios”.¹¹ Por otro lado, el significado intencional de una oración o palabra es aquella información que el autor *pretende* o *quiere* comunicar a través de ella, y que muchas veces no es el mismo ni es consistente con el significado lingüístico de la misma oración.

Los tropos y figuras literarias, y los sub-enunciados ilustran muy bien la distinción entre el *significado lingüístico* y el *significado intencional* de un acto comunicativo. Por ejemplo, en la caracterización estándar de la ironía, un autor comunica a través de una preferencia algo opuesto al significado lingüístico de sus palabras. Así, en un contexto determinado, un agente podría proferir irónicamente (2) para comunicar que Pedro posee pobres capacidades de oratoria: (2) “Seguramente Pedro dará un excelente discurso”.

Cuando en una oración —contenida en una obra artística— se interpreta un *significado distinto* a su *significado lingüístico*, o distinto al que puede inferirse a partir del contexto donde se encuentra, Beardsley y Wimsatt afirman que se apela a la “evidencia externa” de la obra y se comete *la falacia intencional*.¹² Por “evidencia externa” entienden, entre otras cosas, el significado intencional de la obra: su uso idiosincrásico o privado, aquello que el autor pretendió significar por medio de ella.¹³

Para entender por qué, según Beardsley, no se debe apelar a las creencias y deseos de un autor para interpretar su obra, hay que apelar a la diferencia entre actos

¹⁰ Robyn Carlston, “Introduction”, en *Thoughts and Utterances*, Londres, Blackwell, 2002, p. 17.

¹¹ M. Beardsley y W.K. Wimsatt, *op.cit.*

¹² Beardsley y Wimsatt también distinguen una “evidencia intermedia” que puede ser relevante para la interpretación y valoración de una obra, pero que es difícil distinguir de la “evidencia externa”. Un ejemplo de esta evidencia sería el significado o asociaciones que un autor —o un grupo al que el autor pertenece— suele darle a ciertas palabras o tópicos, o incluso ciertos datos biográficos. La dificultad de la crítica literaria reside, según Beardsley y Wimsatt, en distinguir la evidencia intermedia de la externa; M. Beardsley y W. K. Wimsatt, *op. cit.*, p. 10.

¹³ *Idem.*

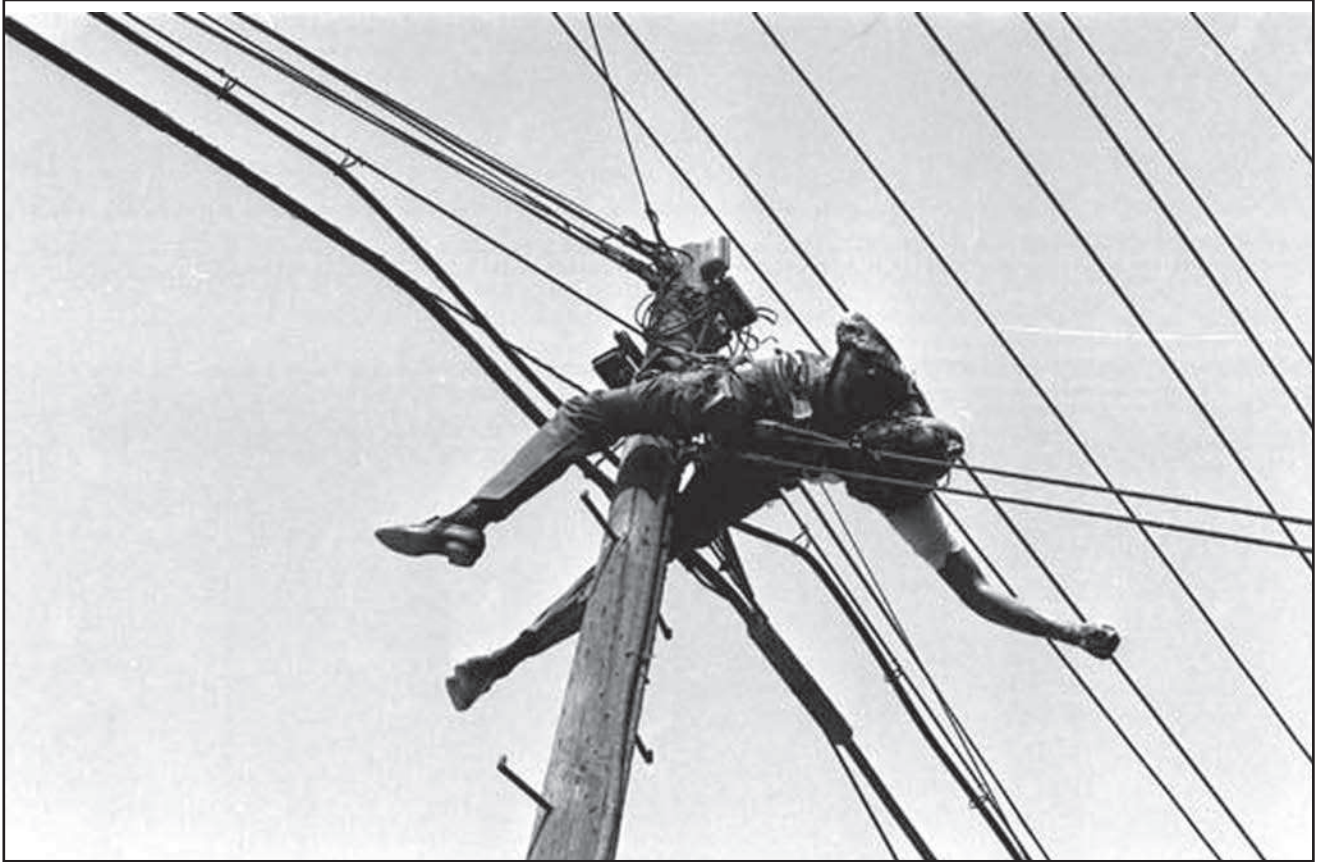


Figura 3. © Enrique Metinides, *Sin título* (empleado de Teléfonos de México electrocutado en el km 13 de la carretera México-Toluca), 1971. Fotoperiodista de Nota roja, Metinides es hoy reconocido como artista de la fotografía. De acuerdo con el intencionalismo conversacional, quien publica depicciones en periódicos o libros educativos tiene como objetivo comunicar las creencias y deseos de sus autores a través de ellas, por lo que apelar a las intenciones es relevante para interpretarlas. El intencionalismo conversacional también afirma que lo mismo puede ser el caso para las obras artísticas. Tomada de <http://www.google.com.mx/images?hl=es&biw=1276&bih=653&q=Enrique+Metinides> (consultado el 4 de febrero de 2011).

ilocutorios y representaciones de actos ilocutorios.¹⁴ Un acto ilocutorio es un enunciado cuya función no sólo es describir hechos, sino señalar las circunstancias en las que se formula, las restricciones bajo las cuales está sometido y la manera en que debe interpretarse. Una expresión del lenguaje es un acto ilocutorio cuando —dadas las condiciones apropiadas— quien la emite realiza una acción a través de ella, o la oración forma parte de una acción realizada por una persona. En acto ilocutorio *hay algo realizándose al proferirla la persona*.¹⁵ Por ejemplo, si Hugo no encuentra su reloj en su ofici-

¹⁴ M. Beardsley, “Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived”, en *Aesthetics and The Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, Nueva York, Wiley-Blackwell, 1982, p. 190.

¹⁵ J. L. Austin, *How to Do Things With Words*, Oxford, Harvard University Press, 1962, pp. 59-60.

na, y le dice señalándolo con un dedo (3) a Pedro, su compañero: (3) “No encuentro mi reloj”, la oración no sólo describe un hecho, también es una acción de acusación. Dadas las circunstancias en las que se encuentra Hugo al proferir (3), él no sólo describe el hecho de no encontrar su reloj, también realiza la acción de acusar a Pedro de haberlo tomado.

Beardsley acepta que es correcto interpretar los actos ilocutorios apelando a su significado intencional. Es decir, Beardsley afirma que para saber que (3) es una acción de acusación, necesitamos apelar a lo que Hugo cree o desea expresar por medio de (3). De hecho, parte de lo que hace que (3) sea también una acusación y no sólo una petición, son las creencias de Hugo. Si (3) es una acusación, es porque —entre otras condiciones— Hugo cree que a través de proferir (3) acusa a Pedro de haberlo tomado. Si Hugo no conociera el idioma espa-



ñol y creyera que (3) significara otra cosa al significado lingüístico de “No encuentro mi reloj”, algo como: (4) “Te presto mi reloj”, Hugo no acusaría a Pedro al proferir (3). Así, las creencias no sólo formarían parte del *significado intencional de una oración*, sino de la acción —ilocutoria— de acusar. En el ejemplo anterior, la intención de Hugo de asignarle responsabilidad moral a Pedro a través de (3) parece ser un requisito indispensable del acto ilocutorio de acusación. Por estas razones, Beardsley concluye que una de las condiciones necesarias para que podamos interpretar ciertas oraciones como actos ilocutorios, es apelar a las intenciones de quien emitió tal proferencia.¹⁶

Sin embargo, Beardsley distingue entre *ejecutar* un acto ilocutorio y *representarlo*. Si bien enunciados como (3) son la *ejecución* de un acto ilocutorio cuando son proferidos en condiciones como las especificadas arriba, sólo son la *representación* de actos ilocutorios si ocurren en obras artísticas. Por ejemplo, siendo (3) parte de un guión dramático y al ser proferido por un actor en el contexto de una puesta en escena, (3) no debería interpretarse como acusación: en tal contexto el hablante no cree que por medio de (3) acusa a alguien. Más bien, el actor cree que al emitir (3) está representando la acción de acusar. Beardsley explica que la *representación* de actos ilocutorios es como una imitación selectiva de sólo algunas de las condiciones que los generan, donde se dejan afuera aquellas condiciones para el acto. Porque no satisfacen algunas de las condiciones necesarias de las *ejecuciones* de actos ilocutorios, Beardsley concluye que en las obras artísticas sólo hay *representaciones* de actos ilocutorios, no actos ilocutorios.

Para Beardsley, aunque en el discurso ordinario las personas *ejecutan* una multitud de actos ilocutorios, en la literatura y en las artes sólo se les *representa*.¹⁷ Esto se sostiene incluso cuando una oración no ha sido emitida por un personaje en una obra, sino por el autor mismo, tal como sucede en los ensayos literarios, autobiografías literarias, poesías u otros géneros literarios. Por ejemplo, si Jorge Luis Borges hubiera expresado en su supuesto poema *Instantes*: (5) “Si pudiera vivir nue-

vamente mi vida, [...] sería menos higiénico [...]”, sería un error interpretar tal oración como la acción de arrepentimiento de Borges. Beardsley diría que, más bien, si Borges hubiera escrito ese poema, *representaría* a un personaje *ejecutando* un acto ilocutorio de arrepentimiento. Beardsley llama a los personajes implicados en poesías, ensayos, etcétera, “hablantes dramáticos”.¹⁸ Así, una *representación* de un acto ilocutorio puede ser emitida por un personaje, o por un “hablante dramático”, pero no por un autor. Dado que los autores, y no los personajes o “hablantes dramáticos” son los que tienen intenciones (creencias y deseos), no se puede ni se debe interpretar las emisiones de estos últimos apelando a sus intenciones. De acuerdo con Beardsley, las intenciones de los “hablantes dramáticos” y de los personajes son para nosotros inaccesibles simplemente porque no existen. Lo que existe son las representaciones de tales creencias y deseos.

A diferencia de las *ejecuciones* de actos ilocutorios, el significado de las *representaciones* de actos ilocutorios no está conectado con las intenciones del autor. Por ejemplo, en el contexto del poema *Instantes*, (5) no está vinculado con las creencias de Jorge Luis Borges ni aunque él efectivamente hubiera escrito el poema. Por lo tanto, según Beardsley, tal proferencia debe comprenderse sin apelar a las intenciones del autor: carece de significado intencional y sólo debe interpretarse apelando a su *significado lingüístico*. Es decir, debe interpretarse según lo que nos indique el diccionario, la gramática, y el contexto textual sobre el significado de sus palabras.

La conclusión anti-intencionalista se ha utilizado para el análisis de depicciones. Aunque no exista una sintáctica y una semántica que nos permitan para todos los casos atribuirle contenidos específicos a las depicciones, existe una semiótica que intenta desprender significados de las depicciones. Además, en el análisis de imágenes también se habla de significado autorial o significado textual de las obras.

En este trabajo supondré tres tesis sobre las depicciones que fortalecerán el anti-intencionalismo. De este modo, si rechazamos el anti-intencionalismo incluso

¹⁶ M. Beardsley, *op. cit.*, pp. 193-194.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 190-191.

¹⁸ *Ibidem*, p. 4.

concediéndole estas suposiciones, rechazaremos otras formas menos plausibles de anti-intencionalismo. En primer lugar, supondré (i) que las depicciones son actos comunicativos. Considerar a las depicciones como actos comunicativos es pensar que tienen significado o contenido, y que este contenido es contexto-dependiente. Dado que se le pueden adscribir distintos contenidos a las depicciones según la situación donde se le encuentre (*e.g.*, una fotografía puede ser interpretada de un modo si está en un museo, pero de otro modo si se le percibe en un periódico), consideraremos que las depicciones tienen contenidos que varían de acuerdo con el contexto donde estén situadas. También supondré que (ii) puede existir una *semiótica "completa"* de las depicciones: un conjunto de reglas que relacionaran a los elementos formales (*i.e.*, color, líneas, formas) de cada una de las depicciones de todo el conjunto de depicciones posibles con un significado compuesto por oraciones lingüísticas. La idea de la "semiótica completa" puede ilustrarse diciendo que de existir una, podría existir también una especie de diccionario con una lista de todos los colores y todas las formas imaginables que nos ayudará a determinar el significado de cada una de las depicciones posibles. Por último, supondré (iii) que al ser dibujadas/diseñadas/comunicadas, las depicciones tienen un contenido singular desprendible de sus elementos formales, y que este contenido prevalece sobre sus demás contenidos. Es decir, con (iii) supondré que cuando alguien dibuja algo con la intención de comunicar algo, el contenido de este dibujo puede traducirse a una oración singular que representaría más fiel y completamente las intenciones comunicativas de su autor que otras oraciones también relacionadas con la depicción. Así, (i) (ii) y (iii) suponen, en conjunción, que cuando un sujeto *S* dibuja o diseña una depicción *D*, *S* intenta comunicar algo accesible a otras personas diferentes a él mismo, y que eso que comunica está relacionado a los elementos formales de su diseño o dibujo, y que puede traducirse a una oración que expresa mejor lo que *S* pretendió comunicar que otras oraciones que también forman parte de lo que *S* pretendió comunicar con *D*.

A la conclusión a la que quiero llegar en este trabajo es que incluso bajo estos tres supuestos, el *anti-inten-*

cionalismo depictivo está equivocado. Para intentar demostrarlo expondré cuatro tipos de tesis contra el anti-intencionalismo, y argumentaré a favor de una de ellas. Veamos.

