

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Usos políticos de la representación fotográfica a través del análisis
discursivo de la imagen ganadora del concurso World Press Photo
2018**

Juan Jacobo Reyes Morales

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2019



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Juan Jacobo Reyes Morales, autor de la tesis titulada “Usos políticos de la representación fotográfica a través del análisis discursivo de la imagen ganadora del concurso World Press Photo 2018”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

18 de noviembre de 2019

Firma: _____

Resumen

La presente investigación propone un análisis sobre los usos de la imagen fotográfica a través de los conflictos que emergen en torno a la “representación” y cómo estos han sido parte de discursos políticos, como imágenes portadoras de *verdad* en una ideología determinada. Los orígenes, el poder de la representación, así como las condiciones inherentes a la imagen fotográfica y su historización desde una mirada hegemónica, son abordados mediante enfoques teóricos y acercamientos a casos concretos en el desarrollo del análisis propuesto. Asimismo, la problemática sobre el argumento de la verosimilitud y el compromiso documental, demandan lecturas críticas, funcionando como ejes temáticos del proceso investigativo.

En este marco, se examina a profundidad el lenguaje visual que compone la fotografía ganadora como “foto del año” en el concurso anual *World Press Photo* en el año 2018, fotografía que se ha planteado como objeto de estudio, ubicando las lecturas obtenidas a partir de la segmentación de sus partes, en aproximación a la descripción del conflicto político social venezolano a modo de contexto, en función de la propuesta de nuevas lecturas críticas como argumento de cierre.

Palabras clave: Fotografía, representación, World Press Photo, discurso visual, lenguaje visual, lectura visual.

A Verónica
A Ezequiel y Elías
A Cynthia y Hernán...

Tabla de contenido

Introducción.....	11
Capítulo primero: Genealogía de los usos representacionales: un panorama sobre la imagen y lo hegemónico	15
1. Los orígenes: la representación <i>del-lo</i> “Otro”	15
2. La fotografía y la <i>Nueva Historia Cultural</i> : una lectura historiográfica.....	20
3. Evocación, intimidad, contemplación y antropofagia. Retratando a la muerte .	29
4. Fotografía y poder: de la imagen vigilante al recurso artístico.....	34
Capítulo segundo: Representación documental, verosimilitud y compromiso a través de lo simbólico: las nuevas lecturas	45
1. Representando Latinoamérica: ¿desde dónde?	45
2. La mirada premiada, <i>lo documental</i> soportado por el arte	48
3. La fotografía que documenta: verosimilitud, lenguaje y compromiso en la imagen-símbolo	56
Capítulo tercero: Imagen-símbolo de la Crisis en Venezuela	77
1. Una indagación individual de las partes: <i>El dragón que abra(s)za al ciborg</i> ...	78
2. Rojo: el marco conceptual de la imagen-símbolo	83
3. Venezuela: Mayo, 2017	90
4. Aplicaciones teóricas al elemento de estudio: el juicio de la imagen-símbolo .	96
4.1. La representación, los medios y el poder	96
4.2. La identidad y el privilegio de la representación.....	99
4.3. Nuevos lenguajes de la imagen	100
4.4. Muerte	101
5. El mensaje lingüístico como ratificación del discurso: el anclaje ideológico ..	102
Concluyendo.....	107
Lista de referencias	111

Introducción

El *World Press Photo*¹, evento anual del cual emerge la fotografía premiada en la cual se enfoca el presente estudio, se proclama como una de las instituciones más importantes y prestigiosas en el contexto contemporáneo de la fotografía documental;² la toma fotográfica propuesta como objeto de estudio en la presente investigación, es precisamente la imagen ganadora nominada *foto del año 2018: Crisis de Venezuela*.

El autor de la fotografía premiada es Ronaldo Schemidt,³ en contrato con la agencia de noticias *Agence France Presse* (AFP). Su locación: las calles de Caracas, Venezuela; el cuadro muestra a un hombre encapuchado envuelto en llamas en una manifestación violenta contra el régimen oficialista del presidente Nicolás Maduro.

El texto que acompaña la fotografía en las plataformas de publicación, exhibición y soportes digitales del *World Press Photo* indica:

José Víctor Salazar Balza (28) se incendia en medio de violentos enfrentamientos con la policía antidisturbios durante una protesta contra el presidente Nicolás Maduro, en Caracas, Venezuela.

El presidente Maduro había anunciado planes para revisar el sistema democrático de Venezuela formando una asamblea constituyente para reemplazar a la Asamblea Nacional encabezada por la oposición, consolidando poderes legislativos para sí mismo. Los líderes de la oposición pidieron protestas masivas para exigir elecciones presidenciales

¹ Organización independiente sin fines de lucro, fundada en 1955 en Ámsterdam, Países Bajos, la cual celebra anualmente un prestigioso concurso, el cual premia las fotos más importantes de la prensa mundial, según sus criterios de selección.

² “(...) actividad artística e informativa, de crónica social y memoria histórica”. Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, 2^{da} ed. (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997), 13. Misma que ha tratado de independizarse de la simbología lingüística, a la cual ha estado subordinada desde su nacimiento.

³ El texto que redacta la trascendencia del fotógrafo, se describe en la página oficial de *World Press Photo* de la siguiente manera:

“Ronaldo Schemidt nació en Caracas, Venezuela, en 1971. Mientras estudiaba antropología en la Universidad Central de Venezuela, decidió mudarse a México para estudiar fotografía. En 2003, comenzó a trabajar en fotoperiodismo en varios periódicos mexicanos. Desde 2004, trabajó como fotógrafo independiente para *Agence France Presse* (AFP), y en 2006 se unió a AFP en la oficina de Ciudad de México como fotógrafo de plantilla. Desde entonces, ha cubierto los deportes, los conflictos sociales y la violencia para el tráfico de drogas. Además de cubrir historias internacionales, ha cubierto algunos de los eventos más importantes en Venezuela en los últimos años, incluyendo la muerte del presidente Hugo Chávez en 2013, la elección del presidente Nicolás Maduro, el desarrollo de la crisis política y económica y los violentos conflictos sociales entre el gobierno y los oponentes. También ha cubierto eventos de importancia mundial como la muerte de Fidel Castro en Cuba en 2016, la Copa Mundial 2014 en Brasil y los desastres naturales en México. Durante su carrera ha sido invitado a enseñar fotoperiodismo en la Universidad de Oriente, en México, conferencias de fotoperiodismo en el Tecnológico de Monterrey, y participó en el Décimo Encuentro Fotográfico de México 2017, como ponente. Ha participado en varias exposiciones colectivas e individuales de fotografía en la Universidad Nacional Autónoma de México”.

World Press Photo en:

<https://translate.google.com/translate?hl=es&sl=en&u=https://www.worldpressphoto.org/&prev=search>.

anticipadas. Los enfrentamientos entre los manifestantes y la guardia nacional venezolana estallaron el 3 de mayo, y los manifestantes (muchos de los cuales usaban capuchas, máscaras o máscaras antigás) encendieron fuego y arrojaron piedras. Salazar fue incendiado cuando explotó el tanque de gasolina de una motocicleta. Él sobrevivió al incidente con quemaduras de primer y segundo grado. Encargado por *Agence France Presse*. (*World Press Photo* 2018).⁴

A partir de esta introducción al objeto de estudio, surgen cuestionamientos claves para la reflexión que esta investigación plantea: ¿Quién ha juzgado la imagen y quién le ha otorgado autoridad? ¿Tendría la fotografía ganadora el mismo valor en contextos temporales, políticos y culturales diferentes? ¿Es la calidad de la fotografía intrínseca, o coyunturalmente impuesta? Por otra parte, ¿qué implicaciones políticas, culturales y éticas tiene el hecho de que el sujeto representado en la imagen no sea consciente de haber sido objeto de la misma, ni haber autorizado su representación en una fotografía que a la postre resultó ganadora de un reconocimiento. Por último, resulta necesario preguntarse ¿qué grado de incidencia posee la agencia que *encarga* (*France Presse*) sobre el discurso fotográfico finalmente producido?

Dichas interrogantes suscitan la necesidad del abordaje de la fotografía desde su problemática histórica, desligándose de las propuestas clásicas,⁵ así como una aproximación al modelo imperante para su juzgamiento, desde su génesis y la discusión de su discurso político y los efectos culturales en referencia a la fotografía, así como en relación a sus *usos* sociales y políticos.

No obstante, el amplio campo de análisis mencionado debe ser acotado y enfocado desde una perspectiva que permita abordar la problemática sin que la amplitud del objeto teórico de la fotografía obstaculice el estudio. Para esto, la cuestión de la *representación* se convierte en una especie de catalizador de la estructura dispuesta para la presente investigación, siendo este un concepto aglutinador de la problemática emergente. Por lo tanto, es necesario establecer –por lo menos en una mirada amplia- el concepto de “representación”, a través de propuestas que sean aplicables al estudio de la imagen.

Según Stuart Hall, la representación “es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura, el cual implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas

⁴ El texto original en la página oficial del World Press Photo se encuentra en inglés, la traducción se ha realizado a través de *google translate*, y corregido de manera personal: en la primera línea, se escribe “José Víctor Salazar Balza (28) catches fire amid violent clashes (...)”, traduciéndose a través de la aplicación como “José Víctor Salazar Balza (28) se dispara en medio de violentos enfrentamientos (...)”, por lo que se ha procedido a reemplazar la frase “se dispara” con “se incendia”.

⁵ Ver Capítulo 1: *La fotografía y la nueva historia cultural: una lectura historiográfica*.

o las representan” (Hall 1997, 459). Cabe resaltar que el “sistema de representaciones” propuesto por Hall (1997, 462), que se asienta sobre un “lenguaje común de signos” para representar – en este caso un lenguaje visual-, resulta algo genérico en cuanto a su aplicación para el caso de la fotografía, ya que por una parte la misma es un dispositivo, pero también es un lenguaje, y ésta puede cambiar su significado dependiendo del contexto histórico y cultural, por lo que este significado puede ser desplazado según las expectativas y necesidades del lector.

No obstante, en referencia al lenguaje visual Hall plantea que “los signos visuales y las imágenes, aun aquellas que tienen una semejanza estrecha con las cosas a las cuales se refieren, son signos: portan sentido y por tanto deben ser interpretados” (463). Por lo tanto, al hablar de signos, hay que tener en cuenta que “lo simbólico” es necesariamente cultural. Los códigos dispuestos en la fotografía se deben enfocar desde un contexto cultural y temporal acorde a su intencionalidad práctica.

Ahora bien, como se ha mencionado, resulta urgente un entendimiento de la fotografía y de sus modos de representación desde una nueva perspectiva que se disocie del orden histórico-cultural dominante. Trastocar los fundamentos clásicos planteados sobre la imagen fotográfica y revisar nuevas fuentes historiográficas servirá de base conceptual, en una primera instancia, para el análisis propuesto desde una nueva lectura que intentará clarificar desde una perspectiva crítica sus bases históricas tradicionales, los cuestionamientos que arroja el objeto de estudio.

Para esto, en el primer capítulo de la investigación se plantea la reflexión sobre la representación a través de un recorrido genealógico sobre “lo representado visualmente”, desde sus orígenes, es decir, desde lo pre-fotográfico, pactando un “principio” de representación del-lo “Otro”, a través de las propuestas de Enrique Dussel (1994) en referencia a los choques culturales que emergieron en los inicios de la modernidad. En este mismo contexto, el de la genealogía, se propone una *deconstrucción* de la institucionalidad que ha sido representante de la historización de la fotografía, sugiriendo de esta manera nuevas significaciones a través de la Nueva Historia Cultural y los Estudios Visuales como soporte teórico.

Por otra parte, resulta oportuno considerar las condiciones intrínsecas de la fotografía en relación a otros tipos de objetos de representación, por lo que se propone examinar la relación histórica de la imagen fotográfica con la muerte a través de la problematización sobre la evocación del referente por medio de lo memorístico y la apropiación de la intimidad que la fotografía muestra en su accionar histórico.

Cerrando dicho capítulo, se expone, a modo de conclusión y como soporte conceptual para las lecturas críticas de la imagen objeto de estudio, el análisis de la problemática de los usos de la representación fotográfica en relación a su poder en la sociedad. a lo largo de la historia de la fotografía.

A instancia seguida, en el capítulo dos y en continuidad a un ejercicio demostrativo a través de la ejemplificación, la presente investigación pretende aproximarse a la fotografía en cuestión: la imagen que adquiere el *status* de *fotografía del año* World Press Photo 2018, abordándola desde “lo documental”. A partir de la base teórica propuesta, incorporará las discusiones y la búsqueda de respuesta a las interrogantes generadas a partir de la problematización genealógica insertada en el primer acápite.

En este sentido, se pretende aprehender *lo documental*, entendiéndolo desde su accionar y profundizando el análisis desde dos diferentes enfoques. Por una parte, se plantea una revisión de respuestas latinoamericanas a algunas de las interrogantes planteadas históricamente en relación a los modos de representación del “Otro” y sobre la reversión de estereotipos, exponiendo miradas *desde adentro*, dando voz a los representados y reflexionando en torno a la complejidad de los procesos de reconocimiento y auto-representación de sectores históricamente excluidos y representados desde miradas hegemónicas.

Por otra parte, como antecedente histórico a dicha problematización, se pretende indagar sobre las contribuciones y propuestas que emergen desde América Latina encauzando el diálogo con las reflexiones resultantes de la lectura crítica del objeto de estudio. Además, en este punto, se pretende contar con los aportes teóricos e historiográficos de la región, a fin de entender los desafíos e incertidumbres propuestos por el estado actual de la imagen fotográfica y los problemas derivados de la representación de la misma, desde un lugar de enunciación que ha sido casi siempre el del *representado*, es decir el de quien carece de poder de representación.

Por último, , a partir de la significación entendida a través de la lectura semiótica, desde contextos contemporáneos sobre lectura visual, y en aproximación a los contextos socio-políticos en relación a los conflictos emergentes como referentes o generadores de imágenes-símbolo, el tercer capítulo de la presente investigación describe, a modo de cierre, el desarrollo de las conclusiones obtenidas a través del recorrido planteado y a través del entendimiento de la institucionalidad de la fotografía como un acumulado de información expuesta como régimen de verdad, a través de discursos políticos.

Capítulo primero

Genealogía de los usos representacionales: un panorama sobre la imagen y lo hegemónico

La práctica fotográfica, así como la relación y contraposición entre la tecnicidad y el sujeto, entre la representación y lo representado, entre la imagen creativa y la prueba científica, e igualmente su clasificación y sus usos sociales han sido temas de grandes debates, en los cuales no se han logrado consensos ni unanimidad para las lecturas contemporáneas.

Incluso en su estatus actual, la preocupación por el rol de la fotografía causa malestar. La democratización de la fotografía ha puesto en duda el régimen de verdad del que había gozado en sus inicios, pero al mismo tiempo ha legitimado su uso social masivo y ha prosperado en su instrumentalización política.

Para aproximar el análisis en torno a la conflictividad descrita y proponer nuevas estrategias sobre su abordaje, conviene remitirse a los orígenes de las prácticas hegemónicas en torno a la representación, así como entender las condiciones inherentes de la fotografía y la forma en que se la ha abordado históricamente, a modo de acto constatativo y base teórica para el diálogo, el desarrollo y el posicionamiento de las sucesivas tareas de lectura crítica expuestas a manera de capítulos.

1. Los orígenes: la representación *del-lo* “Otro”

Para abordar la(s) problemática(s) que emergen en torno a la “representación”, en razón de los objetivos de la presente investigación es útil acotar lo que arbitrariamente se podría denominar como lo pre-fotográfico. Este no deberá entenderse como un aporte fuera de contexto cronológico, sino más bien como un enlace con el origen del conflicto que el *representar* dispone, a partir de los choques culturales que el “nacimiento” de la modernidad propuso. Luego de aclarar y discernir el enfoque de dichos conflictos, es conveniente mencionar a Enrique Dussel, y a los apuntes de su conferencia “El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad”:

La Modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero "nació" cuando Europa pudo confrontarse con "el Otro" y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un "ego" des-cubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad. De todas maneras, ese Otro no fue "des-cubierto" como Otro, sino que fue "en-cubierto" como "lo mismo" que Europa ya era desde siempre. De manera que 1492 será el momento del "nacimiento" de la Modernidad como concepto, el momento concreto del "origen" de un "mito" de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de "en-cubrimiento" de lo no-europeo. (Dussel 1994, 8)

Dussel enfatiza la manera violenta y sanguinaria que adoptaron las conquistas europeas, las cuales trajeron consigo una forma de *mirar* y a la vez *ocultar*. Esta "violencia sacrificial" (en la que se fundamenta la religión) funcionó como la excusa para encubrir los saberes y conocimientos locales, así como todas las demás formas expresivas y de relacionamiento de los pueblos conquistados, sustentando dispositivos de interpretación de tales representaciones originarias como simples formas de negación de lo civilizado. Desde esta mirada impositiva, lo no europeo fue asimilado como lo no civilizado, es decir, lo no humano.

En el texto, se muestran tres argumentos clave sobre lo que representaba colonizar desde la mirada de los cronistas evangelizadores españoles, los cuales podrían esbozar una primera mirada sobre el estado de la representación contemporánea.

Una primera argumentación de claro sesgo ideológico la propone Ginés de Sepúlveda quien identifica a la modernidad como emancipación: "El conquistador o el europeo no sólo es inocente, sino meritorio, cuando ejerce dicha acción pedagógica o violencia necesaria" (90).

Un segundo argumento favorable a la dominación es el suscrito por Gerónimo de Mendieta en "La modernización como utopía" donde el historiador franciscano español, propone que "los indios, con su simplicidad y pobreza, no habían sido tocados por el pecado original, de manera que se podría fundar una iglesia ideal como la de los primeros tiempos" (93).

Por último, Bartolomé de las Casas argumenta que al indígena "[se lo debe dominar sin destruir su alteridad]" (en Dussel 1994, 79). No obstante la evangelización y dominación, sería como un sinsentido (para los ojos de Dios) si se aplica con violencia. Sin embargo, a pesar de asumir el argumento como la línea para alcanzar su propósito, De las Casas establece de antemano al cristianismo como la "verdadera religión" (en Dussel 1994, 79).

Dussel reconoce que la postura adoptada por Bartolomé de las Casas ha alcanzado "el máximo de conciencia crítica posible. Se ha colocado del lado del Otro, de los

oprimidos, y ha puesto en cuestión las premisas de la modernidad como violencia civilizatoria", y continúa el argumento planteando que (según De las Casas) Europa debería mostrar su superioridad, contando o respetando la cultura del *Otro*. Esta supuesta alteridad debería integrar a la cultura en todas sus formas.

De lo anterior se desprende que, desde su imposición histórica, Occidente ha retratado al "Otro" como mecanismo para la *apropiación cultural* en los territorios donde ha instaurado su hegemonía y ejercido y reproducido su poder, siendo este argumento la clave para entender qué significa representar a través de relaciones sociales que legitiman el ejercicio del poder.

Demás está decir que han existido múltiples objetos que han aportado a la constitución y mantenimiento de las construcciones colonizantes del imaginario social. Posterior al periodo de la conquista, se establecen espacios visuales donde se racializa la mirada y se clasifica el cuerpo de los conquistados a través de la imagería visual en América Latina, sobre todo de orden pictórico. En estos espacios visuales se destacan los *cuadros de castas*⁶, una de las primeras maneras para determinar las razas en la imagen según la mirada del conquistador.

En la exposición Americanista de Madrid, en 1881, fueron expuestas diez y ocho pinturas, que representaban <no sólo los tipos de las diferentes mezclas de raza americana con la europea, si no las faenas y labores a las que dedicaban en la época a que los cuadros se refieren>. Posteriormente aparecieron en diversas partes de Europa y América, obras similares, las que se publicaron con sendas descripciones y estudios, especialmente de antropólogos, en quienes despertaron un vivo interés, al considerarlas como documentos etnográficos útiles para el estudio de las <castas> en los antiguos dominios españoles de América; se les impuso el apelativo genérico de <cuadros de castas> (Castro Morales 1983, 1)

Las representaciones plásticas en el siglo XVIII, fueron particularmente proclives a plantear temas religiosos, habiendo muy pocas obras que abordan temáticas sociales o que representen condiciones de las culturas de los dominados. No obstante, dichas representaciones, (los cuadros de castas) se usaron como *pruebas* de las formas en que se desarrollaba la cultura y la vida en los espacios conquistados mostrando –representando– al conquistador con evidente superioridad: "los personajes que forman las escenas,

⁶ Los *cuadros de castas* son pinturas al óleo que describen de manera estereotipada y racializada las diferentes uniones que se dieron entre negros, indígenas y españoles en México y Perú (que posteriormente fueron reproducidos en muchos espacios de Latinoamérica) en las que se retrata parejas maritales y se representa su procedencia, diferenciándolos por su aspecto físico para posteriormente nombrar a los hijos de dichas uniones y darles un oficio acorde a su situación social, que se determinaba por la procedencia de los sujetos.

siempre están pintados con cuidado y su indumentaria fue registrada con una delicada minucia, que copia de la realidad las más ricas telas o los más astrosos andrajos” (Castro Morales 1983, 3). Evidentemente resulta innecesario explicar qué indumentaria corresponde a cada personaje.

Cabe mencionar que la antropología ha estudiado a los *cuadros de castas* como documentos científicos para comprender los procesos de racialización de la mirada, en una suerte de historización de la mirada hegemónica. “También se cuidó de representar con todo verismo el aspecto físico de los individuos, si bien en algunos casos se enfatizan el tema del color de la piel y los ojos, y la textura del cabello, que en algunos cuadros llega a exagerarse para acentuar las diferencias raciales, acentuando así su carácter documental” (1983, 3).

En este contexto, Castro Morales recurre en reiteradas ocasiones al estereotipo, posicionando al documento científico como excusa válida para fomentar la racialización de la mirada por medio de la construcción de este tipo de imágenes. Resulta importante distinguir, tal como lo plantea Stuart Hall, la diferencia entre *tipificar* y *estereotipar*, donde el estereotipo no sólo clasifica, sino que al hacerlo reduce, esencializa, naturaliza y fija las diferencias humanas (Hall 2010, 442-443).

Es así que a los personajes representados en los *cuadros de castas* se los visibiliza por medio de la estereotipación, a través de la exaltación de sus formas, así como por sus maneras de ser y actuar. A las mujeres, por ejemplo, siempre se las expone en actividades de cuidado y con distintos tipos de ánimo según su procedencia y ubicación social: entre más cercanas al fenotipo europeizante, eran retratadas con una gestualidad que denota mayor calma y, al contrario, entre más cercanas a la negritud, aparecen en poses y posturas alejadas de la serenidad.

La manera en que se nombra al “Otro” resulta también un tema a tomar en cuenta, pues quienes realizaron y posteriormente estudiaron los cuadros de castas, nombraron a las personas conquistadas/sometidas y a sus hijos de manera peyorativa e incluso injuriosa.

Términos por lo más pintorescos, que en buena parte proceden de los términos para designar animales, especialmente ganadería de caballar, que resulta en unas confusas y complicadas clasificaciones raciales, las que difícilmente se podrían intentar relacionar entre sí (...). Los cuadros de castas, fueron considerados como un testimonio veraz de la existencia de castas, que algunos autores tratan de explicar, utilizando las clasificaciones raciales inscritas en estos cuadros. (Castro Morales 1983, 4)

De este modo funcionó la racialización, mediante la asignación de roles subordinados a través de imágenes que a la vez cumplirían una función testimonial y documental, más allá de la técnica o el soporte; racialización que se fundamentó en el uso discursivo del estereotipo, recalcando la relación hegemónica en el que la representación se asienta desde su origen, precisión necesaria para dar respuesta a los objetivos de la presente investigación.

Ahora bien, luego de ubicar tal punto de partida, resulta oportuno entrar al campo de *lo fotográfico*. Desde finales del siglo XIX, la fotografía documental coexiste en tensión entre la reversión del estereotipo y la esencialización del conflicto y sus actores. La ruptura de la mirada estereotipante puede darse desde posiciones quizá opuestas, ya que el poder de la mirada y la representación debe traspasar la barrera de quién, cómo y desde qué campo representa. Por una parte, como afirma Hall, el estereotipo debe quebrarse desde adentro, por lo que la representación debería darse desde el auto-reconocimiento del propio grupo representado, desplazando el origen de la representación a la mirada propia.

En este contexto, el *compromiso documental* abre el debate sobre la condición ética de dicha ruptura, como plantea la fotógrafa mexicana Lourdes Grobet, al referirse a las imágenes de la miseria en su descripción del folklor.⁷ Grobet denuncia que “la actitud del fotógrafo es entonces la que marca la línea a seguir cuando éste se enfrenta a la miseria, lo que puede determinar si las imágenes resultantes alcanzan a trascender la miseria de los fotografiados y a reivindicarlos o si se quedan en una mera explotación visual” (en Marzo 2006, 37).

Reafirmando esta postura, el fotógrafo norteamericano Steve Cagan en su afán de encontrar una descripción al concepto del documentalismo plantea que “[el problema no es tanto semántico –ni siquiera semiótico-, sino que el mismo pasa por entender los desafíos, los retos y las metas que siento (...) en la tarea de elaborar una práctica más bien *comprometida*.” (Cagan 2013, 227), calificando a su obra fotográfica, a la cual inserta en el *documental social*, como una producción comprometida: “lo que espero es que la comunidad me vea, no como visitante, sino como una persona que se ha ligado con sus luchas y sus esfuerzos para enfrentar los problemas y los atropellos que tienen” (Cagan 2013, entrevista UASB).

⁷ Término que la autora usa para la descripción de la explotación visual a través de las imágenes.

Según John Berger, ya a mediados del siglo XX, Paul Strand⁸ problematizó sobre el compromiso fotográfico: “[para Strand, el momento fotográfico es un momento biográfico o histórico, cuya duración no se mide idealmente en segundos, sino en su relación con toda una vida” (Berger 2013, 64). Así, la relación que posee la fotografía con el representado es indisociable. “El fotógrafo”, continúa Berger, “ha escogido el lugar para situar su cámara como si fuese un oyente” (2013, 64). El ser *oyente* discurriría lógicamente en la exposición de imágenes que (para el caso de Strand) sean transmisoras de juicios denunciadores.

Por último, existe también la posibilidad de que el estereotipo pueda revertir su significado negativo mediante el uso de diferentes plataformas y lenguajes; en dicha estrategia, los recursos artísticos son el dispositivo percutor de dicho rompimiento, desplazando esta vez la representación, hacia la ruptura intencional a través del arte.

2. La fotografía y la *Nueva Historia Cultural*: una lectura historiográfica

El desarrollo de la historia de la imagen fotográfica se vislumbra crítico. Frecuentemente se lo considera un tema ya validado y acreditado desde el modelo hegemónico occidental y eurocéntrico, mismo que a través del tiempo marcó una concepción oficial: la *verdadera y única historia*. Por esto, resulta necesario revisar críticamente tal narrativa historiográfica con el planteamiento de nuevas perspectivas que se inserten en las lecturas contemporáneas. La presente propuesta plantea un vínculo con el enfoque de la *Nueva Historia Cultural*, la cual proyecta una lectura que objeta críticamente los distintos tipos de análisis históricos tradicionales y a la historia cultural clásica desde su concepción.

El historiador británico Peter Burke, propone cuestionar las hipótesis resultantes de tales modelos historiográficos, y plantea dudar de las fuentes a las que recurrieron los historiadores clásicos, ya que sus aportes estarían “plagados de incertidumbres” (Burke 2004, 36), colocando a la *Nueva Historia Cultural* como un recurso en cierto sentido “más fiable”, pues las fuentes a las que se recurre son transmisiones casi involuntarias o proporcionadas de modo no intencionado, fracturando de alguna manera lo *ya leído o ya*

⁸ Fotógrafo y cineasta estadounidense, nacido en 1890. Uno de los precursores de la “fotografía directa” junto a Alfred Stieglitz.

estudiado, de la historia cultural clásica, la cual como el modelo imperante ha sido la única tesis autorizada.

Es importante mencionar también que a este nuevo régimen se lo ha acusado de ser un método carente de soportes teóricos, debido a que sería el mismo historiador cultural quien rescata la información y ajusta la misma a sus creencias o intereses personales. Frente a estas críticas y cuestionamientos se ha respondido desde diferentes alternativas⁹, las cuales “corrigen” en cierta medida el sesgo autoral del investigador que indaga desde el modelo tradicional.

Más o menos durante la última generación; los historiadores han ampliado considerablemente sus intereses, hasta incluir en ellos no sólo los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las estructuras sociales, sino también la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo, etc. No habrían podido llevar a cabo sus investigaciones sobre estos campos relativamente nuevos, si se hubieran limitado a las fuentes tradicionales, como, por ejemplo, los documentos oficiales producidos por las administraciones y conservados en sus archivos. (Burke 2001, 11)

Por ejemplo, en la aproximación marxista sobre la cultura el primer conflicto emerge cuando dicha corriente postula que la cultura no puede *o no debe* ser objeto de estudio sin que ésta se relacione con una base social o económica, es decir que interactúe con las mismas. Es pertinente mencionar que dicho enfoque efectuó importantes rupturas y cuestionamientos en torno a los elementos de estudio del marxismo en su estructura misma. En tanto los conceptos de *base* y *superestructura* se tornaron rígidos para los nuevos lineamientos referentes a los estudios culturales, la historia cultural empieza a mirar en dirección de la tradición y la cultura popular.