Intencionalismo real, intencionalismo hipotético e intencionalismo epistémico

Intencionalismo real

En *Validity in Interpretation*¹⁹ Hirsch postula el *intencionalismo real* para atacar la idea de que las oraciones tienen un significado independiente al pretendido por el autor. De acuerdo con el *intencionalismo real*, el contenido de un acto comunicativo es aquel que su emisor intentó comunicar.²⁰ Utilizando el argumento de Hirsch en el contexto de las depicciones, y considerando las suposiciones (i), (ii) y (iii) definidas en la sección anterior (*i.e.*, que las depicciones son actos comunicativos con contenidos accesibles a quien las elaboró, y que un contenido prevalece sobre los demás), el argumento del intencionalismo real contra el *anti-intencionalismo depictivo* es el siguiente.

Premisa 1: Cuando son diseñados en una depicción, las líneas, los colores, las texturas (*i.e.*, elementos formales de la depicción) tienen significados determinados específicos.

Premisa 2: Cuando no son diseñados en una depicción, las líneas, colores y texturas no tienen significados determinados específicos.

Premisa 3: Tres y sólo tres elementos contextuales participan en la reducción de los varios significados posibles —de los elementos formales de una depicción— a uno solo: el contexto espacial (*i.e.*, ubicación de los elementos formales en la depicción) donde son diseñados, el contexto situacional (*i.e.*, circunstancias donde se profiere la depicción) en que fueron diseñados, y el contexto intencional (*i.e.*, la intención comunicativa con que fue proferrida la depicción) en el que fueron diseñados.

¹⁹ E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1973; véase George Dickie y W. Kent Wilson, "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Wiley-Blackwell, vol. 53, núm. 3, 1995, pp. 233-250.

²⁰ George Dickie y W. Kent Wilson, *op. cit.*, p. 236.

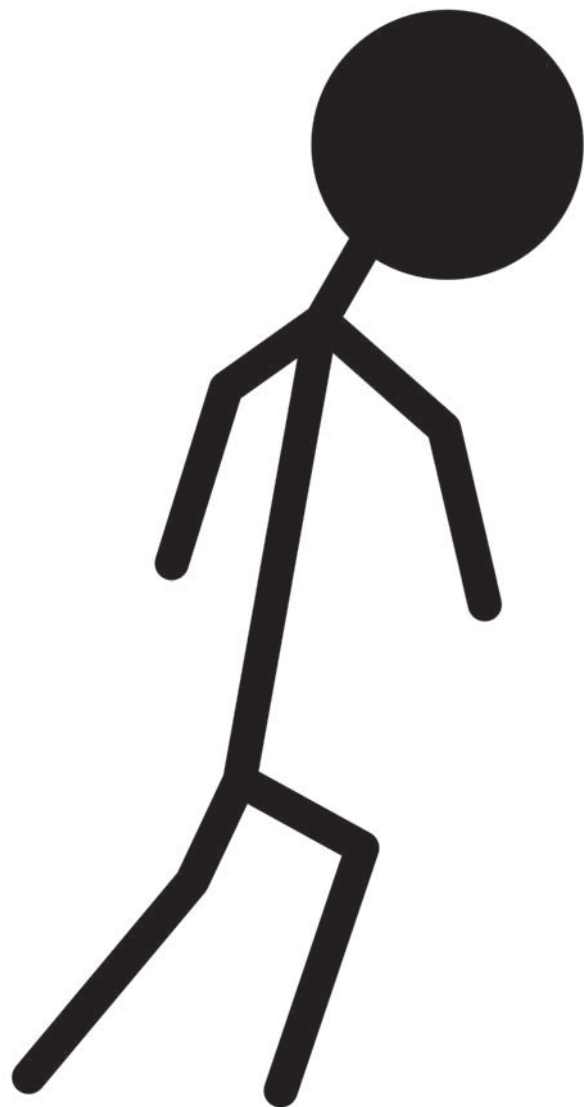


Figura 4. El intencionalismo epistémico distingue entre contenido visual y contenido pictórico. Aquí el contenido visual es el de un humano cabezón, flaco y sin colores, y el contenido pictórico es el de un humano con proporciones normales.

Premisa 4: Existen situaciones donde el contexto espacial y situacional no reducen la variedad de significados posibles de los colores, líneas y texturas que componen una depicción a uno solo.

Premisa 5 (de 1 y 2): Cuando son diseñados, la variedad de significados posibles de colores, líneas y texturas de una depicción se reducen a uno solo.

Premisa 6 (de 3, 4 y 5): Por sí solos, los contextos espaciales y situacionales de la depicción no reducen la variedad de significados posibles de sus elementos formales a un solo significado específico.

Conclusión intencionalista real (de 3, 5, 6): Las intenciones comunicativas de los autores de las depicciones es

lo que reduce los varios significados de los elementos formales de la depicción a un solo significado específico.

Como puede apreciarse, el *intencionalismo real* parte de dos supuestos para concluir que las intenciones de los autores es lo que reduce los significados posibles de una depicción. Por un lado, el *intencionalismo real* supone que las depicciones tienen un contenido determinado específico, y por otro, supone que los contextos espaciales y situacionales no son suficientes para dárselo. Por ejemplo, el *intencionalismo real* implica que si una fotografía tuviera cien significados o contenidos posibles, el contexto espacial y situacional donde la encontramos podría reducirlo, por decir algo, a veinte, pero finalmente la intención del autor de la depicción determinaría cuál de esos veinte contenidos o significados es el que la fotografía realmente tiene. De este modo, las creencias y deseos de su autor serían aquello que finalmente determinaría qué contenido es de la depicción. Esta conclusión implica que el contenido de la depicción es el mismo que el pretendido por su autor. Si se acepta que una depicción tiene un solo significado específico (premisa 1), y si se acepta que este contenido está determinado por las creencias y deseos del autor (*i.e.*, por su significado intencional), entonces se tiene que aceptar que el contenido de la depicción es el mismo que el pretendido por su autor. Hirsch hace explícita esta supuesta identidad con un ejemplo como el siguiente. De acuerdo con su teoría, si Fernando Botero no tuvo la intención de dibujar a una *Mona Lisa* obesa (figura 1) sino que pretendió mostrar cómo sería la *Mona Lisa* si las dimensiones y proporciones de los humanos fueran diferentes, y si los espectadores de su obra sólo percibieran en el dibujo una representación de la *Mona Lisa* obesa, entonces los perceptores no entenderían el contenido real de las pinturas de Botero. Para el *intencionalismo real*, el contenido “universal y válido” de la depicción sólo es uno: el pretendido por su autor. A esta perspectiva se le llama *intencionalismo real* porque concluye que el contenido *real* de un acto comunicativo es el contenido intencional del mismo.

Sin embargo, el *intencionalismo real* parece poco plausible. Tal como defienden Dickie y Wilson, según



esta teoría el contenido de las depicciones es el pretendido por su autor, por lo que captar el contenido de una fotografía implicaría tener acceso a las intenciones (creencias y deseos) de su autor. Esto no parece posible en los casos donde no sabemos nada del autor de la depicción que interpretamos. Después de todo, ¿cómo podríamos acceder a las creencias y deseos de individuos que desconocemos? El *intencionalismo real* responde esta pregunta afirmando que *adivinamos* el significado intencional de las depicciones, lo que implica que adivinamos las creencias y deseos comunicativos de sus autores. Esta explicación no parece convincente.

Otro argumento contra el *intencionalismo real* es el siguiente. Si el conocimiento de las intenciones comunicativas del autor fuera lo que determinara el significado específico de las depicciones, entonces la explicación de un autor sobre el contenido de su depicción debería reducir los posibles significados de la depicción a uno solo. Sin embargo, si el *intencionalismo real* fuera correcto, esto nos llevaría a un proceso infinito. Dado que según el *intencionalismo real* no comprendemos un acto comunicativo sino apelando a las creencias y deseos de su autor, y dado que las palabras también son actos comunicativos, entonces para comprender la explicación del autor de una depicción requeriríamos de otra explicación del autor: una que redujera los posibles significados de su explicación a uno solo, y lo mismo sucedería con esta nueva explicación, y así, hasta el infinito. Por lo tanto, considerando las tesis del *intencionalismo real*, hacer del conocimiento de las intenciones del autor un elemento indispensable para comprender el significado específico de una depicción nos llevaría a un regreso al infinito. Dado que un proceso infinito no parece explicar el hecho de que le demos contenidos a las depicciones, el *intencionalismo real* parece falso.

De este modo, el *intencionalismo real* no supera el *anti-intencionalismo depictivo*. Como lo establecimos en el primer apartado, el *anti-intencionalismo depictivo* rechaza dos cosas: que las intenciones del autor son relevantes para la adscripción de contenidos de depicciones, y que podamos acceder al contenido intencional de las depicciones antes de acceder al contenido de

sus elementos formales (colores, líneas, figuras). Los argumentos arriba descritos en contra del *intencionalismo real* demuestran que apelar a las intenciones del autor para interpretar el contenido de sus depicciones implica adivinarlas, o un regreso infinito. Dado que adivinar creencias y deseos, ni un proceso infinito parecen explicaciones plausibles de cómo interpretamos depicciones, desde el *intencionalismo real* las intenciones del autor parecen ser irrelevantes para la adscripción de contenido de depicciones. Por otro lado, al afirmar que “adivinamos” el contenido intencional de una depicción al percibir los elementos formales que la componen, el *intencionalismo real* parece aceptar que no conocemos nada de los deseos comunicativos de un autor, sino hasta que nos enfrentamos a su depicción. Por lo tanto, el *anti-intencionalismo depictivo* prevalece en sus dos aspectos.

Intencionalismo hipotético

El *intencionalismo hipotético* se opone al *intencionalismo real*, y al anti-intencionalismo de Wimsatt y Beardsley. En “On What a Text Is and How It Means”,²¹ William Tullhurst desarrolla esta postura aceptando la diferencia entre el contenido obtenido a partir de los elementos formales de un acto comunicativo²² y el significado intencional del mismo acto. Sin embargo, esto lo hace defendiendo la pertinencia de las intenciones del autor para darle contenido a una preferencia. Aquí extenderé el *intencionalismo hipotético* para el análisis de depicciones. Veamos.

De acuerdo con el *intencionalismo hipotético*, el contenido de una depicción *D* debería comprenderse como el contenido intencional que el miembro *S* de la audiencia objetivo del autor *A* de la depicción *D* está más justificado en atribuirle a *D*, según el conocimiento y las actitudes que *S* posee en virtud de ser miembro de la audiencia objetivo de *A*.²³ Es decir, el *intencionalismo hipotético* afirma que el contenido de una depicción es el más justificado de los contenidos atribuidos

²¹ William Tullhurst, “On What a Text Is and How It Means”, en *British Journal of Aesthetics*, vol. 19, núm. 1, 1979, pp. 3-14.

²² Significado de cadenas de palabras, en la terminología de Tullhurst (*ibidem*, p. 4).

²³ *Ibidem*, p. 21.

a la depicción por la audiencia a quien esté dirigida la depicción. Por ejemplo, de acuerdo con el *intencionalismo hipotético*, el contenido de una fotografía publicada en un periódico de izquierda sería aquel que alguna simpatizante de las políticas de izquierda defendidas en ese periódico estaría más justificada en atribuirle a la fotografía. Así, cuando el periódico oficial del nacionalsocialismo alemán publicó la fotografía de Hitler en una posición corporal enérgica, cuando disolvió el parlamento, el contenido de esta fotografía, de acuerdo con el *intencionalismo hipotético*, podría expresarse en una oración como: (5) “Hitler se mostró decidido cuando disolvió el Parlamento”. Pero si la misma fotografía fuera publicada en un periódico de izquierda, el contenido atribuido por un detractor de Hitler, sería: (6) “Hitler se mostró rabioso cuando disolvió el Parlamento”.

De este modo, el *intencionalismo hipotético* explicaría el hecho de que las depicciones pueden tener diferentes contenidos específicos, y de que pueden interpretarse de diferentes maneras, salvando la tesis intencionalista de que interpretamos el contenido de una depicción apelando a las creencias y deseos de su autor, o de quien publica la imagen.

El *intencionalismo hipotético*, sin embargo, no supera dos críticas que hacen difícil pensar que las intenciones del autor son relevantes en la adscripción de contenidos. En primer lugar, hacer hipótesis del contenido de una depicción puede tener como consecuencia comprender depicciones con distintos contenidos como si tuvieran el mismo. Considérese el siguiente experimento mental:²⁴ La policía busca a Hugo, un ladrón que no ha sido fotografiado pero que ha sido descrito detalladamente por medio de palabras, y que es completamente canoso. Pedro, el policía responsable de hacer el retrato hablado aprieta accidentalmente y sin darse cuenta un botón en la computadora que hace que el cabello del retrato hablado se ilumine de negro. Supongamos que el rostro del ladrón Hugo es idéntico al del dibujante Pedro. La única diferencia entre Hugo y Pedro es que Hugo es completamente canoso, mientras que Pedro tiene el cabello negro, de modo que el

retrato hablado de Hugo —realizado por Pedro— es más parecido a Pedro que a Hugo. De hecho, alguien que no supiera de la equivocación cometida, diría que se trata del retrato de Pedro. Supongamos que el dibujante Pedro imprime el dibujo y lo deja en la oficina del inspector policiaco. Más tarde, Pedro regresa a su computadora y se da cuenta de que iluminó de negro el cabello canoso de Hugo. Entonces corrige el color del cabello, imprime el retrato, y lo deja en la oficina del inspector, pero olvida retirar el primer retrato. Supongamos que horas después el inspector llega a su oficina y encuentra en su escritorio los dos retratos: el de Hugo y el de Pedro. De acuerdo con el *intencionalismo hipotético*, si el inspector conoce bien la descripción verbal del ladrón Hugo, y si sabe que Pedro escuchó y comprendió bien tal descripción, le daría el mismo contenido a ambos retratos: interpretaría ambos retratos como representaciones del ladrón, Hugo. Esto sucedería porque el inspector haría al menos dos hipótesis sobre las creencias y deseos del dibujante Pedro para dibujar el retrato del hombre con el cabello negro. En una sopesaría la posibilidad de que el dibujante Pedro quisiera inculparse a sí mismo. En otra sopesaría la posibilidad de que el dibujante se equivocara al dibujar al ladrón Hugo con el cabello negro. Dado que el inspector sabría que Pedro es una persona honrada que no desea inculparse por un crimen que no cometió, concluye que la mejor hipótesis sobre el contenido del retrato que tiene en sus manos, y que aparentemente representa a Pedro, es que representa a Hugo, el ladrón. Sobre el retrato del hombre canoso llegaría a la misma conclusión: que es el retrato del ladrón Hugo. De este modo, bajo el *intencionalismo hipotético* distintas representaciones, la de Hugo y la de Pedro, podrían representar exactamente el mismo contenido (*i.e.*, a Hugo). Que dos representaciones diferentes representen exactamente el mismo contenido parece incorrecto por la siguiente razón. Dadas sus diferencias, alguien podría conocer por medio de alguna representación algo que no podría conocer por medio de otra. En el caso del retrato de Hugo con el cabello negro dibujado por Pedro, el inspector policiaco podría percatarse al percibirlo, por ejemplo, de cuál sería el aspecto del ladrón Hugo, si Hugo se tiñera el

²⁴ Véase Catherine Abell, *op. cit.*, y Ben Blumson, *op. cit.*



cabello de negro. Sin embargo, no llegaría a la misma información si se enfrentara al retrato de Hugo con el cabello blanco. Si aceptamos que el inspector podría llegar a diferente información con los diferentes retratos, ¿cómo podríamos afirmar sin contradecirnos que el contenido de los retratos es exactamente el mismo? Una respuesta plausible sería diciendo que ambas fotografías tienen más de un contenido, y que comparten uno de ellos. Pero esta respuesta implicaría abandonar uno de los supuestos que estipulamos para el *anti-intencionalismo depictivo*: que una depicción tiene un solo contenido específico. Por lo tanto, el *intencionalismo hipotético* sería incorrecto.

En conclusión, el *intencionalismo hipotético* sólo demuestra que las intenciones del autor de una depicción son relevantes para adscribirles contenidos si rechazamos que una depicción tiene un solo contenido específico cuando es comunicado. Sin embargo, incluso rechazando este supuesto, no supera el segundo reto *anti-intencionalista*: que podamos acceder al significado intencional antes de acceder al contenido formal de la depicción. De hecho, el *intencionalismo hipotético* defiende que hacemos hipótesis del significado intencional de una depicción a partir de que percibimos y atribuimos contenidos a los elementos formales de la depicción. Por lo tanto, el *anti-intencionalismo* prevalecería.

Una última consideración contra el *intencionalismo hipotético* es que fijar el significado intencional de una depicción parece ser muy distinto a hacer hipótesis, o incluso decisiones rápidas sobre su contenido. Típicamente interpretamos una depicción en un periodo mucho más corto que en cualquier otro tipo de toma de decisiones. Interpretamos depicciones de manera veloz, y aunque en principio pueda considerarse mucha evidencia, en la práctica sólo consideramos una cantidad muy pequeña para decidir qué contenido tiene una depicción.²⁵

Intencionalismo moderado o conversacional

En "Arte y conversación",²⁶ Noël Carroll se opone al *anti-intencionalismo* atacando su fundamento estético.

²⁵ Cfr. Robyn Carlston, *op. cit.*, p. 2.

²⁶ *Idem.*

El argumento de Carroll, extendido al *intencionalismo depictivo*, es el siguiente: según el *anti-intencionalismo* de Beardsley y Wimsatt, el significado intencional de un acto comunicativo es irrelevante cuando el acto comunicativo en cuestión es una obra artística. Sin embargo, el *anti-intencionalismo* tal como lo exponen Beardsley y Wimsatt, no debería juzgar como incorrecto apelar a las intenciones del autor cuando los actos comunicativos en cuestión no son obras artísticas. A diferencia de las representaciones en el arte, las creencias y deseos del autor son parte de lo que se pretende comunicar en los textos o depicciones que encontramos en periódicos y libros educativos. Por lo tanto, concluye Carroll, considerar las intenciones de sus autores para interpretar lo que expresan por medio de sus depicciones o textos debería ser correcto.

Además, Carroll también pretende mostrar que preguntarse qué quiere decirnos un artista a través de su obra puede ser valioso. De este modo, Carroll concluye que las creencias y deseos comunicativos del autor pueden ser relevantes para interpretar su acto comunicativo incluso en contextos artísticos. Veamos más detenidamente su argumento.

El *anti-intencionalismo* de Beardsley rechaza que el significado intencional de una representación sea utilizada como fuente de adscripción de contenidos. Como mencionamos en la primera sección, Beardsley defiende que adscribirle significados intencionales a los textos literarios implicaría adscribirle a sus autores las acusaciones, denostaciones o panegíricos que encontremos en esos textos. Hacerlo, explica Beardsley, podría tener como consecuencia la censura o devaluación de la obra en cuestión. Por ejemplo, si adscribiéramos al escritor Thomas de Quincey las creencias y deseos que encontramos en su obra *El asesinato como una de las bellas artes*, llegaríamos a la ridícula conclusión de que Thomas de Quincey era un asesino, o al menos alguien que exhorta a sus lectores a asesinar. Ello podría traer como consecuencia la censura o la devolución de su trabajo. Por ello, según Beardsley y Wimsatt, los lectores interesados en maximizar el valor estético de la obra no deberían relacionarla con las creencias y deseos comunicativos de su autor. Como puede apreciarse, la conclusión de Beardsley se sigue de una premisa estética:

que es peor censurar una obra artística o devaluarla que relacionarla con las creencias de su autor.

Además, Beardsley afirma que esta premisa estética prevalece incluso en obras artísticas de las que sabemos que contienen información sobre las creencias y deseos de sus autores. Por ejemplo, aunque las imágenes fotoperiodísticas contengan aserciones comúnmente relacionadas a las creencias de sus autores sobre hechos que retratan, Beardsley defendería que un lector educado en las artes debería atribuírselas a un “personaje” o a un “hablante/fotógrafo dramático”, no al individuo que captura la imagen en cuestión. La razón que aduce Beardsley para tratar incluso a este tipo de representaciones de modo estético es la siguiente: dado que no tenemos un principio que nos ayude a distinguir las intenciones del autor (actos ilocutorios), de las representaciones de intenciones (representaciones de actos ilocutorios) de personajes o hablantes dramáticos cuando nos enfrentamos a representaciones, y dado que no deseamos censurar o devaluar la obra, entonces es mejor no relacionar las creencias y deseos de sus autores con sus actos comunicativos. Así, Beardsley defiende que todos los contenidos de una obra artística deben tratarse como si carecieran de contenido intencional, sin importar si de hecho lo tienen o no.

De acuerdo con Carroll,²⁷ el trato homogéneo entre *ejecuciones* (creencias y deseos de autores) y *representaciones* de actos ilocutorios (representación de creencias y deseos de personajes ficticios) es una debilidad del argumento *anti-intencionalista*. En primer lugar, afirma, es sospechoso *rechazar* que *ejecuciones* de actos ilocutorios de ciertas obras artísticas formen parte del valor estético de la obra.²⁸ Si así lo hiciéramos, defende, y sostuviéramos que la *única* manera correcta de acercarse a las obras artísticas fuera tratando a las creencias y deseos comunicativos de los autores contenidas en ellas como representaciones de creencias y deseos, estaríamos negando el valor de obras donde es ampliamente reconocido el valor de las creencias y deseos comunicativos del autor. Carroll afirma que es un hecho que en varias obras se reconoce que las creencias de

sus autores forman parte de su valor artístico, y que el *anti-intencionalismo* no da cuenta de ello. Por ejemplo, Carroll explica que en *Guerra y Paz* Tolstoi expresa juicios políticos que son atribuibles a sus creencias y deseos, o que Melville emite juicios éticos en *Moby Dick*, y Platón epistémicos y metafísicos en *Teeteto* o en otros de sus *Diálogos*, y que estas creencias forman parte del valor estético de la obra. En el caso de las depicciones, ¿existen, por ejemplo, fotografías que son reconocidas artísticamente por lo que nos dicen acerca del mundo además de ser reconocidas por la experiencia estética que transmiten?, ¿es lo que transmiten acerca del mundo parte de lo que las hace valiosas como obras de arte? Si lo afirmamos, deberíamos aceptar que el valor artístico de ciertas depicciones puede comprender las creencias y deseos comunicativos de sus autores, y que podemos —como en cualquier otro tipo de discurso— apelar a las creencias y deseos del autor para interpretarlas (figura 3).

Siguiendo a Carroll, incluso si intuyéramos que la mayor parte de las depicciones del catálogo de un artista visual deberían interpretarse sin considerar sus creencias y deseos, no estaríamos obligados a tratar todas las obras de ese artista del mismo modo. Dado que no existe un principio epistémico que nos ayude a diferenciar las *representaciones* de las *ejecuciones* ilocutorias, el que las tratemos de uno u otro modo sólo dependería del objetivo que persigamos al acercarnos a ellas.

De este modo, el “intencionalismo moderado” de Carroll defiende que parte importante del valor de una obra son las creencias del autor expresadas en ella. Por tanto, afirma que si se tiene como objetivo sopesar el valor comunicativo de la obra, debería ser correcto apelar a las intenciones del autor para interpretarla. Este acercamiento no implica que todas las depicciones deban apreciarse a la luz de las creencias y deseos de su autor, ni que las creencias expresadas del autor sobre su obra deban obedecerse. Más bien, el intencionalismo moderado sugiere que una obra artística puede expresar una “tesis”, y que ésta podría identificarse como aquello que el autor quiere o pretendió comunicar con su depicción. Para Carroll, podemos acercarnos a una obra de arte como nos acercamos a una conversación.

²⁷ *Ibidem*, p. 161.

²⁸ *Ibidem*, p. 164.

En sus palabras: “teniendo como objetivo cognitivo descubrir qué nos quiere decir el autor por medio de ella”.²⁹

Dickie y Wilson³⁰ rechazan el intencionalismo moderado o conversacional de Carroll. Extendiendo su crítica para las depicciones, su argumento es que nuestro objetivo estándar frente a una depicción no es descifrar lo que nos quiere decir su autor. Más bien, nuestro objetivo estándar es saber cuál es el significado que podemos interpretar partiendo de los elementos formales (líneas, formas, colores) que vemos en una depicción. Sólo en equivocaciones como la descrita en el ejemplo del retrato policiaco, o donde la depicción es ambigua, o en casos donde no conocemos el estilo depictivo, es cuando nos preguntamos lo que nos quiere decir un autor con su depicción. Sólo en esos casos, que son más la excepción que la regla, dejamos de concentrarnos en lo que está siendo representado por las líneas y colores que forman el dibujo o diseño. En la mayoría de los casos el lugar y situación donde encontremos la depicción, así como sus elementos formales, es lo que nos permite asignarle un contenido. Así, el *intencionalismo conversacional* de Carroll sólo superaría el primer reto del *anti-intencionalismo depictivo* en casos excepcionales.

Además,³¹ incluso en esos casos sólo tenemos acceso al contenido intencional de un acto comunicativo por acceder primero al contenido de sus elementos formales. Por ejemplo, si un extranjero asiático que no sabe español agitara un dibujo de una taza de café enfrente de un dependiente de una cafetería, es muy probable que el dependiente descubriera que el extranjero desea una taza de café por apelar a los deseos de su cliente. En ese caso el objetivo del dependiente es saber lo que pretende comunicar el extranjero por medio de su dibujo,

²⁹ *Ibidem*, p. 161.

³⁰ George Dickie y W. Kent Wilson, *op. cit.*, p. 245.

³¹ *Ibidem*, p. 272.



Figura 5. Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964, expuestas en varios museos. El caso de los indiscernibles perceptivos ilustra lo que el intencionalismo epistémico postula: que necesitamos saber algo acerca de las creencias y deseos de los autores de depicciones para poder interpretarlas. Tomada de <http://c-monster.net/blog1/2009/01/29/rebus/> (consultado el 4 de febrero de 2011).

pero sólo tendría acceso lo que desea el extranjero por percibir y darle contenido a los elementos formales (colores, formas, líneas) que percibe en la depicción que el extranjero agita frente a él.

Intencionalismo epistémico

Hasta aquí, ninguna de las teorías intencionalistas supera los dos retos del *anti-intencionalismo depictivo*. Ni el intencionalismo real, ni el hipotético ni el conversacional explican algún modo en que podamos tener acceso a lo que cree y desea comunicar un autor

por medio de una depicción, antes de que tengamos acceso al significado de los elementos formales que constituyen esa depicción. Además, sólo el *intencionalismo hipotético* y el *intencionalismo conversacional* logran probar que las intenciones del autor son relevantes para interpretar su preferencia, pero negando que las preferencias tienen un significado específico, o diciendo que esto sólo sucede en casos excepcionales. El *intencionalismo epistémico* de Hopkins parece superar los dos retos anti-intencionalistas, más allá de estas deficiencias. Veamos.

Hopkins concuerda con varios teóricos en que algo que distingue a las depicciones de otros objetos es que son productos *intencionales* de la acción humana. Como vimos arriba, bajo este criterio una nube en el cielo con forma de silla no podría ser una depicción, pues no fue creada por una acción intencional. En contraste, el dibujo de una nube trazado en un papel por un humano sí sería una depicción por ser producido por un agente con intenciones. Dado que es razonable pensar que la intención del autor juega un papel determinante en que algo sea o no una depicción, Hopkins cree que también es razonable pensar que las intenciones tienen un papel en la determinación del contenido de las depicciones.

Dos supuestos importantes subyacen en la teoría de Hopkins. El primero es que una condición necesaria de la depicción es la semejanza *experimentada* entre el objeto representado y la depicción. Para Hopkins esta relación es psicológica: lo que relaciona a la depicción con lo que representa no es que compartan ciertas propiedades, sino que quien las percibe *experimente* que las comparten. El segundo supuesto es que una depicción tiene, además de un contenido intencional, un *contenido visual* y un *contenido pictórico*. El *contenido visual*, de acuerdo con Hopkins, es el que le adscribimos a una depicción en virtud de la experiencia que tenemos de su semejanza visual con el objeto que representa. El *contenido pictórico* es el que le atribuimos a una depicción en virtud del contenido visual, pero que coincide con las intenciones comunicativas del autor.³² Por

³² Citado en Catherine Abell, "Canny Resemblance", en *The Philosophical Review*, Durham, Duke University Press, vol. 188, núm. 2, 2009, pp. 183-223.

ejemplo, el *contenido visual* de la figura 4 es un humano cabezón, flaco y sin colores. Su *contenido pictórico* es el de un humano normal, con colores y proporciones normales.

De acuerdo con Hopkins, las intenciones de un autor constriñen el contenido visual de una depicción. Es decir, para Hopkins, las creencias y deseos del autor de una depicción determinan lo que el espectador experimenta como semejante de la depicción con el objeto representado. Así, su argumento pretende mostrar que las intenciones del autor determinan parte del contenido visual de una depicción. Dado que para Hopkins el *contenido pictórico* de la depicción determina su *contenido visual*, su argumento pretende mostrar que las intenciones del autor determinan parte de lo que interpretamos en una depicción.

Así, frente al anti-intencionalismo delictivo el *intencionalismo epistémico* debe responder si podemos acceder al contenido intencional de la depicción antes de acceder a su *contenido visual*. También debe responder si conocer el significado pictórico de la depicción es relevante para conocer su contenido visual. Hopkins respondería a las dos preguntas afirmativamente. Veamos.

De acuerdo con Hopkins, tenemos acceso al contenido intencional de una depicción antes de tener acceso a su contenido visual. Esto sucede porque, antes de enfrentarnos a una depicción, tenemos ciertas creencias sobre lo que esperamos ver representado en una depicción, y esas creencias involucran creencias sobre el contenido intencional de las depicciones. Hopkins define a estas creencias como sigue:

- (a) creencias sobre el tipo de cosas que contiene el mundo (e.g., que el mundo no contiene objetos monocromáticos);
- (b) creencias sobre tipo de cosas que los autores de depicciones generalmente creen y desean representar por medio de depicciones. Esto equivale a las creencias de que las cosas que generalmente son representadas depictivamente tienen características generales como las que existen en el mundo, y el conocimiento de que un autor suele representar cierto conjunto de objetos, y no otros, y
- (c) creencias sobre los varios métodos con los cuales se producen depicciones y, en particular, las limitaciones que cada método depictivo impone al contenido visual

de una imagen (*e.g.*, el conocimiento de que las depicciones producidas con lápiz de grafito no incluirán los colores de un objeto).³³

Así, de acuerdo con el *intencionalismo epistémico*, nuestras creencias sobre lo que hay en el mundo, nuestras creencias sobre lo que un autor cree que puede representar, y nuestras creencias sobre las limitaciones de los métodos depictivos que puede utilizar, preceden el contenido de las cosas que un autor puede representar depictivamente. Por ejemplo, si sabemos que las personas suelen querer representar con figuras, como la figura 4, a humanos con proporciones normales, y conocemos que un lápiz y un papel le impiden representarlo con colores, podemos saber que el contenido intencional de dicha figura es una persona con proporciones normales, con colores. Esta explicación parece plausible: en pocas ocasiones interpretamos a depicciones como la figura 4, como si representaran humanos cabezones y monocromáticos. Así, si aceptamos la explicación de Hopkins sobre cómo le damos contenido a una depicción, aceptaríamos que conocemos el contenido intencional de la obra incluso antes de percibirla. Por lo tanto, el intencionalismo epistémico superaría al menos ese reto del anti-intencionalismo depictivo.