Entonces, una primera argumentación para una relectura del campo fotográfico desde su concepción, emerge precisamente de este salto cualitativo en la búsqueda de otras fuentes historiográficas que no sean solamente las fuentes primarias y secundarias normadas por la praxis historiográfica común.

⁹ Alternativas como: *la historia serial* “Por ejemplo, comparaban el número de libros publicados sobre diferentes temas en distintas épocas (...). La aproximación serial a los textos resulta adecuada en muchos ámbitos de la historia cultural, y de hecho, se ha empleado para analizar testamentos, estatutos, panfletos políticos y de más. También se ha analizado de esta manera imágenes, por ejemplo, imágenes votivas de una religión concreta (...) que revelan cambios de actitudes religiosas o sociales a lo largo de los siglos.” *Él análisis de contenido*, un método utilizado en la escuela de periodismo de los Estados Unidos a principios del siglo XX, antes de su adopción en la Segunda Guerra Mundial como un medio para la obtención de información fidedigna de los boletines informativos alemanes por parte de los aliados. El procedimiento consiste en elegir un texto o corpus de textos, calcular la frecuencia de referencia a determinado tema o temas y analizar la <covarianza> esto es, la asociación de unos temas con otros. Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, 1^{ra} ed. (Barcelona: Paidós Ibérica, 2004), 37.

Para esto, resulta útil entender que el dinamismo del que goza el estudio de la tradición y la cultura popular, así como el desplazamiento de dichos conceptos en las diferentes etapas de estudio de la cultura, lo cual proporcionaría al historiador cultural respecto al campo de la fotografía, nuevos recursos y mayor libertad para la recolección de información, apoyándose en lecturas que abarcan otros aspectos del quehacer humano -entre ellos el de su corporalidad- otorgando de esta manera distintas perspectivas a las características del campo histórico cultural clásico.

De hecho, existen un sinnúmero de conflictos y tensiones que emergen desde lo genealógico: ¿Ha sido la fotografía una disciplina autónoma, o siempre ha necesitado de otros campos para su análisis? ¿Se ha escrito una arqueología de la fotografía o sus análisis se han detenido solamente en la historia de los grupos hegemónicos?

Abordando lo referente a los modelos historiográficos sobre fotografía, Carmelo Vega, considera que “se constituyeron en su momento como una fórmula de urgencia para organizar una disciplina hasta entonces sin forma ni estructura” (en Foncuberta 2003, 75), refiriéndose a lo que define como “patrones consolidados y cerrados, que sirvieron para estudios posteriores, donde más allá de *la organización*, la recolección de datos ha velado parte sustancial de *lo fotográfico*” (2003, 75).

El exponente principal de la mirada culturalista hegemónica en estudios sobre la historización de la fotografía, Beaumont Newhall¹⁰, aparece fuertemente confrontado por la visión crítica propuesta, ya que su obra *Historia de la Fotografía* se ha convertido en una especie de símbolo de la historia tradicional, en lo que a la fotografía se refiere.

Newhall, desde el sistema de clasificación a través de la vanguardia esteticista norteamericana de la década de los 30, aporta un modelo historiográfico eurocéntrico, enunciado desde Norteamérica y sostenido por la historia del arte, que posiciona a la fotografía como una rama específica del arte.

La privilegiada posición de autoridad de la *History of Photography* de Newhall (...) puede explicarse no solo por la erudición y otras dotes profesionales características de su autor, sino también porque Newhall fue un historiador del arte comprometido con el arte moderno y con la comprensión modernista de la estética fotográfica, e hizo “su historia” desde la perspectiva de la última, construyendo el *continuum* que la legitimaba. Esto le garantizó larga vida a su enfoque, jerarquías autorales y conclusiones. (Navarrete en Foncuberta 2003, 62)

¹⁰ Beaumont Newhall (1908-1993) fue un historiador, fotógrafo comisario de exposiciones y escritor norteamericano. Su obra *The History of Photography*, catálogo que luego se publicó como un libro con diversos colaboradores, ha sido hasta la actualidad, la obra autorizada y certificada sobre la historia de la fotografía.

Pero más allá de la influencia y prestigio de los que gozó Newhall, se proponía ya para ese entonces un enfoque filosófico alternativo. Así por ejemplo Walter Benjamín piensa a la fotografía como el entrecruce entre *lo social* y *la técnica*, dando uno de los primeros esbozos sobre la teorización de la fotografía más allá de las reflexiones estéticas, o mejor dicho, esteticistas de la misma.

Ahora bien, desde las propuestas de la Nueva Historia Cultural, el régimen newheliano sería un precepto caduco, caducidad de la cual emerge un compromiso que plantea nuevos desafíos. Así, desde la perspectiva actual se apunta a fracturar de cierta manera el discurso historiográfico clásico, el cual clasifica a la fotografía desde una visión hegemónica y la coloca al servicio de coleccionistas y museos de arte occidentales.

El punto de inflexión ante el sistema clasificatorio de Newhall que durante décadas fue el dominante, se asienta principalmente desde cuatro lugares de enunciación diferentes. Desde el enfoque alternativo que toma José Antonio Navarrete en el texto compilatorio *Fotografía. Crisis de la Historia*, se menciona la emergencia de las visiones críticas provenientes de la sociología, la ontología y la semiótica de la fotografía en las décadas de los sesenta y setenta entre los círculos artísticos e intelectuales franceses, alimentados con los nuevos discursos del estructuralismo y posestructuralismo; la emergencia posdisciplinaria de los Estudios Culturales británicos; al advenimiento de la crítica sobre problemas de género, raza y etnia en temas relacionados al arte, lo que Hall Foster denominó *el posmodernismo de resistencia* y, finalmente, a las relecturas poscoloniales de los legados fotográficos (en Foncuberta 2003, 63).

De esta manera, para embarcarse en un nuevo modo de entendimiento de la historia de la fotografía hizo falta una ruptura que proponga, entre otras cosas, pensar los usos sociales de las imágenes fotográficas, los que pasan a ser un elemento clave para su estudio.

Este quiebre, según Navarrete, se da principalmente por tres cambios epistemológicos:

Primero, se incorpora a los estudios de la sociedad la producción de todas las prácticas fotográficas, sin jerarquías entre estas, pues la fotografía interesa, sobre todo, como *documento* que proporciona evidencias de la cultura a través de una forma específica de información: la visual; segundo, el reconocimiento del carácter alegórico de la representación fotográfica estimula el estudio de las relaciones históricas de ésta con el ordenamiento ideológico de la sociedad y el de su papel en la difusión de los discursos legitimadores correspondientes, comprendiendo los de las disciplinas científicas; finalmente, la ingente masa de imágenes fotográficas antes juzgadas anodinas e irrelevantes adquieren un esplendor inédito y se tornan significativas a la hora de

acompañar los desafíos de la estrategia cultural de relectura de las narrativas modernistas. (en Foncuberta 2003, 66)

Néstor García Canclini, por su parte, coincidiendo con la lectura historiográfica propuesta por Burke, afirma que “estudiar la cultura como proceso productivo implica considerar todos los pasos del mismo: la producción, la circulación y la recepción (...). Una buena historia de la fotografía será aquella que no hable solo de fotos y fotógrafos, sino también de los usos sociales de las imágenes” (García Canclini 1981, 19).

Ahora bien, desde una aproximación eminentemente sociológica y nucleada alrededor de teorizar a partir de las prácticas sociales, Pierre Bourdieu (1965) tras un exhaustivo estudio sobre la fotografía y sus usos en su obra *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*¹¹, propone una lectura de las imágenes interesada en su uso social y su vinculación con la dimensión psicológica, donde “el estudio de las condiciones psicológicas de posibilidad de las conductas sociales remite efectivamente al estudio de los usos sociales de las posibilidades psicológicas” (Bourdieu 2003, 329). En este sentido, la lectura histórica de la fotografía, al ser ésta un ente casi omnipresente, debe apuntar a los márgenes, sean estos sociales, políticos o culturales, abordando al sujeto y apoyada en distintas epistemes como soporte.

Los usos sociales de la fotografía se organizan en relación a su definición social, ya sea que pura y simplemente la actualicen, que resalten su faceta técnica, o que la rechacen en todo o en parte. Para comprender plenamente su significación y su función hay que plantearse la cuestión de las condiciones psicológicas y la posibilidad de esos usos sociales. (Bourdieu 2003, 329)

Además, es en el contexto del *acto fotográfico* donde se determinan las relaciones existentes entre la tecnicidad fotográfica y los intereses de quien *hace uso* de la fotografía en su entorno social. Esto resulta un planteamiento integral para abordar el estudio de la imagen fotográfica desde sus prácticas concretas. Por otra parte, y como un dato más bien anecdótico, resulta inquietante el hecho de que quien da pie al estudio académico sobre este tema sea una importante compañía comercial, proveedora de insumos fotográficos.¹²

Entonces, la mencionada lectura socio-histórica de la fotografía, plantea el desplazamiento de la búsqueda de fuentes historiográficas, esta vez con un enfoque hacia la cultura popular, la transgresión de los aportes clásicos relacionados con el arte y su

¹¹ Estudio focalizado que se da en Francia en los primeros años de la década de 1960, una investigación comisionado por la compañía Kodak-Pathé, que se interesó en un estudio sociológico sobre el impacto social de la fotografía.

¹² La compañía Kodak- Pathé es quien encarga el estudio en 1963.

institución, y la visibilización de nuevos actores, ausentes a lo largo del recuento histórico.

El propio Peter Burke, al reflexionar sobre la importancia histórica de las fotografías y las mismas como fuentes de información historiográfica, reconoce que “la expresión «candidez de la cámara.., acuñada allá por los años veinte, tiene mucho de verdad, aunque la cámara tiene que sujetarla siempre una persona y unos fotógrafos son más cándidos que otros. La crítica de las fuentes es fundamental (Burke 2005, 30).

Ahora bien, aquí se propone un soporte teórico adicional para el encuentro de lo histórico con la lectura crítica y los nuevos aportes en referencia al campo fotográfico. Los *Estudios Visuales*¹³ asumen a la cultura en la diversidad de sus voces y a la imagen desde su uso social, cultural y político, alejándola, en cierto modo de las bellas artes, y por ende de la lectura clásica, distanciándola también de la explicación autoral.

Como antecedente histórico, en la década de los setenta, desde los debates que se dieron en Alemania en torno a un entendimiento del arte como comunicación, desplazando a la estética para apuntar a lo social, se empieza a fraguar el término “comunicación visual”, siendo uno de los ejes principales una revisión crítica de la estética marxista, tomando en cuenta la política y su relación con los nuevos medios. Dichos debates insistieron en analizar las “alianzas entre la estética y la praxis política” (Brea 2005, 76).

Los Estudios Visuales surgen en un intento por justificar a los denominados nuevos medios de expresión, deslegitimando al “arte elevado” como única categoría fundante, y traspasando las fronteras establecidas a través de nuevas prácticas.

Un ejemplo pionero muy significativo lo constituyó *Afterimage*, una revista fundada a primeros años de los setenta en Rochester, Nueva York, por iniciativa del Visual Studies Workshop, que cuestionaba las estructuras creativas existentes y proponía nuevos modelos institucionales, un nuevo espacio físico y textual que acogiera el estudio interdisciplinar de la cultura visual en sus diferentes manifestaciones, aunque preferentemente la fotografía y sus usos cotidianos, el video y los libros de artistas. (en Brea 2005, 79)

A la par, discusiones que se proponían en Francia e Italia intentaban romper con los paradigmas tradicionales en torno al entendimiento de lo visual, lo que provocó la

¹³ Según Simón Marchán Fiz, “Hoy en día, en el mundo anglosajón se recurre indistintamente a las expresiones ‘Cultura Visual’ y ‘Estudios Visuales’. Aunque, hablando con propiedad, la primera no es una disciplina, sino la que aporta materiales para los segundos, las antologías suelen inclinarse por la primera expresión.” en José Luis Brea, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, 1ª ed. (Madrid: Akal, 2005), 79.

emergencia de propuestas enfocadas hacia el estudio de los mensajes visuales en los nuevos medios, como una alternativa al carácter disciplinar para el estudio del arte en el cual el concepto de historia es sustituido por el de cultura.

W.J.T. Mitchell, afirma que, al no existir medios puramente visuales (haciendo referencia a los otros sentidos como el tacto y el oído), “la cultura visual es el campo de estudio que se niega *a dar por sentada* la visión, y que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo” (Mitchell 2014, 24).

Es decir, en una primera instancia los Estudios Visuales se podrían asumir como una reivindicación de la visualidad, entendida como aquella que analiza el universo de las imágenes independientemente de su origen o procedencia, circulación y creación, así como dejando de lado la dicotomía planteada de antemano por las lecturas clásicas que dictaminan la existencia contradictoria y excluyente del arte y del no arte, lo que conlleva a cuestionar la historización de la fotografía dentro de los parámetros establecidos por medio de los recursos conceptuales de la historia del arte.

Dicha reivindicación resulta fundamental para el presente estudio, pues es precisamente un enfoque apartado del arte y su concepción a través de la historia, así como alejado de la cuota autorial el que debe proponerse a través del uso de nuevos modelos que traspasen la imagen en alguna medida. La historiadora del arte española Ana María Guasch afirma al respecto:

Los estudios visuales como un híbrido interdisciplinar que busca desafiar el carácter disciplinar de la historia del arte, unida a verdades trans-históricas y criterios críticos invariables, y que puede entenderse como el “ala visual” del movimiento académico de los Estudios Culturales, más politizado con derivaciones hacia el feminismo, el marxismo, los estudios de género, los estudios de raza y etnicidad, la teoría *queer* o los estudios coloniales y poscoloniales. (en Brea 2005, 59)

Cabe mencionar que existen también fuertes cuestionamientos a los Estudios Visuales que desembocan en una profunda negativa a la aplicación de este proyecto interdisciplinar argumentando que el mismo “respondería a intereses del capitalismo tardío”(en Brea 2005, 60) y como afirma Rosalind Krauss, “un historiador que renuncia a sus destrezas y participa en programas interdisciplinares, o se enfrenta a metodologías ‘conflictivas’ como la arqueología faucoultiana o la semiótica, sólo puede abocar en la ‘impericia’” (en Brea 2005, 61).