Frente a la pregunta de si el conocimiento de las creencias y deseos del autor de una depicción son relevantes para darle contenido a sus depicciones, la respuesta del *intencionalismo epistémico* también es afirmativa. Gracias a que conocemos las creencias de los autores sobre lo que generalmente es susceptible de ser representado depictivamente, podemos inferir lo que representan las depicciones. Esto se sostiene incluso cuando las depicciones *no* representan aquello que los autores generalmente representan con sus depicciones. Por ejemplo, si el autor de la figura 4 fuera un artista excén-

trico y quisiera representar con esa depicción a un humano cabezón, flaco y monocromático, y no a un humano con proporciones normales, nosotros sólo podríamos inferir lo que la figura 4 representa partiendo de que ese artista en particular es excéntrico, y que generalmente no desea representar con sus dibujos aquellas cosas que los artistas comunes representan con los mismos dibujos. Sucede algo similar a lo que muchas veces sucede en las conversaciones cotidianas. Sabemos que una expresión irónica puede, por ejemplo, significar algo opuesto a su significado lingüístico porque sabemos que una convención está siendo violada abiertamente: la convención de que el emisor de la expresión está siendo sincero en su acto comunicativo. En el caso de las depicciones, sabemos que pueden representar objetos excéntricos sólo porque creemos que su autor tiene la intención de representar un objeto diferente a los que generalmente se representan con dibujos similares. Por ejemplo, si vemos la *Caja de Brillo* (figura 5) de Andy Warhol, podemos pensar que en ella se representa a cajas de detergente. Pero si sabemos que Warhol no pretendió representar sólo detergentes, sino las relaciones entre las instituciones y el arte, entonces podremos interpretar su obra como deseo que fueran interpretadas: representaciones de las relaciones entre las instituciones y el arte.

De este modo, el intencionalismo epistémico superaría el anti-intencionalismo depictivo. Mostraría que las intenciones de un autor son relevantes para comprender su preferencia. Además, dado que apelamos a las creencias del autor de una depicción antes de enfrentarnos a sus depicciones, el intencionalismo epistémico supera el reto anti-intencionalista que señala que en todos los casos inferimos el contenido intencional de una depicción sólo cuando percibimos sus elementos formales.

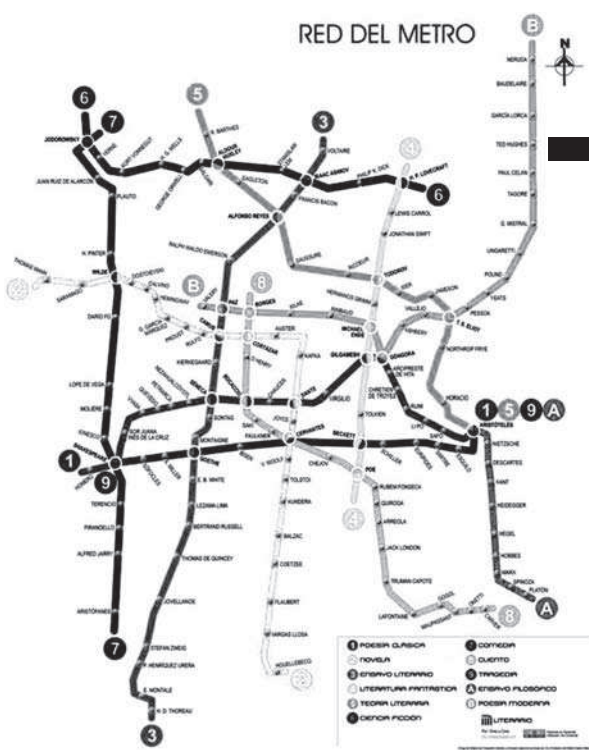
³³ Citado en Catherine Abell, *op. cit.*, 2005, pp. 58-59.

La semiótica de la imagen: hacia un cambio de paradigma

La imagen constituye uno de los principales objetos de reflexión en el campo de los estudios que se ocupan de las representaciones visuales y de los procesos de transmisión del significado, más aún en el marco de las exigencias de las tecnologías de la visualidad en continua y acelerada evolución como la vivida durante las últimas décadas. Ese cambio continuo en las formas utilizadas por las imágenes para su circulación deriva de la comunicación cotidiana, y en sus efectos las imágenes son capaces en la actualidad de responder a un sinnúmero de funciones, de tareas específicas y de grados de particularidad sólo comparables con los niveles de especialización adquiridos en la lengua natural. Precisamente, en el pasado, los “socioléctos visuales” de las imágenes han probado su eficacia comunicativa en campos como la medicina forense, la microbiología, la geología satelital, la astronomía, etcétera, gracias a las competencias requeridas para la correcta decodificación de la información que llevan consigo.

Cuando una imagen proviene del *corpus* denominado “arte” constituye el alimento principal capaz de nutrir casi en su totalidad la tarea analítica de la semiótica, como sucedió en las últimas décadas del siglo pasado. A dicho *corpus* se ha sumado la fotografía en sus distintas funciones sociales: periodística, científica, antropológica, además de obviamente la artística. Otras formas de manifestaciones visuales engrosan los objetos de estudio y plantean preguntas que la semiótica de lo visible está llamada a responder, al mismo tiempo que extienden el abanico de posibilidades operativas y cuestiona las posiciones teóricas más consolidadas a fin de responder a las nuevas exigencias. Pero desde esa perspectiva, la necesidad de poseer un modelo capaz de desentrañar los significados que una imagen puede llevar consigo no ha preocupado solamente a los estudiosos en la actualidad, sino que ha trazado una línea de continuidad a lo largo de la historia de la cultura occidental. Si revisamos las secuelas obtenidas, encontramos por ejemplo que el éxito buscado para el control exegético de las imágenes ha provocado fenómenos como la *iconofobia*, *iconoclastia*, etcétera. Por otro lado, sin embargo, los magros resultados para alcanzar una hermenéutica





universal de la visualidad coinciden con puntos en común que la semiótica traza como los confines en el inicio de una tarea, cuya acción consiste en enfrentar los límites para la interpretación, las estructuras de las cadenas significantes y su transformación en semiosis social, es decir, en significado colectivo. Dicha tarea común muestra, ya en sus albores, una serie de problemáticas presentes desde los estudios pioneros, característicos de los inicios del siglo XX, y que han continuado a pesar de los vaivenes de la historia de las imágenes en los intentos por regir el control de sus significados.

La pertinencia de la semiótica en este campo del conocimiento humano, como en otros, radica en plantear niveles de reflexión teórica y constatar rigor en el empleo de las herramientas metodológicas que pone a disposición al interior del concierto interdisciplinario. El campo de la visualidad se apoya en los estudios aplicados que han surgido en la comunicación, sea la visual y sea la de la imagen, en sus acepciones más generales. Se trata de una semiótica única en su origen, pero que corre sobre dos vertientes: la primera, la *semiótica de la imagen*, cuya tarea consiste en reflexionar sobre los procesos perceptivos que anteceden a la construcción sociocultural del significado que se transmite, conserva y reproduce por medio de las imágenes en su doble carácter: las de tipo mental y las de representaciones visuales. La segunda, la *semiótica visual*, posee a su vez una tarea similar, aunque su perfil apunta hacia la parte aplicativa en tanto que contenedor de modelos de análisis, pues se ocupa fundamentalmente del estudio de la

construcción de la visualidad: ya sea en la producción o en la interpretación de imágenes. En concomitancia con otras teorías sociales, esta semiótica específica observa lo visual como el resultado de los acuerdos que permiten a una imagen comunicar de manera pretendidamente unívoca, un significado o un conjunto de significados depositados en ella dentro de aspectos definidos por medio de reglas y normas, que buscan funcionar como verdaderas gramáticas gracias a circunstancias predeterminadas sobre las cuales se posan los acuerdos sociales de lectura.

Al interior de la perspectiva filosófica que mira el avance de *imagocentrismo* en los procesos cotidianos de la comunicación y que desplaza cada vez más el histórico predominio del *logocentrismo*, su acción obliga a pensar en una reflexión continua sobre el potencial de la imagen para constituirse en un sistema o conjunto de sistemas semióticos capaces de controlar los problemas de la transmisión del significado: i) la *dispersión semántica* en detrimento a una univocidad;¹ ii) la *polisemia* en las pretendidas unidades mínimas de significado en los sistemas visuales;² iii) el *factor cultural* como determinante para el significado;³ iv) los *caminos*

¹ Eco hace una serie de observaciones importantes sobre el problema del iconismo que se pueden apreciar en Umberto Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milán, Bompiani, 1975 (traducida al español por Carlos Manzano como *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1994).

² Calabrese ha dedicado parte de su obra al estudio sistemático de la imagen a partir de los mecanismos que permiten identificar las unidades de significado por medio de estadios o niveles; Omar Calabrese, *Cómo se lee la obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999. Por su parte, Torop aborda el problema de la unidad visual como elemento de circulación del significado en el proceso de traducción intersemiótica; Peeter Torop, *Total'nyi perevod*, Estonia, Tartu University Press (traducida al italiano como *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos, 2000). Un breve resumen en español se encuentra en *Signa*, núm. 4, pp. 37-44.

³ Gran parte los trabajos de Ernest Gombrich son muy próximos a la semiótica y muestran la preocupación por mostrar la parte cultural que determina la construcción y la interpretación de la imagen; un ejemplo se encuentra en su ensayo "La verdad y el estereotipo", en *Art and Illusion*, Washington, Trustees of the National Gallery of Art, 1959 (traducida al español como *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1998, pp. 55-79). Por su parte, Stoichita plantea la mirada como un desmontaje interpretativo contextualizado por el condicionante cultural; Victor I. Stoichita, *Ver y no ver*, Madrid, Siruela, 2005.

de la visión,⁴ como barreras para una comunicación de carácter global y universal en los términos de una lengua perfecta.⁵ La imagen ha enfrentado diversos retos sobre su materialización en los sistemas de comunicación a lo largo de la historia de la cultura occidental; sin embargo, es sólo en las últimas décadas que su estatus se ha visto modificado al interior de la denominada “era digital”, con las tecnologías en cambio continuo que impulsan a resolver dos mil años de letargo occidental en la búsqueda de una “alfabetización visual”.

Desde su aparición en el concierto de las ciencias sociales, la semiótica ha pasado de responder a preguntas de investigación que partían de los sistemas tradicionales de comunicación sobre los que se finca la lengua natural, entendida como la manifestación más elaborada que ve su unidad en el signo lingüístico derivando a fenómenos más complejos. De este modo las aplicaciones a la literatura, a la poesía y de ahí a la narratividad, al estudio de las estructuras significantes, de las nuevas retóricas, delinearon su actual perfil como instrumento metodológico, dejando en espacios marginados la vocación de la disciplina para el estrato filosófico que se asienta en la descripción global de las formas de la comunicación de cada cultura, y más aún, en su orientación a la verbalización o la visualidad que impactan sobre los imaginarios y sobre las formas de ver el mundo. Diversos estudiosos coinciden en observar que la principal contribución de una semiótica que explora el campo fuera de los confines de la lengua natural ha obtenido sus mejores frutos en la semiótica

ca visual⁶ y en los problemas relevados por la semiótica de la imagen.⁷

La propuesta de retomar las tareas que la semiótica llegó a desempeñar desde sus inicios como campo disciplinario y que había declinado en las últimas décadas para cumplir con la tarea de realizar los trabajos de mayor urgencia, como la explicación del funcionamiento de los lenguajes por medio de su vocación generadora de metalenguajes, o bien de proporcionar los instrumentos eficaces para el análisis de los productos aislados por su función, parece olvidar su destreza en el estudio de la adecuación a las formas cambiantes de los medios que surgen con extrema rapidez y enfrentan su continua y veloz modificación. Lo anterior lleva a hacer un recuento del impacto de la semiótica en el campo de estudio de las imágenes y en el estudio de la visualidad, a través de la reflexión filosófica sobre el estatuto cognitivo de la imagen visual y su capacidad estructurante y modelizante⁸ en las formas de la comunicación contemporánea a través de las acciones de los individuos. En la tarea para identificar los mecanismos necesarios para la comprensión de las propuestas teóricas y su maleabilidad para ajustarse a las preguntas que derivan de las problemáticas actuales a través de los alcances y limitaciones plenamente identificados, se requiere además el conocimiento de los modelos teóricos en su manejo adecuado. Al momento de proponer soluciones metodológicas para el análisis específico, para el recorte del *continuum*, para la conformación de objetos de estudio capaces de ser abordados en una investigación específica, el conocimiento de las posibilidades aplicativas a partir de los protocolos, resulta un imperativo necesario. La pregunta emergente gira en torno a la necesidad de explorar la capacidad que posee la semiótica en sus dos caras

⁴ Jenks advierte la mirada occidental como un mecanismo regulador del significado que se da a las imágenes, de ahí deriva el concepto de “camino de la visión” (*ways of seeing*); Chris Jenks, “The Centrality of the Eye in Western Culture”, en Chris Jenks (ed.), *Visual Culture*, Londres, Routledge, 1995, pp. 1-25.

⁵ Acerca de las imágenes como una lengua perfecta capaz de permitir a la humanidad comunicar sus problemas, Umberto Eco hace una reflexión en *La ricerca della lingua perfetta*, Bari, Laterza, 1993 (traducida al español como *La búsqueda de la lengua perfecta*, Madrid, Crítica, 1994). Un seminario conducido en la Universidad de Bolonia en 1992 reportó interesantes resultados sobre el tema que quedaron reunidos en la revista *Versus*, núm. 61/63, Roberto Pellerey (a cura di), *Le lingue perfette*, Milán, Bompiani.

⁶ Grupo μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, París, Seuil, 1992 (traducido al español como *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993); Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, París, PUF, 1995; Paolo Fabbri, *La svolta semiótica*, Bari, Laterza, 1998 (traducida al español como *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000).

⁷ Göran Sonesson, *Pictorial Concepts*, Lund, Lund University Press, 1989; Lucia Santaella Braga y Winfried Nöth, *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Kassel, Edition Raichenberger, 2003.

⁸ Luri Lotman, *La semiósfera*, Madrid, Cátedra, 1996 [1985].



aplicativas: la de la imagen y la visual, en la difícil tarea de interrogar las formas cambiantes de la comunicación imagocéntrica, para cubrir las necesidades de una disciplina que ha hecho suya la difícil tarea de dar cuenta de las formas de la materia que el *homo sapiens* moldea para la construcción del significado, desde la posibilidad más abstracta hasta aquella más estructurada y materialmente representada. Es posible hablar de un cambio de paradigma no sólo en la manera de concebir la imagen como un objeto de estudio, sino de observar las problemáticas que presenta al cubrir necesidades comunicativas surgidas a partir de las nuevas formas que asume.