No obstante, aun considerando la crítica de Krauss, el enfoque propuesto en esta investigación no intenta demostrar “pericia” histórica, sino más bien ambiciona un abordaje teórico-social del objeto de estudio a través de diferentes recursos teóricos y

nuevas perspectivas de análisis donde el espacio deductivo se convierte en un pilar fundante y las propuestas marginadas y emergentes actúan como soportes teóricos críticos. De esta manera, como se mencionó con anterioridad, los Estudios Visuales, funcionarían en este caso como un recurso alternativo para el análisis de las fuentes recolectadas a través de las propuestas de la Nueva Historia Cultural.

Por su parte, Nelly Richard explica que ante el malestar que genera la superación del abordaje teórico a través de la estética, y por consiguiente el descrédito del “arte” como tal, así como de la desautorización al poder académico y el temor del “desmantelamiento del capital simbólico-cultural” acumulado tradicionalmente por la misma, debido a la frecuente tensión que se genera por la irrupción de nuevas prácticas y el desplazamiento del poder académico (Richard 2007, 97), existe una necesidad aún más importante: la obligación de que las disciplinas estéticas históricamente referenciadas por el “arte” se redefinan y den apertura a nuevos contextos visuales, una apertura hacia el “mundo-imagen” (2007, 98).

Por lo tanto, los Estudios Visuales, que bien podrían funcionar como un recurso justificativo para el abordaje de la imagen desde casi cualquier frente, desempeñarían para el análisis crítico propuesto un papel fundamental. Dicha amplitud de recursos permite equiparar en cierta medida el sesgo disciplinar de la historia de la fotografía dentro de la historia del arte, acercando el estudio hacia lo social y hacia lo político, descartando en función de dicha aproximación a la estética como eje fundante y entendiendo que este campo de la visualidad ofrece *nuevas* maneras de abordar la imagen y la mirada, las cuales consideran distintos vectores culturales, sociales, políticos como fuentes de investigación principales.

Para comprender todas estas dimensiones de la imagen, en este caso específico la imagen fotográfica, los Estudios Visuales proponen:

Analizar el universo de las imágenes en sus más variadas formas de tecnologización, de mediación y de socialización (...) una constelación expandida de lo visual que abarca todas las formas de ver, de ser visto y de mostrar, es decir, todo lo que es fenómeno de la visión, dispositivo de la imagen y comportamiento de la mirada en la vida diaria. (Richard 2007, 96)

De esta forma, para efectuar el análisis y la lectura crítica de la fotografía se debe partir de contextos culturales, políticos y sociales, que actúen como recursos esclarecedores, más allá de una la lectura que solamente indague sobre los campos estéticos y semiológicos de la imagen. Es así que resulta indispensable explorar otras

formas que caracterizan la imagen en relación con la mirada y los comportamientos sociales que atraviesan la misma. Sobre esta consideración se pretende brindar una lectura abarcadora y que responda a distintos tipos de miradas, la del sujeto que premia, la del sujeto que crea la imagen, la del público a la que va dirigida y la del sujeto retratado por sobre su voluntad o deseo.

Ahora bien, hay que establecer en este punto, en función de determinar un panorama más amplio para su estudio, que las imágenes “cuando son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a considerarlas imágenes propias. Por ello, las imágenes colectivas significan que no solo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época” (Belting 2007, 27).

Por su parte, al ser la fotografía un elemento constituyente de *la cultura visual*, la cual “no depende de las imágenes en sí mismas, sino a la tendencia moderna a plasmar imágenes o visualizar la existencia” (Mirzoeff 1999, 23) es sin duda un testimonio clave de la manera en que se entiende el mundo. La representación es la que determina estos intercambios, según los aportes de Stuart Hall (2013), quien plantea que la representación “es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en lugar de las cosas o las representan” (Hall 2013, 459).

En relación al documentalismo, es decir a la capacidad de registrar un acontecimiento o de actuar como un dispositivo mnemotécnico, la imagen fotográfica adquiere dimensiones particulares: entre un sinnúmero de características propias, este tipo de representaciones generalmente muestran una tendencia a generar un documento que provoca una mirada que se construye a través de lo miserable, el estereotipo y que conduce necesariamente al *paternalismo*, mostrado exclusivamente a Occidente la realidad de una clase social específica.

Indudablemente los grupos vulnerables y las víctimas de la sociedad constituyen el tema por excelencia del género documental, desde su surgimiento como tal a finales de los años veinte. En este sentido se puede plantear que se constituye históricamente para representar a estos sujetos, y que instaura una «tradición de la víctima». (Macba 2008, 12)

Entonces, teniendo claro que la fotografía es un mecanismo de registro, de control, artístico o de denuncia, es a la vez un lenguaje, que como se ha mencionado, su

significación depende de contextos y culturas. El significado del mismo puede ser desplazado según las necesidades del lector, y los códigos fracturados según su uso.¹⁴

Por lo tanto, la presente lectura histórica se asume como una lectura histórico-social y considera los usos y poderes, desde una ruptura de las contextualidades clásicas, y poniendo el énfasis en los elementos críticos desplazados a un segundo plano y en los sujetos históricamente subalternizados y dominados, es decir, trastocando el encuadre autoral y su significación impuesta.

3. Evocación, intimidad, contemplación y antropofagia. Retratando a la muerte

“Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la fotografía atañe no al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación”

Roland Barthes

Un tema fundamental que desliga la imagen fotográfica de otro tipo de imágenes, recae en su paralelismo con la muerte. Sin ánimo de obstaculizar el recorrido genealógico propuesto, cabe destacar que históricamente la relación de un concepto abstracto con una técnica emergente como la fotografía ha concebido aportes importantes para el entendimiento de ambas partes.

No obstante, la correspondencia propuesta es abordable desde un sinnúmero de frentes, a veces discordantes; sin embargo, como una propuesta más bien explicativa, se plantea este recorrido desde tres diferentes enfoques: la relación entre el *real representado* con la representación, la muerte como espacio íntimo y su representación, y la contemplación de la muerte como alegoría de la libertad.

Como primer punto vale mencionar el enunciado (quizá en relación con *lo sentimental*) de Roland Barthes: “más allá de cualquier codificación de la fotografía, se produce una conexión existencial entre la cosa “necesariamente real” [...] toda fotografía es de algún modo connatural con su referente” (Tagg 2005, 7). Por lo que, continúa el

¹⁴ Todos los aspectos mencionados serán expandidos en el segundo capítulo, donde se desglosará la fotografía propuesta con enfoques teóricos que acompañan a la lectura prolongada de la imagen fotográfica.

autor, “lo que la fotografía afirma es la abrumadora verdad de que “la cosa haya estado ahí”: se trataba de una realidad que una vez existió, aunque sea “algo real que ya no se puede tocar” (2005, 7), dando por sentado la relación que la fotografía intrínsecamente posee con respecto a lo fotografiado, funcionando como un vínculo entre *lo que fue* y quien está.

Según Barthes, la fotografía es un mensaje sin código, ya que “si bien es cierto que la imagen no es real, es por lo menos su *analogon* perfecto. (...) Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo” (Barthes 2009, 3). No obstante, cuestionando dicha afirmación, la fotografía no siempre -a pesar que depende de ella- está vinculada fielmente a la realidad; es decir, los códigos, pueden aparecer en una lectura más allá de su lenguaje figurativo.

Al desafiar los aportes de Barthes, en su intento de reafirmar la simbiosis de la fotografía con la muerte como una analogía de máscara mortuoria, y al poner en duda su estricta relación con lo que “ha sido y ya no está”, John Tagg escribe: “es totalmente discutible que una máscara mortuoria pueda evocar la penetrante realidad perdida que Barthes deseaba experimentar en su duelo. Lo mismo puede decirse de las imágenes grabadas producidas por el fisionotrazo”¹⁵ (Tagg 2005, 8).

Más allá de la duda que pueda generar tal existencia de un elemento prefotográfico real (El *analogon* perfecto de Barthes, o el fisionotrazo, como dispositivo de realidad de su época), o de profundizar en manipulaciones fotográficas, el punto al que Tagg hace referencia es que *lo fotográfico* y su significado, se relacionan con los procesos y los contextos de producción, y que, aunque no se dude de lo *prefotográfico* no sería (a través de la fotografía) “la confirmación de una existencia” (Tagg 2005, 10).

Incluso cuando nos enfrentáramos con el existente real sobre cuya existencia (pasada) la fotografía supuestamente nos convence, no podríamos tener un auténtico encuentro como el que Barthes desea. No podríamos extraer un absoluto existencial de los códigos y procesos conscientes e inconscientes, culturales, psicológicos y perceptivos que constituyen nuestra experiencia del mundo y lo dotan de significado -del mismo modo que revisten de significado un mísero trozo de papel químicamente decolorado- (Tagg 2005, 10)

¹⁵ Sistema a través del cual se trazaba el contorno figurativo en una lámina de cobre, por medio de la proyección de la figura utilizando un sistema óptico mecánico.

En la crítica de Tagg hacia la evocación casi tangible de Roland Barthes por medio de la fotografía de su madre muerta, un componente definitorio es precisamente que en el recorrido regresivo, donde el realismo fotográfico sería el camino, es decir “hacer presente lo ausente” (2005, 10), a través de la fotografía, se entraría de lleno en un conflicto fundante de la imagen: se excedería a la representación, lo cual a criterio del autor, no es posible.

Por su parte, Barthes, afirma que para entrar de lleno a una lectura connotativa hay que ingresar por un elemento de la lectura denotativa. Es así que, tras el análisis (no completo pero sí profundo) de sus partes, existiría la facultad de la interpretación gráfica de la fotografía. No hay que olvidar que esta “polifonía” que caracteriza a *lo fotográfico* puede ser leída desde diferentes entradas. Además, volviendo a citar al autor, “la lectura de la fotografía es siempre histórica; depende del lector, como si se tratara de una lengua verdadera, inteligible sólo si se conocen sus signos” (Barthes 1961, 7).

Con este antecedente quizá fenomenológico, emerge un dilema con respecto a la significación y a la representación de la imagen fotográfica: ¿hasta qué punto el realismo fotográfico se convierte en una evidencia fehaciente de verdad, y la prueba constativa de Barthes no dependería más que del contexto histórico? En el siguiente acápite, *la fotografía como documento científico*, se plantea profundizar dicho conflicto desde una perspectiva genealógica.

Por otro lado, gracias a su poder de reproducción y a su accesibilidad, desde su desprendimiento de la alta sociedad y sus experimentaciones, la fotografía fue insertándose en todos los campos de la sociedad: desde la esfera pública (como el retrato que se quería exhibir), hasta los registros privados de la sociedad. Esta dinámica trajo consigo la necesidad social de mostrar la vida íntima de los sujetos.

La fotografía intenta plasmar con el mayor grado de realismo la individualidad del sujeto, pero, es este aspecto del individuo lo que no se puede fotografiar con exactitud. Al mismo tiempo la fotografía es diferente a otros medios de comunicación por que muestra que cuando se apretó el disparador, realmente había algo allí. El modo de designar el objeto fotografiado y el juicio emitido por el mismo dependen del espectador, pero no se puede negar la existencia de un objeto presente para ser fotografiado. (Mirzoeff 2003, 113)

Es por esto que, como se mencionaba con anterioridad, la mimesis directa con el *objeto-sujeto* que la temática de la muerte ha sido un contenido relatado a lo largo de la historia de la fotografía. Pero más allá de la fotografía post-mortem,¹⁶ o la fotografía de

¹⁶ La fotografía post mortem fue ampliamente usada desde los inicios de la fotografía para retratar a los seres queridos que habían fallecido. Esta práctica fue muy extendida desde finales del siglo XIX hasta

guerra,¹⁷ la vida íntima fotografiada pasa a ser un documento físico, el cual se aproximará tanto metafórica como materialmente a la muerte (la vida íntima, así como la muerte, son sin duda un componente esencial de las fotografías periodísticas premiadas por el *World Press Photo*).

Susan Sontag escribió sobre la muerte y la fotografía: “Todas las fotografías son *momento mori*. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad, de otra persona (o cosa). Precisamente cortando y congelando ese momento, todos los fotógrafos dan testimonio de la fusión incesante del tiempo” (Sontag 1973, 15).

Siguiendo el argumento, Sontag, citada por John Berger, y como contrapunto, la crítica de Tagg, aporta sobre “lo representado”: “Una fotografía no es sólo una imagen (como lo es una pintura), una interpretación de lo real, sino que es además una huella, algo directamente estarcido de lo real, como una pisada o una máscara mortuoria” (Berger 2013, 73). Entonces, esta especie de huella *del paso fugaz*, propia del representado, ¿no es un asunto a priorizar en lo que a fotografía documental respecta?

Además, algo que cabe recalcar es que la fotografía nace en un espacio temporal en que los cambios culturales de la época en relación a la muerte fueron trascendentales.

La muerte tenía lugar en el hogar, más que en los hospitales y solía ser un espectáculo público presenciado por familiares y amigos. Dado el alto índice de mortalidad infantil y la baja expectativa de vida, todas las familias estaban habituadas a las pérdidas. Sustituyendo a la máscara de cera o al grabado de lecho de muerte, la fotografía se convirtió en el principal medio de captar la imagen del difunto. Dado su coste más bajo, se abrió a una amplia gama de la sociedad y se convirtió en algo común ver a los fotógrafos ejerciendo su trabajo entre lapidas. De este modo, la muerte no solo se convirtió en un

mediados de los XX. Con el paso del tiempo se fueron censurando estas manifestaciones al ser incluidas en el concepto del morbo. José Fernando Vázquez Casillas explica: “La fotografía post mórtem supone un común denominador para diferentes culturas del mundo: una necesidad de retener al ser querido, de mantener en el plano bidimensional la vida ya desaparecida del fallecido, que no conoce fronteras geográficas pero sí distintos modos de entender el concepto de la imagen.(...) Mientras que en Norteamérica se hace común la representación de los niños con objetos que les caracterizan, como juguetes o ropas determinadas identificativas del individuo, en las escenificaciones centroamericanas a las niñas se las representa amortajadas como la Inmaculada y a los niños como San José o el Sagrado Corazón”. José Fernando Vázquez Casillas, “La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mórtem”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Vol. LXIX, No.2, Universidad de Murcia (Murcia, julio-diciembre 2014), 468-9.