La imagen y sus retos: tecnologías, comunicación e imaginarios

La comprensión del estatuto de la imagen en la actualidad, como vehículo de la comunicación, lleva a plantear una serie de necesidades sobre las funciones que cumple al interior de una sociedad y cuya característica principal radica en su carácter globalizado, flexible y cambiante. La imagen, en cuanto vehículo del pensamiento y de las expresiones visuales que dan forma a la comunicación, debe enfrentar una serie de condiciones que la determinan al momento de circunscribirla como objeto de análisis. Si la semiótica perfila sus instrumentos a partir de una tipología de análisis surgidos al momento de interrogar a los textos y de la manera de hacerlo, esos tipos corresponden a otros tantos para efectuar el análisis semiótico: i) históricamente las primeras aplicaciones semióticas se avocaban a la identificación de las *unidades mínimas de significado*, entendidas como la base para la construcción de los códigos y a la búsqueda de las *tipologías de signos*, para dar cuenta de los tipos de relación entre signos que permitían la circulación del significado; en el campo de la visualidad, esas unidades resultaban inoperantes y se procedió al recuento de procesos de significación derivados de las tipologías signicas; ii) un siguiente tipo consistía en la *identificación de lenguajes*, ahí donde éstos no son claros en su acción o en su manifestación, lo cual permitió identificar las posibilidades de una imagen móvil, de una estática, de una tridimensional, por ejemplo; iii) el

asignar una función al análisis trae como consecuencia la *diferencia entre texto y discurso*, es decir entre la manifestación material de la palabra y el significado que se construye en la secuencia de enunciados significantes y el dialoguismo textual, base fundamental para bosquejar la existencia de imaginarios compartidos; iv) el abordar un texto de manera individual llevó al estudio de la *estructura del significado* tal y como se manifiesta de manera lógica y en su forma evidente mediante relaciones entre el plano de lo expresado y el plano de los significados contenidos; v) lo anterior obliga a dar cuenta de la búsqueda, por medio del análisis, de la *organización del sentido a través del significado*, es decir, de la función que se asigna a un texto y que va a determinar la forma en que estructura las operaciones lógicas dentro de ese texto específico para su comprensibilidad, respondiendo de ese modo a las necesidades por función de las imágenes focalizadas a un fin específico; vi) una vez que el significado se deposita al interior de un texto, éste posee una *intención-extensión del significado*, que debe corresponder al significado mediado entre el autor y el receptor en el mensaje contenido.

Los tipos de análisis deben responder entonces a las preguntas obligadas por los textos que se producen, en ese entonces, en la naciente sociedad de masas y que son la semilla incipiente de la comunicación globalizada. Cada uno de esos textos, asignado hacia una función, lleva una tarea implícita o explícita que debe cumplir. Las problemáticas surgidas en su adecuado desempeño, llevan a la continua formulación de problemas que debían traducirse en preguntas necesarias para la estructura de un pensamiento científico, en el cual la semiótica se ha posicionado mayormente en su carácter de instrumento metodológico. Una mirada a los primeros intentos por desarrollar un método de análisis visual ve cómo al trasladarse el concepto de texto de una perspectiva *logocéntrica* a una *imagocéntrica*, se incorpora en la transición, la misma óptica para individuar los problemas y para formular las preguntas. Lo anterior se ilustra en el episodio que ve en los albores del cine en las FEKS⁹ y la relación entre cineastas y

⁹ Siglas que significan "Fábrica del Actor Excéntrico", referidas al grupo ruso nacido en Petrogrado el 9 de julio de 1922, integra-

literatos. Los resultados de dicha interacción actúan como una ilustración de la trasposición de las problemáticas de la poética literaria a la naciente imagen fílmica en su capacidad de vehicular cualquier significado, y marcan al mismo tiempo la pauta para la dimensión del análisis visual.

La imagen en la actualidad tiene ante sí tareas con cargas semejantes a las asignadas a la comunicación verbal, de un grado de responsabilidad cambiante quizás en el plano de las formas materiales, pero que se manifiestan comunes en la construcción de los procesos cognitivos y en el modo de apropiación de sus especificidades de operación, así como en la forma con la cual mantienen la tarea trascendental de todo sistema semiótico: la transmisión y la conservación de la memoria colectiva. Las premisas indispensables que se deben considerar al aproximarse al estudio de las imágenes radican en que: i) la tecnología no es la comunicación, por lo que la diferenciación entre ambas lleva a evitar la confusión entre formas cambiantes de operación y contenidos depositados en los vehículos que hacen posible la circulación del significado; ii) las nuevas tecnologías no son nuevas sino cambiantes, y la transformación continua impide la esperada estabilización de los códigos, los lenguajes y los sistemas semióticos, ya que el cambio acecha a cada momento y la dimensión de la transformación exigida es una regla y no una coyuntura; iii) la información es sólo un proceso de comunicación por concluir, y la imagen en su carácter mediador se construye como incompleta hasta que el proceso pueda llegar a su fin; iv) la comunicación no modifica sus procesos de base, pero sí sus estrategias frente a la denominada sociedad del conocimiento y la imagen define su rol mediador en primera persona.

do por Grigori Kosintsev, Georgi Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevich, artistas que llevaron a cabo sus primeras investigaciones en el campo del teatro, llamando a sus primeras representaciones (por su absoluta identificación con el arte, la máquina y la electricidad) “electrificaciones”, y a sus procedimientos (el *shock*, el *gag*, el *slapstik*, el boxeo, la mímica, el circo, el truco, el ruido, el *music-hall*, la *Commedia dell' Arte*) “excentricismo”; véase Sonia Villegas, “La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS”, en *Film-Historia*, vol. VII, núm. 1, 1997, p. 7.

En este concierto de resonancias teórico-metodológicas aparece la nueva concepción que la imagen exige a la semiótica, y aflora también la necesidad de pensar en un cambio estatutario de la imagen. Al ser concebida como unidad de observación, de estudio y de análisis formalizado, no requiere más del paso obligado y supuesto de una relación dependiente de la lengua natural.

Concebir la imagen desde una perspectiva *imagocéntrica*

Algunas precisiones acerca de las imágenes nos llevan a subrayar el carácter doble e intrínseco en su definición, producto de sus dos elementos constitutivos: por un lado, la denominada parte conceptual que se define a partir del objeto que determina el signo en su carácter abstracto y personal; mientras por otro lado, existe la denominada representación visual, cuya capacidad primordial es su adecuación al soporte material que le sirve de sostén.

La imagen como concepto es el resultado de una representación de carácter material cuya base se encuentra en las abstracciones almacenadas en la mente. Tales abstracciones son el resultado de la percepción desarrollada gracias a la experiencia individual de cada sujeto. Desde esta perspectiva, las imágenes de la memoria y de la imaginación son distintas a las imágenes materiales, por lo que analizar una imagen debe consistir en el seguimiento de un proceso compuesto de fases que posibiliten identificar los estratos de significado presentes en cada contexto específico. Las imágenes mentales, para poder funcionar en un contexto social, deben ser organizadas mediante un discurso intersubjetivo en el que los individuos se ponen de acuerdo para establecer su significado.

Como hemos dicho, el problema a enfrentar en las imágenes conceptuales radica en su valor abstracto; en tanto que son mentales, no existen. El acuerdo social les permite su materialización, tal y como sucede en el siguiente ejemplo:



Imagen 1. Münsterland, Alemania, 2007. Foto: Alfredo Cid.

El grupo que se identifica con este signo utiliza la representación de una imagen mental que corresponde a una asociación cristiana alemana que se dio a la tarea de restaurar monumentos destruidos durante la II Guerra Mundial en las ciudades atacadas por los alemanes, sobre todo por la fuerza aérea *Luftwaffe*. El nexó entre ambos conceptos se debe a una relación que une la abstracción de “clavo” en la fe cristiana y el concepto de “clavo” en el trabajo requerido para la restauración de un monumento. Ambos conceptos solo se visualizan en una mínima parte en la representación de una cruz que se hace de ellos, pero el resto del contenido semántico se encuentra en la mente de los sujetos que poseen las claves de la lectura.

La otra cara de la imagen se presenta en su parte material, es decir, la imagen tal y como la percibimos es el resultado de una expresión material que reúne diversos elementos componentes: su concepto u objeto que la determina, el acuerdo social de lectura para que signifique eso y no otra cosa y la adecuación al soporte

material sobre la que se encuentra plasmada para que pueda ser percibida.

La primera característica de esas materializaciones visuales radica en que una imagen es la *imagen* de la imagen. En el ejemplo presentado a continuación se destaca el carácter social de lo que se pretende afirmar con este concepto, que busca ser materializado por un soporte visual de permanencia como lo es la fotografía.



Imagen 2. Ciudad de La Habana, Cuba, Hotel El Nacional, 2007. Foto: Alfredo Cid.

Se trata, en este caso específico, del concepto de novia que se transforma en esposa retratada. La mujer es fotografiada y lo hace para ser inmortalizada como “esposa”. Al mismo tiempo reproduce y mantiene vivo el concepto abstracto de “esposa”, que es necesario para reafirmar los valores vigentes en esa cultura, su acto es individual y social al mismo tiempo, y gracias a la fuerza expresiva de ser un concepto que se conserva representado fotográficamente logra mantenerse vivo.

La semiótica visual estudia entonces las *representaciones* de las imágenes, es decir, se ocupa de las imágenes en la fotografía, el cine, la televisión, la red digital, así como en cualquier medio de transmisión que pueda ser utilizado en la reproducción. La predominancia de visualidad y las posibilidades de las tecnologías cambiantes, sugiere incorporar al estudio de los mecanis-

mos de representación las abstracciones que buscan abrirse paso entre las representaciones, así como la mutua dependencia que comienza a surgir a partir de su interacción.

Si se parte del hecho de que para crear una imagen es necesario reproducir, *evaluar*, revisar determinadas imágenes y sus descripciones materiales, entonces el análisis de una imagen consiste en un proceso compuesto de fases necesarias para identificar su significado en el contexto específico que incluya su materialidad, su adecuación y la relación de significados concomitantes derivados de los significados intrínsecos a las formas materiales.

La semiótica de la imagen centra su atención en las formas estructurantes que derivan de las materialidades, pero también en el conocimiento que se construye gracias a la exposición de representaciones cargadas de significado cuya tarea es la de poblar la mente de imágenes mentales. Gracias a lo anterior, el sistema de representaciones visuales remite al *conocimiento* almacenado que tenemos en nuestra mente. Es por ello que cuando las evaluamos, lo hacemos de acuerdo con lo que sabemos, las *interpretamos* de la manera que consideramos más correcta. Sin embargo, las *representaciones* son únicamente una de las formas que puede asumir una imagen.

La imagen como lectura del signo visual

Una imagen puede ser considerada como la conclusión de un proceso de lectura de un significado depositado en una representación. La interpretación resultante será la conexión que se establece por medio de la acción de un sujeto al relacionar una representación visual con un significado determinado, gracias a un aspecto y a una circunstancia específicos. Al interior de las interpretaciones resultantes de las unidades visuales es posible identificar las siguientes posibilidades de visualidad que trabajan incluso de manera complementaria. Cada sujeto sólo es capaz de ver: i) lo que quiere ver; ii) lo que puede ver, y iii) lo que sabe ver. El primer caso se fundamenta en el aspecto cognitivo de la imagen y su carácter mediado por una función. En el segundo caso, la visualidad se logra gracias al ejerci-

cio de la jerarquía de prominencia que establece la atención que fijamos a las condiciones materiales y al valor que damos a las imágenes contenidas en los soportes. El tercer caso refleja el carácter acumulativo de la información que se sedimenta gracias a las competencias sociales de lectura que se asignan a las imágenes y hacen de su proceso de lectura una actividad mediada socialmente.¹⁰

La interpretación, entendida como la relación entre una representación visual y una imagen conceptual para acceder a un significado o conjunto de significados, obedece a las formas básicas de visualidad que hemos detallado, pero es además el resultado de un *proceso mental* que aprendemos desde niños. Una imagen, para ser comprendida, funciona como un signo que requiere de una conexión mental para poder establecer el nexo con un significado específico. Y dado que no todas las imágenes son o actúan como signos, es necesario entender a los *signos* como las unidades comunicativas que componen un mensaje.

Una de las formas que ha permitido a la imagen dejar su polisemia característica radica en su posibilidad de construir lo que se denomina un texto visual. El texto visual logra conducir un conjunto de significados dispersos sobre una vía unívoca interpretativa, o por lo menos a posibilidades de mayor control exegético al momento de su uso social como vehículo del significado. Si bien es cierto que la suma de imágenes lleva a realizar conexiones lógicas por parte de quien las interpreta, y esas conexiones reducen e incluso desaparecen la dispersión semántica, lo es también la posibilidad de que una misma imagen representada se convierta en un texto visual. Una visualidad construida al interior de una sola imagen se articula por relaciones de causa-efecto, antecedente-consecuente, etcétera. Plantea además las conexiones necesarias para limitar el proceso interpretativo hacia un significado esperado y excluye también aquellos no deseados.

¹⁰ En otra sede hemos abordado el problema de la visualidad como un fenómeno mediado culturalmente; véase Alfredo Cid Jurado, "The Glyph and the Cultural Reading Like Vision of the World (El glifo y la lectura cultural como visión del mundo)", en *Memorias del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (AISV-IASV)*, "Culturas de lo Visible", Estambul, Kültür University Press, 2007.

Un texto visual es el resultado de esas conexiones lógicas que pueden manifestarse a través de la relación sujeto-espacio-tiempo. Una segunda característica radica en la expresión de los significados de manera articulada que pueden ir desde la elección de los elementos plásticos y de sus formas lógicas de enlace, hasta la *figuratividad* cuya acción da origen a las unidades semánticas sobre las que se erige el significado hacia el cual apunta la lógica total de esa estructura significativa. La interacción entre los niveles por medio de la estructuración de las unidades, siguiendo las reglas previstas, lleva a las conexiones lógicas necesarias en toda forma textual. Dichas conexiones perfilan al posible lector, le proporcionan las unidades comunicativas y las relaciones posibles y necesarias al interior de la lógica propuesta. Seguir cada una de esas unidades en su capacidad de vincularse al contexto, individuando el aspecto y la circunstancia requerida para su funcionamiento es lo que se denomina competencia enciclopédica. Es así que el texto visual construye el significado de manera jerárquica y sigue los cánones del recorrido interpretativo depositado en el texto para el lector.

La siguiente imagen, aunque obedece a la organización visual propia del diagrama, representa la lógica expositiva de una imagen representada con posibilidades de una semiosis controlada, es decir, las conexiones entre sus partes componentes están dispuestas de manera tal que pueden ser entendidas de modo unívoco, a pesar de todos los recorridos de una lectura que puedan derivar de ella. Los códigos cromáticos contrastan con la simpleza de las formas básicas, círculos y líneas, rectas curvas y quebradas. Todos estos elementos permiten establecer una especie de gramática visual de base.

La información se complementa entonces con pequeñas unidades semánticas que corresponden a topónimos visuales útiles para identificar cada una de las estaciones, así como los lugares de enlace entre dos líneas o más. El topónimo es una imagen cuyo funcionamiento es posible gracias a que mantiene un tipo de relación con un significado que da nombre al lugar: el retrato de un héroe por el nombre de la calle que lo lleva y donde se encuentra en la transversal que atraviesa la avenida por la cual corre el tren subterráneo.