¹⁷ Los primeros registros fotográficos de actividades relacionadas con la guerra, se dan con procesos de daguerrotipia, en la década de 1840, donde paradójicamente los escenarios no fueron campos de batalla, sino más bien estudios fotográficos retratando a altos rangos militares. Esto debido a las dificultades técnicas y logísticas que implicaba capturar una imagen. Sin embargo, en 1855, Roger Fenton documentó la guerra de Crimea, con un cuarto oscuro y equipamiento fotográfico tirado por caballos, utilizando la técnica del colodión húmedo. Aquellas primeras imágenes de campo de batalla, mostraron imágenes de guerra pasivas, ya que por la lentitud del proceso, resultaba imposible capturar imágenes en acción.

medio metafórico de entender el poder de la fotografía, si no en uno de sus temas privilegiados. (Mirzoeff 2003, 114)

Históricamente, la imagen fotográfica ha servido como recordatorio constante de la mortalidad, su uso para retratarla es trascendental en la construcción de la mirada que en la modernidad se tiene de esta parte esencial del ser. Berger, en un ensayo sobre la fotografía del “Che” Guevara muerto en Bolivia, manifiesta que la contemplación de la propia muerte cambia desde el siglo XVIII, en base a su relación con el poder, siendo el poder en este caso considerado como *destino*. En una primera instancia, la contemplación de la muerte se relacionaba con la *lealtad*, no obstante, para Berger hoy es más probable que dicha contemplación se relacione con el amor a la *libertad* (Berger 2016, 24).

Por otra parte, en *Una introducción a la cultura visual* Nicholas Mirzoeff, menciona a los estudios de lo sublime haciendo referencia a Lyotard, quien va a definir lo *sublime* como “una combinación de placer y dolor: placer en la razón que excede toda representación, dolor en la imaginación y la sensibilidad que demuestra que el concepto es inadecuado” (en Mirzoeff 2003, 15).

Mirzoeff agrega que “la experiencia del sentimiento sublime exige una sensibilidad por las ideas que no es algo natural, sino que se adquiere a través de la cultura” (Mirzoeff 2003, 71) y en este punto emerge un tema clave para el análisis propuesto, ya que se advierte que la sensibilidad por la idea y la consagración de ideas sublimes en el arte -y en el caso aquí analizado, el de la fotografía premiada-, se debe a un sometimiento cultural del que somos parte, que se devela como componente esencial de la estructura occidental contemporánea, y que asume un gusto por retratar el dolor y la pérdida.

“La labor de lo sublime consiste en presentar lo impresentable (...) se genera en el intento de mostrar ideas que no tienen correspondencia con el mundo natural (...) lo sublime es la creación de la cultura y, por consiguiente, es fundamental para la cultura visual” (2003, 38).

En suma, la imagen, más allá de revelar la intimidad de la muerte como asociación con la memoria del pasado percibido como desaparición y ruina, tendría correspondencia también con el placer de la mirada, proponiendo al “Otro”, al representado como enunciador de la problemática que derivará en la muerte, pero al mismo tiempo se conectaría con el amor por la libertad. Dicho de otro modo, la representación fotográfica de la muerte es ineludiblemente el recordatorio de la vida, -lo que no soy- a través de la mirada y observación de la propia muerte, para quien consume la imagen.

Por lo tanto, la relación que emerge entre la fotografía y la muerte, más allá de la duda sobre su representación de un estado *real* y su inevitable consenso con la memoria, podría acercarse a ser un recordatorio constante de la problemática social y la mimesis del fracaso humano representado gráficamente por el actor subalternizado; o, por otra parte, podría funcionar a modo de antítesis: ser partícipe de la instrumentalización de un régimen hegemónico que utiliza como mecanismo la representación de la muerte del “Otro” y la apropiación de su intimidad.

Intentando profundizar en el segundo conflicto, Slavoj Žižek explica que en la relación intersubjetiva, el “Otro” siempre es sospechoso de un exceso, (Cocimano 2006, 2) ya que goza más y posee más erotismo, por lo que resulta necesario *comérselo* para así apropiarse de su esencia. Por ende, ya en la práctica el uso del canibalismo simbólico, sirvió (y sirve) bien para expresar el deseo por el “Otro”, así como para deshumanizarlo y, fagocitarlo, reafirmando la relación hegemónica que existe entre el que come y el que es comido. “A metáfora del cuerpo consumido por el capitalismo salvaje grafica el uso del canibalismo como instrumento político” (2006, 21).

Entonces, desde una mirada hegemónica, el acto de fotografiar y documentar la intimidad del conflicto, el dolor y la muerte, y contemplar al mismo tiempo la muerte como símbolo de libertad, podría entenderse, como el uso del recurso documental en relación con la muerte, como un sistema antropofágico de apropiación íntima del dolor del “Otro”, reafirmando el dominio entre representador y representado, así como la instrumentalización del cuerpo ajeno como símbolo de poder.

4. Fotografía y poder: de la imagen vigilante al recurso artístico

“La representación del cuerpo se viene inscribiendo fotográficamente desde hace un siglo en políticas de sometimiento, control y disciplina, hemos llegado a una sociedad panóptica donde la paranoia de la vigilancia nos hace víctimas de cámaras que no dejan de enfocarnos aboliendo la esfera de la privacidad”

Joan Fontcuberta

En un texto relacionado con escuchar al “Otro”, Carlos Lenkersdorf afirma que la fotografía tiene la *marca* de una mirada occidental, incluso desde la propia construcción técnica del dispositivo mecánico responsable de su producción, ya que -en el marco de dicha afirmación-, el formato rectangular o cuadrado reafirma los estándares de producción occidentales (Lenkersdorf 2008, 21).

Con este antecedente, más allá de una explicación mecánica del funcionamiento de la cámara fotográfica y de los formatos obtenidos a través del tiempo, dicha aseveración reafirma una hegemonía del aparato técnico, incluso desde su construcción, siendo su uso como dispositivo de individualización y control, la forma mediante la cual la mirada occidental ha ejercido poder sobre el sujeto subalternizado, a quien se fotografía. Entonces, la fotografía se encuentra en constante tensión hegemónica, no solo en cuanto a sus mecanismos y prácticas propias, sino también a sus “efectos” o las secuelas sociales de las que la mirada y el registro fotográfico son causales.

El hecho de que a la fotografía se la haya valorado a lo largo de la historia como testimonio fiel de la realidad, así como una herramienta indisociable de la verdad (evidencia objetiva), cimentó la construcción de regímenes de poder legitimados por esta nueva técnica. Es así que desde su aparición, vinculada al conocimiento positivista del siglo XIX, se la consideró como una prueba fidedigna de los hechos, sean éstos científicos, sociales o políticos, que la misma lograba documentar, afirmación en regímenes actuales quedaría desacreditada en su concepto, más no en su práctica.

Sin embargo, al poder de la fotografía y la fotografía al servicio del poder son dos cuestiones distintas que se las puede abordar históricamente desde dos principales frentes: “por un lado [frente a] la propiedad artística, cuyo privilegio basado en la protección de la propiedad intelectual era una expresión de su falta de poder y, por otro lado, [frente al] ámbito científico-técnico, cuyo poder era una expresión de su renuncia al privilegio” (Tagg 2005, 85). Con este argumento, es posible anotar que el poder de la fotografía depende de las instituciones de autoridad y conocimiento, sosteniendo en este caso los regímenes de verdad (el arte y el conocimiento científico) frente al poder estatal, una puja constante de contradicción ideológica.

Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder (...) No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del estado local que hacen uso de ella, que garantizan la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar la verdad. (Tagg 2005, 85)

En el último cuarto del siglo XIX, y en línea con la tendencia epocal hacia la clasificación y el archivo, la forma fotográfica de representar no solamente se utilizó como instrumento mnemotécnico, sino que se vinculó directamente con regímenes de poder desde los aparatos del Estado, lo cual produjo un desplazamiento de la significación de la representación, siendo ésta ya no solamente un campo solemne de la memoria de las clases dominantes, sino una herramienta de sometimiento a través de la clasificación y el archivo de todas las clases, sectores y sujetos.

Es así que la fotografía se ha usado históricamente como un dispositivo que forma parte de discursos políticos hegemónicos y ha cumplido un papel fundamental en una sociedad obsesionada con el orden y el registro, desde la puesta en uso de los inventarios y los procesos archivísticos decimonónicos, así como la introducción del sujeto representado en el campo documental del audiovisual y la fotografía.

Como afirma Santiago Castro-Gómez, en relación al *Orientalismo*, “una de las características del poder imperial en la modernidad es que el dominio (*Herrschaft*) que no se consigue tan solo matando y sometiendo al otro por la fuerza, sino que requiere un elemento ideológico o <representacional>” (Castro-Gómez 2005, 21).

Es precisamente esta cuota de poder representacional la que, a través de imágenes actuaría como objeto de conocimiento del “Otro”, proponiendo de esta manera, un régimen de dominio hegemónico que se basa en un discurso de repetición y reconocimiento.

Vale recordar que no es casual que todos los ejércitos coloniales y las misiones evangelizadoras contaron -y cuentan- con especialistas en fotografía para documentar y archivar, y de esta manera aproximarse a partir de la imagen, a quien se intentaba -y se intenta- dominar.

Por su parte -ya en el campo de lo fotográfico- Eirini Grigoriadou afirma que “La fotografía no solo adquirió un nuevo sentido al ser integrada en un proceso administrativo, estadístico y burocrático como correspondía a una tecnología de documentación, sino que también adoptó una nueva forma de conocimiento y poder cuya legitimación instrumental la encontramos en el género de retrato” (Grigoriadou 2012, 79).

La aseveración de Grigoriadou, da por sentado que la representación fotográfica del sujeto difiere enteramente de otro tipo de representaciones, por lo tanto, en este esquema que se trata de plantear, “el retrato”, como representación fotográfica de un sujeto humano, indistintamente de los fines que se la han querido otorgar, es el que entra en el régimen de poder del que se ha venido hablando. Grigoriadou plantea una serie de

cuestionamientos acerca del rol activo / pasivo de los sujetos intervinientes en la práctica fotográfica “¿Será un privilegio ser observado por la cámara fotográfica como lo fue en el sentido tradicional definiendo el estatus social del individuo? O más bien ¿será ahora un nuevo modo de confinar y controlar el sujeto y su entorno social por medio de colecciones, tipologías y archivos fotográficos?” (Grigoriadou 2012, 79).

La autora termina con una pregunta clave para abrir el debate en torno a la representación de ser humano a través de la fotografía: “¿la industrialización y la masificación de la fotografía constituyó una especie de *democratización del privilegio* de ser observado, retratado, o dibujó un modo de exclusión, alienación y división?” (2012, 79).

El concepto de “privilegio”, resulta importante a la hora de abordar este cuestionamiento, ya que, al justificar la mirada que recae sobre el sujeto, evidenciándolo o visibilizándolo, se reafirma la diferencia, esta vez con una potente prueba o evidencia a favor de quien registra/somete.

Siempre la imagen del otro se construye desde una identidad específica que busca diferenciarse de él, comúnmente para promover o justificar una opresión o discriminación. Pero estas identidades que se confrontan no son fijas, estables, sino que van mutando, en parte por su propia dinámica, y en otra por el juego de espejos que toda situación intercultural establece. (Colombres 2012, 319)

Desde los aportes de Foucault, la problemática acerca del poder trastocó los ejes tradicionales de entendimiento de dicho concepto, ejes que lo depositaban básicamente en las grandes instituciones de la estructura social: el Estado, las clases sociales y los modos de producción. Foucault extendió la comprensión del poder a todos los ámbitos de la vida social y aportó desde la comprensión de sus formas “micro-capilares” de ejercicio discusivo del poder sobre el sujeto y desde su subjetividad,

Como plantea Rodrigo Hugo Amuchástegui, “el análisis debe darse a nivel de microestructuras y microestrategias, debe bucear en las formas de la existencia cotidiana” (Amuchástegui 2008, 131), abordando el poder, desde una lectura de relaciones de poder, y como afirmaría el propio Foucault, “ver en donde se inscriben éstas, descubrir sus puntos de aplicación y los métodos que utilizan” (Foucault 1989, 15).

A manera de ejemplo, se puede insertar a la fotografía a estas microestructuras de poder a través del creciente proceso de judicialización de la imagen fotográfica, cuando ésta se emplea como práctica identificatoria de criminales.¹⁸

Aunque Foucault, propone que el poder debe ser un ejercicio sobre sujetos libres y en libertad, la fotografía, en este caso usada como un recurso de vigilancia y archivo, pasa a convertirse en una micro-estrategia de individualización del sujeto y en un instrumento de poder por parte de las instituciones que necesitaban pruebas fehacientes para condenar.

El enfoque foucaultiano de los dispositivos de saber-poder propone una opción interpretativa de cómo la fotografía ha sido instrumentalizada por el poder para la regulación del orden social. Es así que la fotografía como documento científico ha partido de la práctica clasificatoria en conjunto con el concepto de evidencia, es decir, como lo evidente, fehaciente, indudable e incuestionable para apoyar sistemas autorizados de registro para un régimen condenatorio.

Ahora bien, para comprender los alcances de los aportes de Foucault acerca de la relación de imagen y poder y su aplicabilidad para abordar el objeto de análisis de esta investigación, es necesario preguntarse también por las formas de resistencia. En el caso específico de la fotografía, la transformación de las lecturas de la imagen, con el consiguiente debilitamiento de la idea de un “efecto único” producido por esta herramienta resulta un factor clave, puesto que la heterogeneidad de los usos de la imagen fotográfica implica la existencia de nuevas lecturas, disonantes pero no menos significativas que las oficiales.

Por otra parte, hay una deriva estética que coexiste con la práctica más política de la producción fotográfica. Jean-François Chevrier, plantea –en referencia al documento y archivo fotográfico que:

Si las colecciones de fotografías documentales en el siglo XIX con fines pedagógicos han sido objeto, desde hace una década aproximadamente, de una revalorización estética, no es solo porque existe al fin una historia de la fotografía (...) sino también porque las nociones de documento poético y de aproximación tienden a reconstruir una cultura de la curiosidad anterior a las especializaciones institucionales. (Chevrier 2007, 38)

¹⁸ Como antecedente, en *La Comuna de París* en 1871 revolucionarios franceses posaron ante el registro de importantes nombres de la fotografía de la época: Eugène Appert, Charles Marville, el mismo Disderí, entre otros, registrando el suceso insurgente que estaba en marcha. Las fotografías de los prisioneros sirvieron como documento inculpatario, adquiriendo un estatus de prueba y evidencia, mismo que sirvió para la identificación y represión, encontrándose en esta forma de disciplina, la fotografía como medio para el ejercicio del poder.

Chevrier concluye que distintas fotografías estudiadas de un mismo autor, podrían fácilmente corresponder a categorías fotográficas distintas, pero insertarse a manera de documento, en dicha construcción.