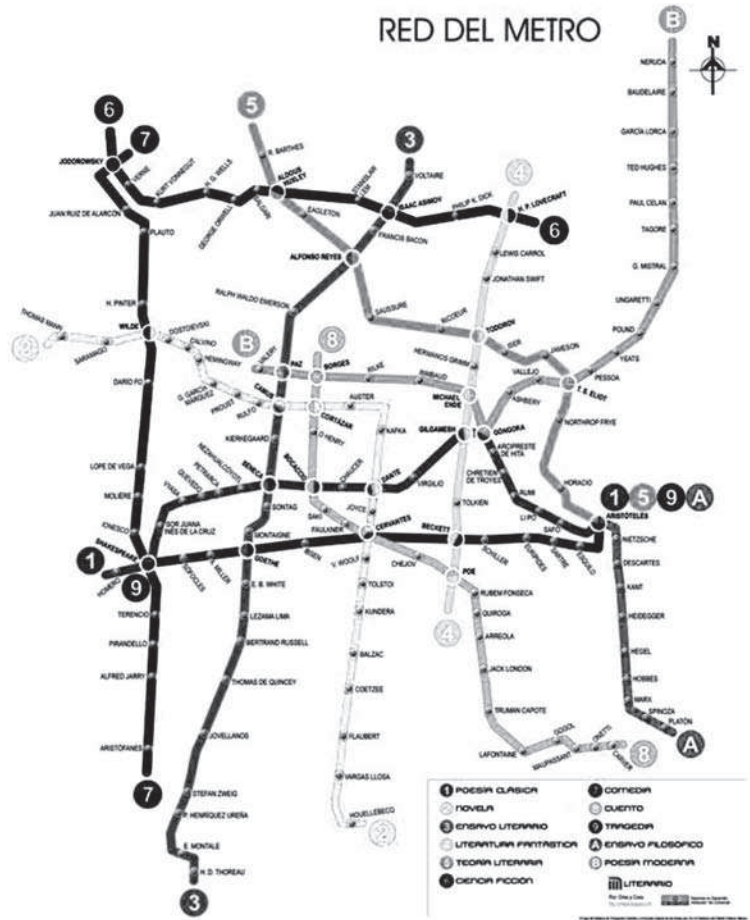


Imagen 3. Mapa del Sistema de Transporte Colectivo Metro de la ciudad de México. Tomado de: <http://www.google.com.mx/imgres?imgurl>

Gracias a la organización semántica de los elementos mínimos que componen el texto, la exégesis visual es total. No obstante, las lecturas que se pueden hacer de ella son infinitas: cada usuario del transporte colectivo puede buscar cómo llegar de una estación a otra, localizando el topónimo visual y siguiendo la ruta por el color, identificando las conexiones para transbordar y llegar de ese modo de un lugar a otro siguiendo diversas alternativas.

Los modelos de la semiótica: entre imagen y visualidad

La semiótica general en la actualidad tiende a reconocer dos grandes escuelas que resultan evidentes también para la semiótica visual y la semiótica de la



imagen, que se identifican asimismo en la manera de interrogar a los textos visuales, de abordarlos a partir de preguntas de investigación y por el enfoque dado a los análisis que realizan. La primera, de origen lingüístico, es conocida como post-estructuralista o generativa y basa su observación de la imagen en la relación entre pretendidos niveles, observables únicamente en la dimensión abstracta del análisis, pero que parten de las formas más elementales de la representación hasta llegar a los niveles más profundos del significado. La segunda, denominada cognitiva o interpretativa, observa a la imagen en su capacidad de relacionar significados por medio de estrategias que activan conexiones lógicas entre los elementos representados y la carga semántica que debe despertar en el intérprete el resultado de los nexos puestos en marcha. Su fuerza radica en la explicación que brinda de los tipos de relación que se van construyendo y pueden estar fundamentados en acuerdos de lectura proyectados en una dimensión social, o en relaciones causales (causa-efecto, anterioridad-posterioridad, etcétera), o bien en relaciones de semejanza, por medio de características compartidas poseídas en un idéntico modo entre el concepto y su representación. La estrategia de relación hace posible prever los mecanismos operables en el proceso de la "lectura visual", donde cada tipo de conexión se sirve de la competencia depositada en el lector y en su cultura visual.

Existe el intento de reconocer una tercera escuela de la semiótica cuya tarea consiste en ocuparse de la dimensión cultural y se desempeña a través de explicitar los procesos que le permiten establecer los criterios que podrían establecer una gramática visual, haciendo hincapié en los usos asignados a las imágenes para una semiosis social. La base se localiza en los acuerdos, al mismo tiempo, las tipologías se cimientan en esos acuerdos entendidos como reglas aptas para domesticar el pensamiento visual hacia una exégesis interpretativa. Las culturas pueden recurrir a estrategias de tipo social para organizar su tarea específica de conservar la propia memoria colectiva que las sustenta. Aunque en realidad no se trata de una tercera vía, sino de una dimensión social del análisis y a la convergencia de los modelos anteriores trabajando en complementación, su impor-

tancia radica en el compromiso con el grupo social a través de las preguntas de investigación planteadas así como en el alcance de las respuestas.

El origen de cada modelo y su posterior desarrollo nos permite evaluar el grado de pertinencia que las metodologías empleadas para el análisis de la imagen y de la visualidad han permitido definir como imagen y como texto visual. Sin embargo, los problemas que cada modelo debe enfrentar son comunes y las respuestas por lo tanto tienden a ser coincidentes. Por ejemplo, en el movimiento paulatino que va del *logocentrismo* hacia el *imago-centrismo* destaca el carácter modelizante de la imagen y la necesidad de explorar la capacidad de construir imágenes icónicas compartidas socialmente. Por otro lado, las formas del texto visual obligan a replantear no sólo la categorización, sino incluso la tipologización de la organización cultural de los significados.

Los modelos responden a la imperiosa necesidad del análisis y garantizan la extracción sistemática y protocolizada de los extractos significantes presentes en cada acto comunicativo que se sirve de la imagen representada o de la textualidad en la visualización. Cada análisis debe explicar el proceso mediante el cual se logra la conducción de la visión hacia un acto comunicativo fuertemente controlado por la cultura que lo origina y que le asigna una función en la transmisión de los significados.

Veamos dos casos que ilustran la aplicabilidad de los modelos con respecto a un problema con dos caras: la relación de cambio en el soporte que se da en la forma escrita de la lengua natural. El primero se refiere a la escritura cuando plantea una serie de problemáticas en su doble dimensión de signo visual y signo verbal capaz de ilustrar el cambio de paradigma. Se habla de doble dimensión al momento que un signo de escritura vehicula un significado lingüístico que es a su vez vehículo de un significado cultural. La dimensión visual del signo es generadora de significados al plantear una relación entre las formas visuales y significados ulteriores. Una escritura se conforma en sus diversos aspectos morfosintácticos a partir del mecanismo de transcripción de la lengua natural que la motiva, y algunos de esos aspectos inciden en la forma visual que la escritu-

ra va desarrollando. Existen intentos por analizar los aspectos visuales que explican, por ejemplo, las formas de la tipografía *Futura* como escritura del régimen fascista de Benito Mussolini con una connotación de modernidad y futurismo, características indispensables en la denominada revolución fascista. Mientras el caso opuesto se ve gracias al regreso al uso sistemático del alfabeto gótico alemán para construir el efecto de relación directa con el pasado teutónico del partido nazi de Adolfo Hitler. Las formas visuales de la escritura se observan en los usos que se fueron derivando, sentando opciones materiales para expresar los significados de cada régimen en las materias más impensables: árboles y piedras colocados de manera monumental que sólo podían ser vistos desde aviones, concentraciones masivas de jóvenes deportistas formando escritos del régimen, montañas talladas, etcétera. La posibilidad de expresar los valores de una ideología como capital político demuestra la capacidad de la visualidad que posee la imagen en cuanto a forma y contenido plástico.

En el segundo caso, la semiótica ha dado cuenta de una visualidad como instrumento de evidencia para la comprensión de la lógica seguida en la construcción de los significados al transformarse en un instrumento capaz de evaluar la producción artística dentro de los parámetros necesarios para comprender la evolución, la madurez, la pertenencia a una vanguardia, etcétera, mostrados por un artista visual a lo largo de su vida productiva y gracias al análisis de su obra. En el nuevo paradigma la búsqueda del significado no se centra ya en un significado unívoco, unidireccional, sino en las aventuras plásticas que se siguen en las formas como fuente de nuevas posibilidades semánticas: la foto se transforma en pintura mural, la basura en reto maleable, la ingeniería en símil de la naturaleza. Este umbral atravesado por el arte sólo se concretiza en una imagen globalizada por la era digital para diversos usos y para un resultante control de los imaginarios.

La segunda problemática nos muestra que si la democratización de la imagen cotidiana tiene acceso,¹¹

¹¹ Existe la posibilidad de una serie de excepciones que se encuentran presentes en los problemas derivados de la brecha generacional, por un lado; por otro, el acceso a Internet condicionado por renta económica, y del alfabetismo en las claves de la

expresado de manera relativamente fácil, para mostrar las imágenes de cualquier individuo en la oferta global, lo es también el hecho de que en la circulación de las imágenes son las mismas aquellas que relatan un acontecimiento en todos los rincones del mundo. La enorme cantidad de imágenes satura las posibilidades de consumo, y una visión por categorías de imágenes tiende a proponerse de manera tímida como lo fue en sus inicios la fotografía señalética a lo largo de su desarrollo, donde fue transformando a cualquier sujeto fotografiado en delincuente. Esta “lectura categorial” irá estabilizando el consumo de la imagen hacia una visualización determinada por una semiosis social de tipo global, hecho que no podemos suponer como consecuencia, sino como causa existente ya en el fenómeno mismo de la visualidad. El giro que opera radica en la necesidad de responder a las nuevas preguntas consiguientes, pues la dinámica que irá dictando las reglas de la categorización de la visualidad deberá ir en consonancia con las formas y las posibilidades que van surgiendo de los cambios continuos en cada uno de los soportes y de sus formas combinadas.

Hacia un nuevo ensamble de preguntas por responder

La transición hacia un nuevo estatus de la imagen debe observarse en la capacidad intrínseca para la cual ha sido diseñada la semiótica metodológica en las formas que posee para interrogar al texto. Algunas de esas problemáticas por afrontar se han manifestado y exigen una serie de retos que la semiótica debe resolver a corto plazo. Podemos enumerar las de mayor trascendencia: i) la primera se refiere a la noción de texto virtual con la aparición de formas novedosas de textualización; ii) la segunda a la noción de relato que trasciende las fronteras de la narración tradicional por medio de los macrorrelatos, hiperrelatos y a la competencia intersemiótica e intertextual, capaces de afectar estructuras consideradas inmutables, como por ejemplo los casos del rito y el mito. En la búsqueda necesaria por encontrar una alfabetización de la imagen global y digital

comunicación digital que margina amplios sectores de una misma cultura a las posibilidades modelizantes que aparecen en la comunicación digital.

encontramos el impacto que se explica en la noción de ficción que deriva de la realidad virtual. Situaciones que colocan a la noción de sujeto a partir de una omnipresencia espacio temporal en la comunicación en tanto que “sujeto conectado” a las nuevas tecnologías.

La tríada sujeto-espacio-tiempo representa para la semiótica un asidero en la conducción de su estrategia metodológica y ha sido un instrumento eficaz en la compleja tarea de la diferenciación en cada proceso analítico de un producto específico de la comunicación cotidiana. La diferenciación entonces permite establecer categorías, en nuestro caso, de visualidad. La noción de sujeto se ve modificada de manera circunstancial, coyuntural o determinante si la confrontamos con la concepción actual de texto: i) cuando el autor modifica el estatus de sujeto en la tradicional disyuntiva entre sujeto de la enunciación y de sujeto enunciativo, para pasar a formas mixtas como práctica operativa en la propia construcción de la imagen; ii) cuando el punto de vista no resulta determinante en la focalización al interior del “relato tradicional”, pues éste adquiere nuevas posibilidades combinatorias y posicionales que afectan también a la noción tripartita de autor-texto-lector; iii) el sujeto social se define de acuerdo con concepciones de un espacio virtual compartido, como se muestra en las redes sociales siendo actor y protagonista, al mismo tiempo que espectador; iv) cuando las intersubjetividades, como forma predominante de agregación, muestran la tendencia a derivar ahora con mayor insistencia de las formas de asociación por medio del acceso al uso de las tecnologías, pero también a los grados de alfabetización y a las competencias enciclopédicas requeridas. Prácticas todas que se van sedimentando por la interacción y debido a la respuesta necesaria hacia las formas asumidas por la visualidad en su cambio paulatino e irrefrenable.

En la trilogía aparecen también las interrogantes que se refieren al concepto de tiempo y de temporalidad. La semiótica ha mostrado cómo la noción de tiempo es requerida para la organización del texto y la importancia que radica en el posicionamiento de la observación metodológica al momento del análisis. Pensemos en dos casos que pueden identificarse de la alfabetización como derivación del sistema modelizante primario de

la lengua natural que opera la escritura en la organización social de los imaginarios. Para comprenderlo, es necesario establecer tres puntos de partida: el primero se refiere a la lectura lineal y continua que implica un proceso de competencia tanto por parte del autor como del receptor del texto en el orden sintáctico de los elementos colocados en situación de comunicar. La segunda a la temporalidad, cuya tarea consiste en la reorganización “relato tradicional” a través de la mimesis y la diégesis. El tercero muestra al *tiempo de lectura*, que implica cambios de consumo en el proceso lineal tradicional.

Las modificaciones en cada uno de los aspectos anteriores puede resumirse al declarar la existencia de un tiempo de la lectura observable de acuerdo con la continuidad y discontinuidad presentes en los nuevos medios (videojuego, telefonía, internet), a una linealidad que no obedece más a la consecución de unidades significantes para conformar unidades mínimas de significado, sino que actúan de manera independiente y no requieren de las relaciones de dependencia, interdependencia y solidaridad, como se había observado en la textualidad derivada de la transcripción escrita de la lengua natural.

El último concepto de importancia es el que ocupa el espacio en su noción de *espacialidad*. Gracias a su existencia cognitiva de ductibilidad, es posible plantear perspectivas para identificar nuevos puntos de vista en la concepción de la imagen; así: i) la omnipresencia va a relativizar el aquí y el ahora; ii) la antigua noción de frontera se convierte en elemento de identidad y de garantía de una semiosis colectiva y social, anteriormente contenida en la abstracción metodológica de *semiósfera*,¹² pero que se traslada a la virtualidad y no obedece más a límites físicos, y iii) los espacios al interior del texto generan formas de manifestación capaces de implicar directamente al plano de los contenidos, mostrando una intertextualidad con amplias y mayores posibilidades a las que se mostraban en las formas de textualidad, cuando la tecnología de la palabra escrita eran la tinta y el papel. Es por ello que las innovaciones en cuanto a competencia están afectando a la recepción.

¹² Luri Lotman, *op. cit.*



Hacia un cambio anunciado del paradigma

La primera pregunta que deriva de la disertación anterior nos conduce hacia la oportunidad de hablar de cambios de paradigma con toda la controversia intrínseca que carga el concepto mismo de *paradigma*.¹³ Ahora bien, si nuestro razonamiento conduce a una explicación del comportamiento de las imágenes, el mismo opera sobre el cambio en la necesidad de interrogar las manifestaciones que construyen el imaginario, en el cual se va depositando una memoria colectiva cada vez más de carácter global y con la tendencia hacia la universalización de ínfimas y tímidas relaciones lógicas, capaces de anunciar una esperada domesticación de la imagen. Gracias a lo anterior, tenemos entonces que un cambio está posicionando su presencia, invadiendo espacios desertados por la reflexión sobre los estudios sociales de la imagen.

Es en ese sentido que una semiótica visual debe replantear su orientación, de un enfoque sumamente especializado hacia un enfoque aplicativo de indagación, pero adecuándose a las formas cambiantes. El diálogo sobre los logros, los alcances y las limitaciones de una semiótica de la imagen no puede ni debe ser ignorado, mucho menos en la actividad cotidiana del análisis y, por el contrario, debe garantizar un diálogo continuo y constante para observar el estatuto filosófico de la imagen en el proceso cambiante practicado por las tecnologías que la determinan.

La semiótica en sus dos variantes (visual y de la imagen) está obligada a mantener flexibles las nociones de unidad mínima de significado, de lenguaje, de sistema y de subsistema semiótico, pues están llamadas a responder a procesos definitorios de conceptos emergentes para los cuales sería más difícil acuñar una nueva terminología y más complejo aún lograr la aceptación de las distintas comunidades académicas y teóricas que se ocupan y trabajan con la imagen.

La semiótica visual debe alejarse del “área de confort” en la que se encuentra gracias al éxito de metodologías capaces de responder al cómo de las estructuras que permiten el encausamiento del significado en un texto

¹³ Thomas S. Khun, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, FCE, 2004 [1962].

visual. No debe encastrar su acción en el solo proceso que conduce hacia aplicaciones probadas, sino dirigir la atención sin temor a explorar nuevas formas, aun cuando pongan momentáneamente en cuestión la noción tradicional utilizada en el trabajo analítico del texto visual.

Es necesario reevaluar la vocación para el “descubrimiento” de procesos y sistemas relativos a las imágenes que eran característicos de los estudios pioneros de una semiótica en grado de inventar su pertinencia teórica y metodológica, despertando interés, incluso curiosidad, en las disciplinas afines que han resultado en competencia, pero también en excelentes aliados para la reflexión teórico-filosófica o para la comprobación de la eficacia metodológica.

Todo lo anterior lleva a plantear de forma sistémica el retorno al entusiasmo característico que privó en los primeros años del asombro semiótico mostrado por la comunidad de las ciencias sociales y de las humanas, recobrando su estatus como disciplina con vocación para la reflexión, su acción como brazo de la filosofía y su capacidad para reformular las teorías de base que sustentan el estudio de la comunicación social. Esta tarea no podrá considerarse completa si no se observan críticamente las ventajas y las desventajas que vienen de la mano de las llamadas “nuevas tecnologías”, en realidad, únicamente cambiantes.

La semiótica está llamada al esfuerzo de enfatizar la necesidad de una pedagogía de la imagen con compromiso hacia la activación de un potencial ético en los procesos sociales de construcción del significado. No se encuentra sola en esa exigencia, que cada día resulta más un imperativo y una necesidad, pero debe construir alianzas como aquellas que se trazaron con áreas del conocimiento donde una semiótica general sólo tuvo un ligero e intrascendente asomo.

Por último, tanto una semiótica de la imagen como una semiótica visual están obligadas a subrayar la importancia del cambio hacia los nuevos soportes que en la modelización de las conciencias no será radical e inmediato, sino paulatino y sumamente lento en los mismos términos que dos mil años de uso de la escritura han determinado la modelización de la memoria colectiva y han decantado en la noción de “alfabetismo” al referirse a su impacto social.

Mofa y educación sentimental

Demetrio Garmendia

Alejandro de la Torre Hernández, Rebeca Monroy Nasr, Julia Tuñón Pablos, *De la mofa a la educación sentimental. Caricatura, fotografía y cine*, México, INAH (Claves para la historia del siglo XX mexicano), 2010.

La comunicación gráfica y audiovisual ha acompañado al hombre desde tiempos remotos como una forma de expresión y a la vez como un indicativo de la evolución de su naturaleza y de su sociedad. En este libro se abordan tres variantes específicas de esos modos de comunicación pública: la caricatura, la fotografía y el cine.

Tal y como lo anuncia el subtítulo de esta obra, en consecuencia, el libro está dividido en tres partes perfectamente diferenciadas, de acuerdo con su objeto de estudio. Estas secciones van precedidas por una introducción escrita por José Mariano Leyva, en la cual delimita, en tiempo y espacio, el estudio que hacen los tres autores del libro. Asimismo el prologuista hace una breve revisión de la naturaleza misma de la imagen y de lo que ésta revela del autor y de su entorno.

I

Alejandro de la Torre enmarca en primer lugar el tiempo y lugar de su estudio: el México del republicanismo triunfal y el de la época porfirista. Comienza haciendo énfasis en que la caricatura ha servido en gran medida, gracias a su naturaleza misma, como herramienta satírica contra el *statu quo*, pero no exclusivamente (recordemos las devastadoras caricaturas que se hicieron con la apariencia física de Madero, cuando estaba en la oposición). Acto seguido hace un recuento que más bien parece una visita guiada a una breve historia general de este género, cuyo objetivo consiste en establecer el contexto de su estudio dentro del universo de la imagen. A este respecto se detiene para esbozar las características más relevantes de la caricatura (la exageración de los defectos físicos y la recurrente utilización del zoomorfismo) a fin de subrayar a través de estas deformaciones y transformaciones lo que en verdad constituye el objeto de su sarcasmo: los defectos éticos, morales o políticos, más que evidentes e insultantes, de los personajes así representados.

No sorprende que en el ámbito mexicano de la segunda mitad del siglo XIX, justo en el año del triunfo absoluto de la República, cuyo acto culminante fue la ejecución de Maximiliano de Habsburgo, el principal blanco de las más mordaces sátiras lo constituyera el clero y las clases que apoyaron al defenestrado emperador. En consecuencia, el autor hace un énfasis especial al

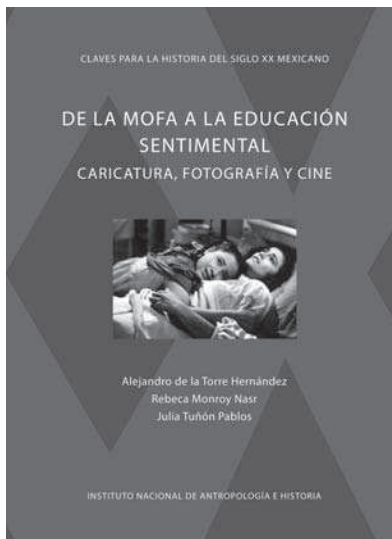
analizar el sarcasmo usual hacia los clérigos cuando se les compara en mayor medida con los cerdos y en menor medida con las serpientes. Este tipo de escarnio duró hasta principios de la última década del mencionado siglo, cuando el enemigo identificado ahora empezaba a ser la imagen proyectada por el régimen porfirista. El cambio se debió a varias circunstancias: la conciliación formal entre el clero y el Porfiriato que poco a poco impulsó Díaz, la evolución incipiente de una nueva clase en México, el proletariado (junto con la clase intelectual que la amalgamaba) y el espíritu anarquista exportado sobre todo de España y Argentina, que impregnaba a los intelectuales y al incipiente movimiento obrero. Así, a finales del siglo XIX cunde en los periódicos de oposición al régimen una pléyade de caricaturistas. Debe observarse que aún en este último periodo abordado por el autor, no deja de ser objeto de burla el clero, pero ahora lo acompañan nuevos personajes que, en opinión de los caricaturistas, son de la misma ralea: los burgueses y la casta militar que protege a todos los miembros de esa clase. Como una respuesta positiva a todo este sarcasmo, la caricatura al servicio de los movimientos socialistas y anarquistas también tiene su lado optimista al imaginar un futuro libre de sus tradicionales enemigos, en donde la solidaridad social redundará en una sociedad justa, equitativa y en donde la riqueza producida por todos se reparte entre todos. El

autor termina su artículo con una sentencia: el poder de la caricatura radica en su capacidad de subvertir el orden político.

II

Cuando surgió la fotografía, se pensaba que era simplemente un artilugio mecánico para captar la realidad; asimismo, en esa época estaba muy lejos de ser reconocida como un arte. Tuvo que pasar mucho tiempo para que por una parte ésta comenzara a encontrar su propio lenguaje y forma de expresión, y por otra se le considerase como una de las manifestaciones artísticas; esto se debió en parte gracias a que su avance técnico le diera la posibilidad de tener un enorme perfeccionamiento.

Rebeca Monroy, al igual que el anterior autor, comienza haciendo un brevísimo repaso de la historia de la fotografía con el objetivo también de contextualizar su estudio sobre el fotoperiodismo de nuestro país. Inicia el análisis de esta disciplina en el año del estallido de la Revolución Mexicana, pues considera que esta fecha constituye un parteaguas para aquélla. La autora pondera que para efectos de su estudio, el fotoperiodismo puede dividirse en dos épocas, las cuales asocia con dos acontecimientos político-sociales importantísimos para la historia de México. En la primera, como ya se mencionó, es testigo privilegiado del proceso revolucionario de 1910; la segunda surge en la década de 1960, cuando desde el inicio de ésta ya comenzaba a manifestarse una enorme



inconformidad social, has-ta culminar con la trágica jornada del 2 de octubre de 1968.

En los años finales del régimen porfirista, el fotoperiodismo encuentra un gran filón para su práctica en torno a los acontecimientos revolucionarios, pues definitivamente no hay mejor momento para esta disciplina que un suceso histórico de tal magnitud. Gracias a él tenemos una imagen viva, fiel de los protagonistas de esta época: Díaz, Madero, Carranza, Obregón, Villa, Zapata. También podemos tener idea de la magnitud de sucesos como la Decena Trágica y de su funesto desenlace (el fusilamiento de Madero y Pino Suárez). En vista del momento histórico que el fotoperiodismo capta, no es de extrañar que precisamente en esa época surja una pléyade de fotógrafos, que con el tiempo serán sinónimos de calidad y referencia obligada para los demás profesionales de esta disciplina. Podemos nombrar desde el pionero de todos ellos, Eduardo Melhado, hasta nombres ampliamente conocidos, como los herma-

nos Casasola, Manuel Ramos, los hermanos Sosa y muchos otros.

La autora no deja de lado un subgénero del fotoperiodismo: el retrato o fotografía de gabinete. Desde la última década del siglo XIX surgió este género, mismo que en México se vio influido también por los trastornos sociales de la Revolución. Una vez concluidos los tiempos de los fusiles, la sociedad buscaba su consolidación social, económica y política. Conforme estas novedosas condiciones del país construían una nación en pleno progreso, también propiciaban el encumbramiento y el irrefrenable ascenso de la burguesía posrevolucionaria. Lo anterior incide en el retrato, ya que éste pasó de ser un gusto particular y familiar, a convertirse en un medio de propaganda publicitaria de las vedettes, los cantantes y artistas que estaban de moda, con el objetivo de facilitar su comercialización y consumo; es decir, era una herramienta valiosa para crear negocios.

Por otra parte, debido a la influencia decisiva en las artes del movimiento muralista y a la presencia de los fotógrafos extranjeros Edward Weston y Tina Modotti, en el país se desarrolló otro género, mismo que se conoce como fotografía autoral o artística. Éste pronto se diferenció del retrato debido a su concepción, pues pretende dar a la fotografía, gracias a sus pretensiones artísticas y calidad estética, la solvencia que merecen todas las expresiones del Arte (con mayúsculas).

El ensayo concluye señalando que la época de oro del fotoperio-

dismo se dio a partir de la década de 1930 y se prolongó hasta el gobierno de Miguel Alemán, pasando por un breve periodo letárgico, del que después surgiría con “un segundo aire”, espoleado por los tumultuosos acontecimientos mundiales de la década de 1960. En síntesis, al leer el artículo uno se queda con la impresión fresca de haber descubierto parte de la historia de la imagen dentro del contexto de México y, con ello, de haber ganado también trozos de la historia del país a través de este medio.

No obstante, la valiosa información que nos proporciona y los alcances de dicho ensayo, uno no puede dejar de mencionar que éste se pudiera haber complementado con muchos más ejemplos fotográficos de los numerosos personajes fundamentales que se mencionan ahí: Melhado, Modotti, Manuel Ramos, etcétera.

III

El libro concluye con el ensayo de Julia Tuñón, quien disecciona tres importantes películas que se han convertido en hitos de la cinematografía mexicana y de la cultura popular, además de proyectarse como insignias del director Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*.

Tuñón aborda estas obras filmicas desde un punto de vista totalmente sociológico a la hora de invocar elementos de análisis de la cultura y la sociedad, por lo cual echa mano de un aparato teórico proveniente de autores como Roger Bartra, Antonio Gramsci, Carl G.

Jung y Claudio Magris (que a su vez se inspira en Norberto Bobbio). Debido a la naturaleza misma de la trilogía, la autora se ve obligada a ceñirse al estudio específico del melodrama, por pertenecer exclusivamente a este género las tres obras examinadas.

Antes de entrar propiamente en materia, Tuñón proporciona un panorama del significado sociológico y hasta psicológico del melodrama; esta pequeña reseña la liga inmediatamente con la temática por excelencia que el cine mexicano se apropia en la llamada época de oro. Acto seguido, empieza la narración de las tres películas, pero sin dejar de insertar los elementos teóricos del género que recién acaba de exponer. En este mismo tenor disecciona a cada uno de los personajes principales ubicándolos en el papel que desempeñan en el melodrama clásico. Aparte de este punto de vista sociológico, la autora aprovecha el anecdotario de la trilogía para observar el papel que juega en estas películas la concepción del Estado, incluyendo su aparato policiaco y de administración de la justicia, así como el punto de vista de una de las clases sociales más desprotegidas (se tiene que hacer hincapié en que se trata de una clase que recién se integra al medio urbano). Cabe destacar que el papel de una institución tan importante para los mexicanos (la Iglesia), está casi ausente del mundo retratado, por lo que sus escasas apariciones juegan un papel completamente marginal.

En resumidas cuentas, la autora

considera que la trilogía es un retrato muy amplio, aunque maquillado siempre por una ideología del sufrimiento, muy al estilo de la visión judeo-cristiana del mundo, del ambiente de la clase proletaria que está en el límite del lumpenproletariado. Se retrata el ámbito de la vecindad, de los talleres con diferentes oficios, del boxeo, de las tiendas de la esquina, en fin de todo lo que conforma aquello que las clases medias y dominantes quieren olvidar y no se detienen en negar.

Lo que Ismael Rodríguez nos da a final de cuentas, en voz de la autora, es una confrontación que la sociedad tradicional enfrenta al no querer adaptarse al mundo urbano: el fatalismo contra la libertad.