Acerca de las prácticas de resistencia frente al uso de la fotografía como herramienta de control, Ana Longoni (2010) problematiza sobre la relación entre arte y política en su obra *Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escrache*. En el conocido caso de la actividad desplegada por las *Madres de Plaza de Mayo*, Longoni analiza diversas manifestaciones políticas que se dieron en reacción a los detenidos desaparecidos durante la dictadura argentina desde 1976. Las denuncias públicas se sirvieron del uso de elementos artísticos (entre éstos la fotografía de los desaparecidos y asesinados), como símbolo de lucha y visibilización contra un Estado represor.

Longoni se refiere a una fotografía del año 1977 en la que se visualiza a una *madre de la Plaza de Mayo* que “ni siquiera porta pañuelo y, sin embargo, ya está esgrimiendo una foto” (Longoni 2010, 8) la fotografía como lo he mencionado en el texto tiene la credibilidad del haber *estado allí*, por lo tanto la imagen del sujeto desaparecido es testimonio de la falta, de la persona amada que *ya no está allí*.

El poder de control que se da desde la herramienta de la representación, es transformable: en este caso, el examen de vigilancia y reconocimiento individual que se da desde el Estado por medio de los *carnets* de identidad se invierte, se vuelve símbolo de la búsqueda y prueba de la existencia de los sujetos faltantes, acreditada esta prueba por el mismo Estado. Este proceso de resistencia política al poder que pretendía anular la memoria social de sus efectos devastadores

Adquirió primero una cierta materialización a partir de pequeñas pancartas que las madres colgaban de su cuerpo, o abrochaban sobre su ropa con alfileres de gancho y que siempre tenían que ver con el vínculo que unía a esa persona con la persona representada en esa fotografía, es decir, hacían hincapié fundamentalmente en el vínculo de unión, en el vínculo familiar que unía a la persona representada en la fotografía con la persona que portaba la fotografía. (Longoni 2010, 3)

Es decir, el poder de la fotografía puede ser usado por el poder y contra el poder; sin bien obedece a intereses políticos, sin embargo su autoridad no es ilimitada, y puede contravenir su forma primera para pasar a ser la voz denunciante de la injusticia y la opresión.

En otro orden, como se mencionó con anterioridad, vale mencionar a la fotografía como documento científico y social, sabiendo que la práctica clasificatoria de las cosas y de los seres proviene del estudio empírico de la naturaleza, Sin embargo, cuando esta clasificación le es aplicada al ser humano, se lo inserta en lo objetual, universal y se “legitima valores como: la moral victoriana, el eurocentrismo, la industrialización, el enaltecimiento del saber aplicado, el espíritu económico liberal” (Fontcuberta 2013b, 67-68).

La fotografía como documento científico no ha dejado de inmiscuirse en temas sociales y en procesos políticos; como Foucault lo explica, los nuevos conocimientos “desencadenaban nuevos efectos de poder, de igual modo que las nuevas formas del ejercicio del poder producían nuevos conocimientos del cuerpo social en trance de ser transformado” (en Tagg 2005, 13).

El desarrollo de nuevos aparatos reguladores y disciplinarios estuvo estrechamente vinculado, a lo largo del siglo XIX, con la formación de nuevas ciencias sociales y antropológicas -la criminología, desde luego, pero también la psiquiatría, la anatomía comparativa, la teoría de los gérmenes, el saneamiento, etc.- y de nuevos tipos de profesiones relacionadas con ellas, que tomaron el cuerpo y su entorno como campo de acción. (en Tagg 2005, 12)

Por ejemplo, la fotografía, que forma parte de la clasificación social y racial, acreditada como documento científico, se relaciona con la eugenesia; este término que fue acuñado por Francis Galton en 1883 y se refiere a *bien nacido o buena reproducción*. Fontcuberta explica que la palabra se usó para describir la aplicación de las leyes biológicas de la herencia genética, con la idea del *perfeccionamiento de la especie humana*.

En su análisis, Galton usa a la fotografía como herramienta taxonómica. En 1877 obtuvo de la *Homme Office* (Departamento de policía de Londres) retratos fotográficos de convictos, a partir de los cuales “Galton apreció similitudes fisionómicas en este conjunto de delincuentes convictos y dedujo que no podía ser resultado al azar sino la consecuencia de leyes discernibles” (Fontcuberta 2013b, 68). Galton realizó divisiones fisionómicas, que generaron estigmas sociales, mediante imágenes creadas y proporcionadas desde el Estado, y este trabajo clasificatorio de las imágenes fue relacionado con la identidad de los sujetos, lo que prueba una vez más que frecuentemente “la fotografía posee la actitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social” (Freund 2001, 8).

Un sinnúmero de aplicaciones adicionales surgen desde el uso de la técnica de representación como mecanismo de sometimiento, control y disciplina desde su *praxis* en aparatos estatales o desde posiciones e resistencia: ser usada como instrumento en instituciones médicas y educativas, o por el contrario, en las aplicaciones que sucedieron en su intento de labor artística y creativa, donde la técnica intentaba imitar los efectos de la pintura y el dibujo.

Cabe decir que ciertos usos artísticos de la fotografía utilizan la ruptura de los regímenes de representación oficiales y usualmente los trastocan como mecanismo de denuncia o acusación al poder hegemónico de la imagen fotográfica. A modo de ejemplo de lo que se advierte, en la obra de la artista visual norteamericana Nancy Burson¹⁹ se aprecia su interés por problematizar la relación entre el arte y la tecnología. En 1980 Burson, con el apoyo tecnológico del Massachusetts Institute of Technology, MIT, creó imágenes a través de la síntesis fotográfica a las cuales denominó *fotocomposites*, en las cuales, a partir de la fotografía digital de una persona y mediante el uso de un software llamado *máquina de envejecimiento*, creó una imagen que mostraba los posibles cambios del rostro de esa persona en relación a su condición etaria, revelando las diferentes fases del envejecimiento, desestabilizando la rigidez y autoridad de la representación y dudando de los regímenes de verdad que caracterizaban la imagen fotográfica. Tales estrategias representacionales pretenden confrontar o cuestionar las clasificaciones dictadas por raza, género, edad o cualquier rasgo fisionómico.

Por último, un elemento fundamental que servirá para el análisis crítico de la fotografía propuesta, se refiere al campo permisivo del representado, en el cual la autorización y el conocimiento del registro, así como la utilización del sujeto fotografiado son factores clave.

En este sentido, vale mencionar que el Subcomandante Marcos²⁰, en una carta escrita el 8 de febrero del 1996, publicada en la revista *EZLN documentos y comunicados* #3, hace referencia a la visita del fotógrafo Francisco Mata Rosas²¹ a territorios ocupados

¹⁹ Artista estadounidense, conocida por su trabajo fotográfico utilizando la tecnología de transformación de la computadora, por su trabajo en tecnologías de transformación y su Human Race Machine.

²⁰ Rafael Sebastián Guillén Vicente. Principal ideólogo, portavoz y mando militar del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (Chiapas-México)

²¹ Fotógrafo mexicano con importante trascendencia, al cual en entrevista personal vía Facebook, opina que el texto en cuestión “Fija de una manera clara y contundente una posición frente a la documentación”, no obstante, en el texto “*Manual de fotoperiodismo, Retos y Soluciones*” (2003) publicado por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, en el capítulo “los profesionales opinan”, tras una serie de respuestas a un cuestionario que interroga sobre varios aspectos referentes al fotoperiodismo, sus estados y sus retos, Mata, no menciona *al representado* o al sujeto fotografiado a lo

por el Ejército Zapatista. La carta empieza de la siguiente manera: “2 personas, 2 de nombres Francisco Mata y Eniac Martínez, (...) que se dicen mexicanos y con el agravante de ser fotógrafos (se dice ladrones cínicos), y amenazaron al respetable con sus armas (se dice cámaras fotográficas), por lo cual fueron detenidos y puestos a disposición de las autoridades competentes” (Subcomandante Marcos en EZLN 1996, 132). El texto muestra un claro malestar sobre la representación que pretenden realizar los fotógrafos, retratando a representantes del EZLN, aduciendo que *los representados* jamás verán las imágenes resultantes, y que “terminado su trabajo en estos dignos suelos planean lanzarse, raudos y veloces, a sus respectivas computadoras, y deleitar (eso creen ellos) a sus clientes de internet con sus portentos (¡Ja!)” (1996, 132).

El conflicto sobre la aprobación del registro por parte de quien será fotografiado, se articula con la aparición de aspectos legales y dilemas éticos materializados en la aparición de leyes sobre derecho de honor y de propiedad de la imagen, que se contraponen la emergencia de usos fotográficos documentales como el *streetphoto*²² o cualquier tipo de registro fotográfico de la imagen humana, incluso desde las instituciones del Estado: “la policía británica carece de autoridad para fotografiar a un acusado que se oponga a ello, pero en caso necesario una solicitud de prisión preventiva permita al director de prisión hacer la fotografía del preso” (Tagg 2005, 101).

La propiedad de la imagen y los derechos de la imagen mimética del sujeto entran en conflicto, no solo desde los *usos* posteriores que se le pueda dar a ésta, sino desde el momento de su *captura*, ya el enfoque estaría marcado desde su concepción: la elección de los recursos gráficos, así como la intencionalidad de su aplicación *a posteriori*, entran en conflicto respecto a la autorización, el reconocimiento, el entendimiento y el acuerdo con el representado, demostrando que la apropiación de la representación (la que generalmente se da en relación de poder), resulta un argumento sustancial en los regímenes de poder en los que la fotografía interviene.

Entonces, entendiendo la distancia que existe entre el uso de la representación fotográfica por parte de Estado y el discurso político de un reconocido concurso mundial que asigna un premio sobre fotografía documental, vale preguntarse: ¿nos encontramos ante la tipificación fotográfica del conflicto social y ante la apropiación hegemónica del

largo del texto, siendo sus respuestas fundadas en la labor informativa, la ética profesional y la relación con los medios.

²² Fotografías casuales, sin mediación, en lugares públicos. Ver Robert Doisneau o Henri Cartier-Bresson (“momento decisivo”).

cuerpo subalternizado por intereses políticos?, ¿se le ha dado un uso arquetípico de la fotografía para asignar niveles a diferentes sectores de la sociedad y su problemática?

Pero a la vez, intentando rescatar el valor documental y las cualidades intrínsecas que posee la fotografía en relación a la denuncia social, surge otra interrogante: ¿se ha exhibido y premiado la fotografía de prensa, desde la denuncia como un documento, prueba de verdad, y como visibilización del conflicto que busca interferir o revertir los regímenes establecidos a lo largo de la historia de la representación?

Sobre este mismo tema, Tagg al referirse al valor de la fotografía como evidencia, afirma que “las fotografías nunca son *prueba* de la historia; ellas mismas son lo histórico” (Tagg 2005, 87), y concluye que el objeto de estudio debe atender a los *procedimientos* que formaron parte de la implicación tecnológica de la fotografía en relación al poder-conocimiento, buscando develar las micro-estrategias de poder en torno a la representación.

Ahora bien, al retomar el conflicto de la fotografía como instrumento de poder, emergen una serie de cuestionamientos a través de los aportes de Geoffrey Batchen que clarifican la entrada propuesta en este título. En una crítica a los que llama la visión posmodernista de John Tagg, Batchen cuestiona que el posmodernismo tome a la fotografía como “un mero vehículo para la transferencia de poder de un lugar a otro” (Batchen 2004, 189), sugiriendo que existe una discordancia con lo que el poder representa desde la teoría del poder proporcionada por Foucault.

La ubicación del poder de la fotografía en dicho contexto se contrapone con lo que para Foucault es la clave del entendimiento del mismo: “un conjunto cambiante de relaciones, con una presencia productiva en todos los aspectos y en todos los miembros de la vida social” (2004, 189), donde el poder actúa como una economía de relaciones donde “los individuos son los vehículos del poder, no sus puntos de aplicación” (189).

El problema principal, según Batchen, se basa en la reiterada preocupación por el “sometimiento de los cuerpos a la fotografía” (189), advirtiendo que dicho cuerpo existe con anterioridad al acto fotográfico, lo cual trae como consecuencia la indiferencia posmoderna hacia la producción de cuerpos reales, limitando los efectos del poder a lo *ideológico*, anticipando de esta manera una consecuencia clave.

Según la visión de Tagg, “el poder siempre precede a la fotografía, con su origen último en los aparatos del estado” (190). Si el poder resulta anterior a su representación (en este caso la fotografía) se pregunta Batchen a través de las aportaciones de Derrida en relación al *poder, escritura*: “¿Hay algo en relación con la historia de la aparición de la

fotografía que pudiera permitirnos hablar no solamente de ‘fotografía y poder’, sino de ‘fotografía *como* poder?’” (190).

Entonces, al intentar establecer una relación directa entre la fotografía y el poder, irrumpe de antemano el conflicto sobre la posición temporal del aparato respecto al poder, entendiendo como *dispositivo* en este caso a la fotografía, lo que colocaría a la fotografía como un elemento clave del *sistema de poder*, y que tiene capacidad para articular las relaciones de los sujetos que tienen poder con los que no lo tienen, a través del conocimiento/reconocimiento.

Si se aplica dichas consideraciones al sujeto fotografiado y por otra parte se propone al *dispositivo fotográfico* (no en referencia al aparato técnico sino a la aplicación de la fotografía respecto al poder) a modo del *ojo panóptico* teorizado por Foucault, y entendiendo de antemano que a través de la fotografía se somete al ser humano, nos encontraríamos ante un escenario donde el representado se convierte en la herramienta de su propia subordinación.

Como afirma el propio Foucault de modo concluyente: “Quien está sometido a un campo de visibilidad, y lo sabe, asume una responsabilidad por las restricciones del poder; las hace actual espontáneamente sobre sí mismo; imprime en sí mismo la relación de poder en la que simultáneamente juega ambos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento” (192).

Capítulo segundo

Representación documental, verosimilitud y compromiso a través de lo simbólico: las nuevas lecturas

El lugar de enunciación y el referente pueden enlazarse en una suerte de diálogo, y al mismo tiempo entretejer un estado de auto-representación que fracturaría de alguna manera o en ciertos casos, la mirada estereotipante que ha representado históricamente. Por tal razón es importante el abordaje sobre “lo documental” analizando el referente espacial desde el lugar representado, es decir, examinar dicho referente a través de enfoques latinoamericanos sobre la representación documental de la región, en base a una serie de casos apoyados sobre aportes teóricos, dando de esta manera continuidad a este régimen demostrativo que ha trazado el desarrollo de la investigación a modo de hilo conductor.

Por otra parte, en un intento por ubicar la relación entre la lo documental y sus formas con nuevos o diferentes lenguajes, se plantea un recorrido histórico a través del encuentro entre la fotografía y el arte, encontrando sus acercamientos y vicisitudes respecto a otras formas de ruptura a través del el lenguaje artístico.