Al terminar las tres secciones del libro, uno agradece que se nos haya proporcionado un enfoque alternativo e independiente que tiñe a los tres estudios, pues cada uno da un marco conceptual distinto. También se puede apreciar que ninguno de estos ensayos se alinea con un punto de vista oficial del género respectivo; más bien, todos tratan de dar un enfoque muy alejado y novedoso de áreas que han sido históricamente vapuleadas y cooptadas por el discurso oficial en curso de la cultura mexicana. Asimismo, se debe reconocer que al acabar la lectura del libro uno es capaz de reflexionar de manera informada sobre lo que significan las diversas expresiones de un mismo fenómeno: la comunicación gráfica y audiovisual en contextos particulares de su historia.

Fotografía y Revolución Mexicana

Arcelia Rayón M.

John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, México, INAH, 2010.

Con este estudio monográfico John Mraz profundiza en la investigación sobre el registro fotográfico que se conserva en los más variados archivos de nuestro país acerca de los acontecimientos sociales desarrollados durante la Revolución Mexicana en sus distintas etapas, que van desde la gestación de la lucha armada, la revuelta en sus más álgidos momentos y los sucesos posteriores de la misma. Fotógrafos y fotografías que sacan del anonimato a todos esos hombres, mujeres y niños que con conciencia o sin ella padecieron los estragos de la cruda realidad del periodo. Los usos y representaciones fotográficos son la materia de análisis de Mraz, y en las imágenes objeto de su estudio se reflejan diversos aspectos como la pobreza, el descontento y la violencia prevalentes durante el periodo de 1910 a 1920, de gran utilidad para la reconstrucción histórica de las propias imágenes, y de los motivos personales o de grupo que movían a todos aquellos que vivieron y fotografiaron la Revolución.



El estudio parte de una serie de cuestionamientos relacionados con la autoría de las fotografías, los tipos y tomas, el uso de las imágenes, el anonimato obligado, la tendencia política de las revistas, los contextos de producción y distribución de imágenes. *Fotografiar la Revolución Mexicana* tiene su origen en la curaduría de la exposición “Testimonios de una guerra. Imágenes de la Revolución Mexicana”, y se centra en la producción realizada por fotógrafos mexicanos, como el multiestudiado Agustín Víctor Casasola y muchos otros que registraron con valor y destreza momentos críticos de esa larga guerra civil, cuya identidad no había quedado del todo esclarecida, no obstante que sus trabajos responden a los requerimientos de los medios en que laboraban y a sus intereses.

Grosso modo, John Mraz vincula con sus debidas reservas a algunos de estos personajes con la fuerzas políticas contendientes: a Manuel Ramos con el porfirismo; a la agencia de Heliodoro J. Gutiérrez con el maderismo, al igual que Gerónimo Hernández; Ignacio Medrano

Chávez se relaciona con la rebelión orozquista; Amando Salmerón era fotógrafo de Emiliano Zapata, sin olvidar a otros de la revolución suriana como Cruz Sánchez y Sara Castrejón; el que fotografió reconstrucciones de la “Decena Trágica” fue Eduardo Melhado, considerado huertista; los fotógrafos más vinculados con Francisco Villa fueron los hermanos Antonio y Juan Cachú, en tanto entre los constitucionalistas sobresale Jesús H. Abitia. Todos estos fotógrafos, y muchos más que aún permanecen en el anonimato, contribuyeron a la historia fotográfica revolucionaria, al margen de la causa en la que visualmente estuvieran comprometidos. Los peligros que estos hombres enfrentaban en su actividad puede explicar el motivo de que muchas de sus imágenes permanezcan anónimas y por lo mismo sean sujetas de plagio.

El maderismo tuvo una considerable cobertura fotográfica y su caudillo llegó a reconocer la importancia de esta misma para dar a conocer la ideología y principios que regían su causa. Madero echó mano del uso de la fotografía para registrar todos sus actos políticos, y buena parte de las imágenes corresponden a la autoría de fotógrafos estadounidenses, explicada por la cercanía geográfica de su movimiento inicial con la frontera nortea. Por su parte, los fotoperiodistas mexicanos tuvieron limitantes debidas a la precaución, censura, miedo y represalias del porfirismo para con las revistas ilustradas para las que trabajaban.

No obstante, posterior a la caída de Díaz el movimiento maderista se convirtió en fenómeno mediático fotográfico.

Por su parte, los revolucionarios sureños encabezados por Emiliano Zapata no quedaron exentos de una lectura fotográfica peyorativa asignada por la prensa capitalina. Sus imágenes publicadas servían a los periodistas para encasillarlos como “bandidos peligrosos y horda de criminales”, estigmatización con la que se ocultaban los verdaderos propósitos reivindicativos zapatistas. En las imágenes del movimiento sureño convergía una alternancia de significados y de lecturas, que en su momento fueron utilizados unilateralmente para la salvaguarda y reproducción del orden sociopolítico imperante. En realidad fueron muy pocos fotógrafos quienes presentaban en su integridad la imagen del movimiento zapatista y de su caudillo, entre los que se contaban Amando Salmerón y Hugo Brehme.

La convergencia de fotoperiodistas mexicanos, extranjeros y hasta aficionados tuvo lugar durante los acontecimientos de “La Decena Trágica”, lo que permitió documentar e informar extensamente a la opinión pública mediante imágenes y disertaciones sobre el derrocamiento y asesinato de Francisco I. Madero. Pero también el documento fotográfico nos permite reconocer las imágenes del golpista Victoriano Huerta y su gabinete, que el historiador Daniel Escorza desvela en sus diferentes lecturas y significados.

Por su parte, Francisco Villa

también reconoció la importancia de las relaciones públicas a través de los usos de la cámara fotográfica y de la cinematografía, como medios de propaganda para dar a conocer sus ideales y hazañas en el plano mundial. El historiador Aurelio de los Reyes resume muy bien este interés: “Villa mostró una intuición poco común para la publicidad al utilizar al cine para su propaganda. Su sagacidad queda a la vista al aceptar en sus filas a camarógrafos norteamericanos, pues eran los más capacitados para exhibir sus películas en el extranjero” (*Con Villa en México*, México, UNAM, 1985). A partir de que toma Ciudad Juárez en enero de 1914, Villa firma un contrato con la Mutual Film Corporation para documentar sus actividades, lo que constituye un preludeo mediático para su causa.

El movimiento más fotografiado quizá sea el constitucionalista, entre otras razones porque muchos fotógrafos comulgaban con los ideales de esa facción revolucionaria, que además contaba con los recursos económicos suficientes para financiar la producción de imágenes de su primer jefe, Venustiano Carranza (aficionado a la fotografía y a resaltar su imagen), y de los generales Pablo González Garza y Álvaro Obregón. El “fotógrafo constitucionalista” por excelencia fue Jesús H. Abitia, nombrado de esa forma por Carranza.

Importa señalar que la cantidad de imágenes resguardadas en los archivos oficiales depende de la importancia del movimiento, y sobre

todo del triunfo de su causa durante el periodo 1910-1920. El material de los no triunfadores se encuentra disperso y en ocasiones en el olvido, si no es que perdido. De igual forma, las fotografías de la lucha armada revelan peculiaridades en sus contenidos y dicen mucho de sus autores, a veces en pugna entre ellos mismos por sus diferencias políticas, lo que habla de un abigarrado mosaico de puntos de vista, pensamientos, valores e intereses.

Tan “revolucionarias” son las imágenes de la agencia Gutiérrez como las de Medrano Chávez, las de Abitia, las de Salmerón o las de los hermanos Cachú. No faltaron quienes se proclamaron neutrales, cuyas fotografías ilustraban las revistas dirigidas por conservadores y porfiristas, cuya línea editorial cambiaba de acuerdo con los acontecimientos sucedidos día con día. También había los que recibían grandes subsidios del gobierno, como es el caso de Reyes Espíndola, incondicional de Díaz y dueño de varias publicaciones, entre ellas la revista *El Mundo Ilustrado* y el periódico *El Imparcial*. Tal vez como ejemplo de imparcialidad destaque el caso de Hugo Brehme, quien llegó a trabajar para la prensa internacional.

Además de su afinidad ideológica con una u otra causa revolucionaria, los fotoperiodistas estuvieron donde había la oportunidad de poner en práctica su talento y creatividad, además de perseverar en ser bien pagados. Una gran mayoría de ellos veía la oportunidad de

proyectar su capacidad técnica y artística con la posibilidad de ser reconocidos, y a partir de ello recibir mejor paga, pues “escribir no es lo mismo que fotografiar”, actividad esta última que sí requería de recursos económicos para no quedar paralizada. Las personas dedicadas a este oficio se obligaban a involucrarse directamente con los caudillos para que éstos autorizaran el financiamiento de su trabajo. Ahora bien, también estaban quienes trabajaban en revistas ilustradas, agencias, estudios fotográficos, negocios cinematográficos, empleados de instituciones como la Cruz Blanca, o aficionados, cuya contribución fotográfica se debió a la introducción popular de las cámaras Kodak Brownie.

Mraz plantea la dificultad para identificar la autoría de una enorme cantidad de imágenes, lo que daba lugar al plagio, entendido como la acción específica de firmar fotografías no propias, o borrar el nombre de otros para incluir el propio, lo que constituía una práctica común durante el periodo. El investigador Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba corrobora este hecho en el caso de Agustín Víctor Casasola, quien recurrió a borrar la autoría de miles de negativos de su agencia. Pero esta práctica se extendía a muchos otros personajes y a directores de revistas ilustradas, sobre las que Mraz ejemplifica con imágenes específicas. El plagio no fue privativo de México, sino que se dio en todo el mundo. Con lo anterior John Mraz expone lo problemático que resulta confiar en lo que las

fotografías muestran a primera vista, así como en los créditos que les otorgan las publicaciones que las editan. Por lo mismo, la búsqueda de datos fidedignos sobre las imágenes implica el uso de una metodología que permita cuadrar datos y referencias tenidas a la

mano por otros investigadores, a través del intercambio y la consulta de sus publicaciones, entrevistas con expertos de la fotografía de la época, para posteriormente cotejarlos con los contenidos de los archivos especializados.

Visión mediática de los “tipos zapatistas”

Miguel de la Torre

Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, INAH, 2010.

Originalmente presentada como tesis de maestría hace diez años, nos enteramos que esta investigación enfrentó las dificultades que entrañaba un contexto aún incipiente de las definiciones metodológicas para la construcción de la historia visual, que no es ni historia ilustrada ni necesariamente historia del arte, según reconoce el mismo autor. De su intención inicial de identificar y analizar la percepción que del movimiento zapatista tenía la población de la ciudad de México a través de la fotografía, se obligó a precisar aún más el propósito de su investigación a partir de la lectura de Peter Burke, quien ya había realizado estudios sobre la percepción en las élites europeas.



Fue entonces que el dilema teórico y metodológico de Ariel Arnal se esclareció, para que su investigación se enfocara en la percepción no de la población en general de la ciudad de México, sino de sus élites a partir de las imágenes publicadas en la prensa, particularmente de las revistas ilustradas, que incluían discursos gráficos y conceptuales muy definidos. Así, el estudio se propuso definir los elementos que conformaban la imagen gráfica del zapatismo en la prensa capitalina, así como la manera en que esos elementos eran utilizados por dicha prensa; de igual forma buscaría analizar, a partir de la deconstrucción de sus partes, lo que su autor denomina como el “tipo fotográfico zapatista”.

Reconoce Arnal que tanto en la fotografía de los tiempos del Porfiriato como en la de los años de la

Revolución y posteriores, los personajes que ahí aparecen toman su valor como individuos en función del espacio físico que les rodea y la noticia en la que se inserta la imagen, además de la diagramación editorial y el lugar económico, político y social que la política editorial le otorga. De esa forma, la técnica editorial de una publicación periódica permite redefinir y tergiversar cualquier tipo de información gráfica. En este sentido, la lectura de las fotografías sobre personajes del movimiento zapatista, publicadas en la prensa capitalina, respondería no a su definición como individuos, sino a su condición de integrantes de un segmento mayor que era el zapatismo, y por tanto representaban el “tipo fotográfico zapatista”. Y la imagen que la conservadora prensa capitalina se encargó de construir sobre el estereotipo zapatista era aquella del indio armado que cometía todo tipo de tropelías sobre la poblaciones urbanas de Morelos y la ciudad de México, que su comandante en jefe Emiliano Zapata no era capaz de controlar. El hecho de que Zapata, un “campesino ignorante y sanguinario” —a los ojos capitalinos—, haya sido nombrado general por el gobierno de Madero, no hacía sino manifestar la irresponsabilidad e ineficacia de ese gobierno para poner al frente de bárbaros bien armados a cualquier “Atila”. Ese era el mensaje visual que se empeñaba en transmitir la prensa de la ciudad de México.

Como metodología de su investigación, Ariel Arnal se propone

analizar en todos sus aspectos diversas imágenes del zapatismo publicadas en la prensa capitalina, apoyándose en enfoques de autores como Roger Bartra, para poder definir la lucha contra el zapatismo como un enfrentamiento entre el “salvaje”, proveniente del exterior, y la civilización simbolizada por la ciudad de México, desde la perspectiva de esa misma prensa. Con todo y la ambigüedad que supone el término “salvaje”, en los periódicos y revistas de la época se procuraba cargar de valores negativos cualquier lectura que se pudiera tener de la imagen, ya fuera mediante una selección muy tendenciosa de las que se fueran a editar, o bien mediante el discurso inmerso en los escritos alrededor de las mismas, se tratase de crónicas o pies de foto. Pero además de ello se podía advertir una lectura más sofisticada y sutil, que permitía a la fotografía publicada adquirir una capacidad narrativa por sí misma, a través del uso de recursos como el fotomontaje o de pequeños reportajes gráficos, donde la asociación de imágenes conformaba un discurso y opiniones bien definidos de la mesa de redacción del diario o revista.

Señala Arnal que una forma de neutralizar las fotografías del zapatismo para que por sí solas parecieran inocuas frente a los lectores, se materializaba a la hora de formar la plana y combinarla con un texto que precisara la dirección de la lectura de la imagen. Era el texto donde se descalificaba a los revolucionarios surianos, para sólo después asignarle un valor negativo a

la fotografía. Así, la imagen podría adquirir importancia narrativa y valorativa en la medida en que el texto al que acompañaba hiciera o no referencia a lo que la imagen había plasmado. Ese discurso de la plana en particular, y del diario en general, exigía para el caso de la prensa de la ciudad de México la exclusión de imágenes que pudieran resultar, a juicio de los editores, favorecedoras al movimiento zapatista. Es aquí donde hace su aparición el concepto de autocensura periodística, generada por la misma política editorial asumida por los diarios.

Se argumenta que el libro de Arnal se caracteriza por ofrecer mecanismos novedosos en la interrogación y análisis de las imágenes históricas, al tomar distancia respecto a las formas tradicionales de hacer historia, e indagar y escribir sobre lo no dicho en torno a las propias imágenes de prensa. Los contenidos polisémicos de su reflexión tienen como base las herramientas de análisis de la historia gráfica, pero también de la historia cultural y de las mentalidades, lo mismo que de la antropología y la sociología. Estudia las fotografías del zapatismo en sus diversas vertientes y significados, para estar en condiciones de ponderarlas en sus justas dimensiones y contextos de difusión. Esa heterodoxia metodológica lo conduce a lecturas inusuales, nada convencionales, que sin embargo vienen a enriquecer el panorama de la historia visual de nuestro país, y en particular de la correspondiente al movimiento zapatista seguido por la prensa de la época.