A través de dichas fisuras en el andamiaje de la representación, y con el propósito de dotar de cierta homogeneidad al presente capítulo, se plantea una aproximación al concepto de *verosimilitud documental*, a través de los aportes propios del autor de la fotografía aquí analizada, en diálogo con otro tipo de representaciones fotográficas.

1. Representando Latinoamérica: ¿desde dónde?

“He leído que en Chile se piensa que los indios no tienen cultura, que son incivilizados, que son intelectual y artísticamente inferiores en comparación a los blancos y los europeos. Más elocuente que mi opinión, en todo caso, son los testimonios gráficos. Es mi esperanza que un atestado imparcial y objetivo examinará esta evidencia. Siento que soy un representativo de mi raza; mi gente habla a través de mis fotografías”

El problema de la representación y el poder ha sido abordado también desde corrientes latinoamericanas. Continuando con la línea de reflexión abierta con anterioridad, es menester recalcar que la fotografía juega un papel crucial en el proceso de invisibilización de saberes no hegemónicos y en la representación no adecuada de los sectores subalternizados.

Respecto a los orígenes de la representación, luego de un exhaustivo estudio sobre la comunidades indígenas del Chaco en relación a la fotografía de sus antepasados, Mariana Giordano afirma que “La producción de imágenes sobre los mundos americanos colonizados, ponen de manifiesto los mecanismos fundantes del proceso colonialista de captura y apropiación como así también las estrategias de imposición de prácticas y modos de vida occidentales sobre los pueblos indígenas” (Giordano 2010, 21).

Por su parte, como lo explica Silvia Rivera cuando se refiere a un documento iconográfico producido por los dirigentes de la revolución boliviana de 1952:

En este proceso de anonimato colectivo la noción de *miseria* y, en general, el *miserabilismo* en la representación de los sectores subalternos resultan un arma de gran eficacia. Esta noción le permite a las clases dominantes objetivar y subalternizar a estas poblaciones, y legitimar el clientelismo como nuevo modo de dominación anclado en redes escalonadas y verticales de manipulación y dominio. (Rivera 2015, 145)

En respuesta a las estrategias de dominación y control de los grupos hegemónicos que se han valido de la representación de los conquistados para su opresión cultural, surgen alternativas de lectura y de apropiación o recuperación de dichas representaciones, intentando el reconocimiento propio de los sectores subalternizados. Giordano presenta en el texto *Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de “sus” antepasados. Experiencias de (re)encuentro*, una estrategia usada en la investigación de las comunidades, donde enfrentó a la imagen fotográfica que retrata al indígena, la construcción visual del indígena que fue tomada bajo procesos de dominio y cautiverio a finales del siglo XIX, a la mirada de familiares descendientes y miembros de la comunidad de los retratados.

“La realización del proyecto nos condujo a una permanente reflexividad sobre nuestro propio accionar en el campo, estableciendo los desajustes y contradicciones entre los supuestos teóricos desde los cuales partimos y las prácticas concretas de recepción en

las que las valoraciones de los grupos entrevistados devinieron relevantes” (Giordano 2010, 51).

Este resulta un punto crucial para el abordaje analítico de la fotografía ganadora del World Press Photo, y es precisamente el cuestionamiento sobre la propiedad de la imagen: más allá de la apropiación general de una representación, la relación de poder que se dio en el caso de los indígenas del Chaco, como afirma, Giordano, la marcó la diferencia cultural existente entre representado (muchas veces en cautiverio) y representador, marcada por la falta de capacidad de decidir acerca del acto producido y la posición objetual del sujeto retratado en dicha *captura* fotográfica, reafirmando que la construcción visual se dio desde la imagen preconcebida de la mirada dominante.

Teniendo en cuenta todo un circuito de procesos y estrategias, la fotografía actúa de *testigo* o testimonio del pasado para crear el vínculo de la historia con el presente, revirtiendo el círculo de apropiación y circulación, pero sobre todo, como afirma Giordano, “en todos los casos la imagen actuó de disparador de procesos de identificación y reconocimiento, provocó un impacto emocional que permitió establecer una conexión personal del receptor con lo representado, estimulando respuestas que articulaban historias de vida con tradiciones orales” (2010, 34).

Es relevante por lo tanto problematizar, más allá de del compromiso documental como responsabilidad ética desde la ejecución o construcción de la imagen, la existencia o no de un pacto de reconocimiento con el grupo representado, como ejercicio generador de nuevas representaciones, siendo éstas las voces denunciadas argumentadas desde dos lugares diferentes: el del representado, quien estaría facultado e informado y el del representador, quien actuaría como canal informativo.

Por consiguiente, desde una articulación distinta, cabe preguntarse nuevamente si el *World Press Photo* se relaciona directa o indirectamente con el sector que sufre el conflicto, más allá de la justificación informativa denunciante, o si acaso la foto premiada es acaso portadora de la voz del desdichado (por nombrar al retratado en miseria o conflicto) y dueño de su construcción visual.

Martín Chambi,²³ fotógrafo peruano, cuya obra muestra desde una perspectiva autoral, la representación horizontal, y una propuesta de visibilización adecuada,

²³ Martín Jerónimo Chambi Jiménez (1891- 1973), nace en una familia de campesinos quechua hablantes, su vida la destinaría a la agricultura en Coaza, provincia de Carabaya en Perú. Sin embargo, este destino cambia cuando tras la muerte de su padre se traslada a trabajar en las minas de oro de la región. Allí, tiene su primer encuentro con la fotografía a través de fotógrafos ingleses que trabajaban documentando el accionar del yacimiento. En 1908, emigra hacia Arequipa para instalarse como fotógrafo.

revirtiendo de cierta manera la mirada estereotipada, (estrategia propuesta por Hall), ejemplifica una creación documental que rompe, de cierto modo, la hegemonía con que se ha representado al subalterno. Cabe mencionar desde el contexto vivencial del autor (*representar desde adentro*), la importancia que tiene el autor en el régimen historiográfico de la fotografía.

John Szarkowski, curador de fotografía del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York planteó que “la fotografía podía ser entendida como *ventana* y como *espejo*. Estas metáforas aluden a que una fotografía es un asomarse al mundo, un ser testigo (ventana) pero también un reflejo del espíritu del fotógrafo (espejo)” (Museum of Modern Art 2018). Y como propone Oscar Colorado Nates, en su artículo sobre el fotógrafo, haciendo referencia a dicha afirmación curatorial, “en Martín Chambi encontramos ese ánimo de asomarse a su mundo incaico (ventana) pero también a buscarse y desentrañar su propia identidad (espejo)” (Blog personal 2018). Chambi se retrata dentro de los retratados, no se asoma para luego desaparecer, por lo que su esencia queda plasmada en los retratos de los suyos.

Colorado Nates afirma que “La obra cuzqueña de Chambi irrumpe en el momento en que las corrientes intelectuales promueven la restauración moral y material del mestizo y del indio en América, ante la «errante» posición eurocéntrica” (Blog personal 2018). Cabe mencionar también que Chambi fue el fotógrafo predilecto de la élite cuzqueña de aquel entonces.

La fotógrafa mexicana Lourdes Grobet manifiesta que es precisamente la actitud del fotógrafo la que determina si las imágenes serán reivindicativas o se quedarán en la explotación visual del miserable. (en Marzo 2006, 37). Por su parte, García Canclini agrega: “El arte verdaderamente revolucionario es el que, por estar al servicio de las luchas populares, trasciende el realismo. Más que reproducir la realidad le interesa imaginar los actos que la superen” (García Canclini 1977, 49).

2. La mirada premiada, *lo documental* soportado por el arte

En Cusco, donde se instala por razones más relacionadas con temáticas fotográficas que monetarias, es donde registrará y representará la parte más importante de su legado. Aparte de documentar la llegada de la industria al Perú, trabajar como retratista de estudio y ejercer como reportero gráfico en Perú y Argentina, Chambi sintió la necesidad de retratar a los indígenas, desde la auto-representación.

La hibridez de la práctica fotográfica entre el arte y la comunicación no es exclusiva de los fotógrafos artistas; también se puede ver esta “confusión” entre los fotógrafos que trabajan en el campo de la comunicación. Exposiciones de foto periodística realizados en círculos de exposición artísticos, como el World Press Photo, son una muestra de lo expuesto. La búsqueda de belleza en tomas informativas han llevado a lo que se ha llamado la *estetización de la violencia* (Oleas 2013, 33).

No existe época desde su nacimiento, en la cual la fotografía no haya generado malestar al campo artístico. Desde la aversión de Baudelaire por la representación exacta, hasta su uso como recurso del propio lenguaje artístico, y las disputas sobre esteticismo, existe una historia donde el arte ha sido el observador directo de la evolución fotográfica. Como ya se mencionó, para los objetivos propuestos en esta investigación, la problematización debe ir más allá de la dimensión estética de la fotografía y aterrizar en los usos políticos y culturales de los lenguajes y recursos artísticos con fines representativos, donde la fotografía haya sido partícipe o recurso de algún tipo de ruptura. De igual manera, hay que abordar la cuestión del uso editorial de la fotografía desde la artísticidad de *lo documental* en la contemporaneidad.

Jean-Françoise Chevrier en el texto *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, plantea que “el reconocimiento y el rechazo de la legitimidad de la fotografía como instrumento artístico dependen esencialmente del lugar ambiguo que ocupa en el *arte contemporáneo* entre la tradición de las bellas artes y la era de la comunicación” (Chevrier 2007, 207). Para entender las tensiones y alianzas que han tenido la fotografía y el arte hace falta profundizar en ésta última, ya que alude a un concepto no sólo polisémico sino polémico: “[La palabra *arte*] No empezó a utilizarse en Occidente hasta el Renacimiento, y sobre todo a partir del siglo XVIII, cuando la función estética de las imágenes -al menos en los ambientes elitistas- empezó a prevalecer sobre muchos otros usos que tenían dichos objetos. Independientemente de su calidad estética” (Burke 2005, 11).

En primera instancia, la fotografía aporta instrumental y socialmente al arte al registrar las piezas consideradas obras de arte, las cuales no eran visibles para la totalidad de potenciales públicos; con el uso de la técnica fotográfica para registrar y reproducir, se amplió enormemente el panorama de apreciación del arte en diferentes clases sociales. No obstante y al mismo tiempo, para Benjamín “con la invención de las técnicas fotográficas, el arte perderá el aura de una creación única” (en Freund 2001, 87).

Ahora bien, ¿cómo se determina la validez artística de una fotografía? Resulta importante mencionar, cómo la fotografía ha funcionado y se ha comportado a lo largo de la historia en relación a ciertos discursos y la legitimación de los mismos, incluyendo el artístico, lo que aportará para el análisis de la fotografía premiada.

En el primer libro ilustrado por fotografías, *The pencil of Nature* (1844), publicado por Fox-Talbot, inventor del calotipo²⁴ (en Fontcuberta 2010, 49), describe una serie de recomendaciones técnicas sobre el uso de los dispositivos fotográficos, así como las características que debe tener una fotografía para entrar en la categoría de lo “aceptable”. En un intento por enaltecer su invento, recurre al calotipo para apoyar la preservación de la memoria histórica de la burguesía de la época, como un testimonio confiable, resumiendo en este caso el estado de la fotografía como documento fehaciente, herramienta que pacta con la memoria, su participación en el arte, pero también el referente de quién debe darle el uso, para quien está diseñado en nuevo artilugio, Fox-Talbot escribe: “¿Cuál no sería en valor para nuestra nobleza inglesa de un testimonio semejante de sus antepasados que vivieron hace un siglo! ¿En qué pequeña medida de su galería de retratos familiares pueden realmente confiar?” (en Fontcuberta 2010, 51).

Por otra parte, siguiendo la línea de la aprobación del esfuerzo artístico en relación a *lo fotográfico*, Robert Demachi²⁵ en 1899, concluye que la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística radica en que la fotografía será artística “cuando su composición e iluminación son correctas, cuando sus valores son verdaderos, su tonalidad acertada y su textura adecuada y, al mismo tiempo, positivada en una superficie que satisface al ojo del artista” (en Fontcuberta 2010, 84).

Se impone así la predominancia de la técnica por sobre la temática como un ente aglutinador de *lo artístico*. La argumentación de Demachi, resulta importante en este punto, ya que su posición se fundamenta a partir la teorización de la imagen fotográfica desde la estética, y la manipulación de copias, siendo sus aportes, fuente de consulta hasta la contemporaneidad.

Vale subrayar que la evolución de la técnica fotográfica (no solamente en un modo cronológico, sino más bien en la selección de uso por parte del operador) trajo consigo

²⁴ Método fotográfico en base a nitrato de plata y ácido gálico que posterior a su revelado cuenta con la imagen en negativo, pudiendo realizarse innumerables copias de una sola imagen. Se le considera el método precursor de la fotografía moderna.

²⁵ Fotógrafo francés (nacido el 7 de julio de 1859 en Saint Germain en Laye y fallecido el 29 de diciembre de 1936 en Hennequeville) que destacó en el estilo pictorialista, siendo muy conocido por las manipulaciones de sus obras proporcionándoles un acabado similar a las pinturas.

tensiones y controversias a la hora de relacionar la fotografía con el arte. El debate del pictorialismo y el purismo, donde (sin profundizar en los detalles técnicos) el calotipo se mostraba pictorialista por el ligero desenfoque que daba el soporte, y el daguerrotipo, al poseer la característica de registrar el detalle, se lo apropió en la corriente purista, demostró que lo autoral ha dependido en cierta medida de la mecanicidad y los procesos químicos. ¿No es acaso diferente el modo de concebir la fotografía en el salto del haluro al pixel, simplemente por la construcción del dispositivo?, en el siguiente capítulo se plantea el abordaje esta interrogante.

En relación a la técnica, durante las décadas de 1880 y 1890 la fotografía adquiere un nuevo *modus operandi* gracias a su democratización, la producción masiva de placas, así como los avances tecnológicos referentes al equipo y su facilidad de uso, y es en este momento cuando los fotógrafos profesionales intentaron experimentar y “mostrar su condición de artistas” (Tagg 2005, 98), es decir que las condiciones referentes a la técnica se relacionaron estrictamente con los intentos (fallidos o no) de creación artística, demostrando que en la tensión que se genera en las asociaciones-disociaciones entre arte y fotografía, los dispositivos jugarán un papel fundamental, y desprenderán (por el tema de la reproducción) el “aura” de la obra de arte propuesto por Benjamín de la imagen fotográfica: “lo que Walter Benjamín denominaba el valor ‘de culto’ de la imagen quedó efectivamente abolido cuando las fotografías se convirtieron en algo común; cuando se convirtieron en artículos de interés pasajero sin valor residual, para ser consumidos y desechados” (Tagg 2005, 78).

Las primeras alianzas entre arte y fotografía se dieron bajo la tutela de las *bellas artes* y el juzgamiento esteticista de la misma. No obstante la fotografía se ha desligado de la hegemonía artística gracias a su masificación; esta ha servido como herramienta de lucha social (rompiendo el estereotipo) y a través de la misma se ha sabido reinsertar en las formas y propuestas del arte contemporáneo.

Por esto, resulta importante plantear que la inserción de la fotografía en el arte se da a través de un quiebre importante: cuando el arte contemporáneo adopta nuevos lenguajes y recursos para las narrativas y accionares del mismo, utilizando “lo fotográfico” como soporte de algunas obras. En este contexto, para entender lo que el arte contemporáneo significa, cabe mencionar a Terry Smith cuando propone que:

El concepto de arte contemporáneo se impone al uso cotidiano como un término general para referirse al arte de hoy en su totalidad en contraposición al arte moderno (el arte de

un período histórico que básicamente a llegado a su fin, por más significativo que todavía en la vida y en los valores de muchas personas). (Smith 2009, 300)

Este rompimiento con la tradición del arte moderno se da en la Segunda Guerra Mundial, donde se observa que los ideales de la ilustración y la modernidad han sido destruidos. En este punto de la historia es donde, como se ha mencionado con anterioridad, la fotografía empieza a tener un carácter periodístico y emerge con el auge de las revistas compuestas a partir solamente o mayoritariamente de imágenes.

Ahora bien, las necesidades humanas de representación que cobran interés en el arte contemporáneo están vinculadas con la cultura, la política, la vida cotidiana, así como con la necesidad de romper con esquemas de comportamiento sociales que han sometido a sectores bajo parámetros raciales, de género y de clase. Esto ha devenido en luchas sociales que se han reflejado en la academia, en el arte y, por supuesto, en la fotografía.

Para entender dichas transiciones, es necesario revisar ciertos precedentes sobre la *mirada premiada*²⁶ y la fotografía como recurso editorial, trayendo a colación nuevamente la representación hegemónica, pero esta vez enfocada desde la creación y la práctica artística: como un antecedente importante en la construcción de dicha mirada, la que consagra a la imagen fotográfica se puede mencionar a Ernest Lacan, editor de la primera revista de fotografía artística *La Lumipére*.

Él determinó cuatro clases de fotógrafos, en los que enfatiza la clase social de los sujetos: el fotógrafo clásico (de la clase trabajadora o artesanal), el artista- fotógrafo, (burgués), el aficionado, refiriéndose al entendido y por tanto aristócrata, y el distinguido fotógrafo-sabio, que reivindicaba la condición de artista sin atender a ninguna clasificación (en Freund 2001, 110).

El editor francés privilegiaba la mirada elitista del arte, ya que separaba decididamente el *oficio* de fotógrafo de la práctica artística. Esta división se acentuaba por la calidad material de la imagen además de por los usos que se le daba a la misma.

La fotografía entró por primera vez al salón de las artes y con esto al museo en 1859, bajo los parámetros del mismo Lacan en el *Anual de Bellas Artes en París* “la distinción artística se basa firmemente en la distinción de clases que hicieron los primeros fotógrafos premiados; algo que se aceptó hace tanto tiempo y ahora parece <natural>” (2001, 111).

²⁶ Término utilizado en la presente investigación para nombrar al fenómeno de la fotografía reconocida y acreditada desde la institucionalidad.

Por su parte, la construcción de la mirada racializada a través del uso de la fotografía como herramienta de clasificación científica y social, puede ejemplificarse con una pequeña referencia a la revista *Life*, misma que aparece por primera vez el 23 de noviembre de 1936²⁷, tres años después de que Hitler tomara el poder en Alemania (esta fecha resulta también importante ya que en este período se da el auge de la fotografía periodística en el contexto de la guerra) compuesta exclusivamente a partir de imágenes, y que empezaría a determinar los esteticismos de la sociedad norteamericana y del mundo.

La revista *Life* se sostuvo en base de la publicidad, dando un antecedente importante al contenido de medios de comunicación: “a partir del momento en que la publicidad se convirtiera en la única fuente de beneficios, dejaron de interesarse en el lector como lector, y comenzaron a pensar en el lector de los anuncios que publicaban sus revistas” (124), con esto se demarca un hecho trascendental que cubre la contemporaneidad y es la construcción de imágenes enfocadas en un consumo masivo.

El fundador de la revista Henry Luce afirma “Soy un presbiteriano y un capitalista. Estoy en favor de dios, del partido republicano y de la libre empresa. Hemos inventado TIME²⁸, Hadden y yo, y por tal motivo tenemos derecho a decir lo que será. Contamos la verdad de la mejor manera que nos permiten nuestro saber y nuestras creencias” (129).

Esta aseveración evidencia el destino que determinará la masificación de las imágenes: su importancia se da en tanto los intereses de quien tiene el poder de representación y el poder de distribución de las mismas, insertándolas en el capitalismo como entes representantes de regímenes de verdad.

No obstante, como he mencionado anteriormente, la fotografía también ha servido como herramienta de lucha política, de denuncia social, y de representación contra-hegemónica, casi siempre desde la lucha social y desde el arte.

Para ejemplificar lo mencionado cabe visualizar el caso africano, donde a partir de la I Guerra Mundial, coincidiendo con los movimientos que proponen la independencia del continente, los fotógrafos se sienten en la obligación -por voluntad o necesidad- de apropiarse de su propia imagen: “de ahí la importancia que el retrato y, sobre todo, el estudio fotográfico han tenido en África, que se convierte así en un espacio de libertad

²⁷ La revista existía desde 1883, pero el giro importante para esta investigación se da en 1936, cuando Henry Luce compra los derechos de la publicación, convirtiéndola en la primera revista estadounidense que utilizó la fotografía en gran volumen para ilustrar hechos noticiosos.

²⁸ TIME inc. Empresa editorial que publicó LIFE, fundada en 1922 por Henry Luce.

donde se articula una relación igualitaria, de comunicación directa y de no jerarquización entre el fotógrafo y el fotografiado” (Santana Pérez 2011, 29).

El continente africano ha sido siempre representado desde Occidente con temáticas fotográficas recurrentes que han mostrado a lo largo de la historia la relación africana con la naturaleza salvaje, la fauna, lo exótico y lo diferente, recurriendo repetidas veces al estereotipo.

Por esto, como se ha mencionado con anterioridad, Stuart Hall plantea confrontar al estereotipo desde tres frentes diferentes: la reversión de los estereotipos a través de valorar positivamente lo que siempre fue negativo, la sustitución de imágenes y estereotipos negativos por positivos, aceptando y celebrando la diferencia y por último confrontar al estereotipo “desde adentro”, intentando que los estereotipos funcionen contra sí mismos, ya que, como el significado – según las teorías del lenguaje- nunca puede fijarse como “inamovible”.

El trabajo fotográfico de Zenele Muholi responde desde la práctica a dichas propuestas teóricas. La fotógrafa es una reconocida artista visual que ha dedicado gran parte de su obra como medio para la erradicación de la intolerancia a personas negras homosexuales en Sudáfrica. Muholi representa desde el “activismo visual”, tematizando su obra desde la resistencia. La intención de la artista se encuentra en tensión sobre la resignificación y la esencialización y propone una relación violenta y conflictiva entre “representado” y “representador”, ya que por una parte el propósito entra desde quien representa, y por otra, en la escena la fotógrafa invade la esfera de lo privado para convertirlo en público.

La artista enuncia desde el presente, proponiendo sobre una problemática específica en relación a la sexualidad sudafricana. Particulariza las condiciones –en este caso sexuales o genéricas- del ser humano, reduciéndolo aún más de lo que la propia fotografía somete, por lo que los aportes fotográficos de Zenele Muholi trazan quizá la obsesión de la marcación de la diferencia incluso cuando el propósito intenta ubicar esta diferencia en una normalidad aceptada.

En un texto que se refiere a la obra y vida de la fotógrafa en cuestión se escribe:

Las fotografías de Muholi son notaciones de lo real que como tal cursan un efecto de archivo. Conservan y a su vez restauran vacíos sistémicos. Desde una lectura freudiana, ponen en pie mecanismos de identificación y vínculos de semejanza y asimilación con comunidades marginales, sin apoyo social, estigmatizadas por su “disfuncionalidad” y que en el escenario sudafricano son segregadas, amenazadas y perseguidas. (García Ranedo 2015, 61)

Esta estrategia de reversión de estereotipos y denuncia social, enunciada *desde adentro*, se manifiesta con potencia en la obra fotográfica de Muholi. Sin embargo, la “labor social” queda en duda cuando -a parecer de quien suscribe- el valor comercial de la obra y el renombre autoral, se adelantan al contenido. Esa particularidad se convierte en un factor representativo del arte contemporáneo, así como de las instituciones autorizadas que premian la mirada en relación a la fotografía contemporánea, precisamente como el premio objeto de estudio de la presente investigación (World Press Photo).

Otro caso seleccionado para la clarificación de la problemática propuesta es el de la fotógrafa Inglesa Jo Spence (1934 – 1992), quien al ver su cuerpo en manos del poder hegemónico médico, (y al ser sujeto propio de esta hegemonía social, al mirarse mujer y proveniente de sectores populares), deconstruye a través de la fotografía su propio cuerpo, (su investigación comienza a partir del diagnóstico de cáncer de seno), sacándolo del discurso médico, creando su propia disertación social y su propia investigación. Spence, socialista y feminista, critica la mirada del cuerpo femenino como objeto pasivo, y la “normalidad” corporal como objeto socialmente “deseable” (poniendo de esta manera en tela de juicio nuevos imaginarios sociales) que se relacionan nuevamente con este desplazamiento biológico e inconsciente, al cual han sido sometidos los cuerpos detrás de una “normalidad” impuesta.

La fotógrafa se refiere a la necesidad de encontrar un campo común, estético y político, basado en la solidaridad y la educación, rescatando las subjetividades y enunciando desde la propia *praxis* (Spence 1974, 15).

Ahora bien, como se ha visto anteriormente emerge un dilema que conecta directamente el arte (desde su concepción explicada en este título) con lo documental como discurso de poder, sometimiento o denuncia (abordado en el título sobre fotografía y poder), es decir la relación entre la política, el arte y como componente esencial, las instituciones.

A partir de los años 70 se afirmaba en los círculos artísticos y revolucionarios latinoamericanos, específicamente en Chile, donde se cobijaron dichos conceptos luego del triunfo de la Unidad Popular, que el arte *debía* estar al servicio de la sociedad como herramienta revolucionaria. Nelly Richard menciona al respecto: “ En el contexto saturado de ideologismo de los 70, ciertas declaraciones insinuaban, sin embargo una tensión entre, por un lado, la subordinación militante de la obra a la retórica del

compromiso social y, por otro, la autonomía del proceso creativo” (Hemispheric Institute 2013).

Esto favoreció a que el artista (entiéndase que el debate aquí, gira en torno a la creación artística desde la fotografía), se sienta en un compromiso político inquebrantable, lo que a su vez genera discursos preestablecidos, lo que daría un desplazamiento de la representación al servicio del poder (o del proceso para su obtención), parcializando o sesgando en cierta medida el debate documental.

Cerrando el caso, Richard va a decir que: “Hoy, ya no pueden ser pensadas como universales ni la *verdad* ni la *representación* colectivas de los social cuyas lógicas de entendimiento se han fragmentado y pluralizado. También se han acotado las zonas de intervención pública según los trazados de autonomización disciplinaria de campos simbólicos cada vez más diferenciados de la política” (Hemispheric Institute 2013).

En suma, la problemática que emerge a través de la relación fotografía-arte, provoca una disyuntiva aún mayor: ¿qué grado de artisticidad permite una fotografía que (más allá de su valor estético) está concebida para acogerse a algún discurso político previo, y donde el campo informativo prima, teniendo en cuenta que el arte puede ser el lenguaje de denuncia, pero pone en duda la veracidad y al mismo tiempo la fotografía como régimen de *verosimilitud* y puede ser considerada una herramienta de sometimiento?

A la anterior se suma otra interrogante: ¿los límites de la acción de la representación documental planteados desde un lenguaje creativo o exhibidos desde el arte, no rebasarían o desbordarían el *compromiso documental* planteado por Steve Cagan en el anterior apartado? Y por último, en esta plataforma de hibridación de lenguajes y regímenes de representación, ¿funciona realmente el “valor del premio” en cuestión a través de la *estetización de la violencia*?

3. La fotografía que documenta: verosimilitud, lenguaje y compromiso en la imagen-símbolo

Entrando en el campo de la fotografía documental, Lewis Hine (1874-1940), renombrado fotógrafo estadounidense del movimiento del *realismo social norteamericano* de la década de los 20-30s, afirmó que “aunque las fotos no mienten, los

mentirosos pueden hacer fotos”, llegando a catalogar sus fotografías más que como documentos, como “fotointerpretaciones”.

No obstante, como plantea Gustavo Aprea en su texto *Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión*, “La mirada documental se caracteriza por la construcción de una distancia respecto de los objetos representados. Esta distancia puede ser temporal, espacial, cultural o política” (Aprea 2014, 63).

Como primer acercamiento al lenguaje y a la narrativa fotográfica, y tras la pregunta sobre la diferencia entre el reportaje y el documental, el fotógrafo Francisco Mata Rosas plantea: “el primero [el reportaje] tiene una clara vocación informativa (...), lo segundo [lo documental] goza de mayor libertad y, por lo tanto, permite la profundidad y la calidad interpretativa” (en Castellanos 2004, 89).

Por su parte, a raíz de la misma pregunta, Marco Antonio Cruz, fotógrafo mexicano concluye. “No hay frontera, reportaje y fotografía documental son lo mismo, ya que las dos definiciones conducen a la fotografía social” (en Castellanos 2004, 80).

Más allá de esta clásica diferenciación entre fotografía documental y fotografía periodística, (donde la diferencia radica en que el término *documental* se aplica a proyectos a largo plazo, y periodística a noticias de actualidad, es decir donde la diferenciación se encontraría en los tiempos de producción e inmediatez de la noticia), y sabiendo de antemano que no existe un consenso, en este punto resulta fundamental situar a la fotografía periodística respecto a “*lo documental*”, entendiendo dicha ubicación como la propuesta del accionar de dos diferentes campos disciplinares, sin que esta distinción signifique una ruptura de los principios ontológicos documentales que cimentan a la fotografía periodística. Félix del Valle Gastaminza escribe al respecto:

La fotografía periodística (...) no es exactamente fotografía documental: Nace con voluntad comunicativa y mediadora y pretende testimoniar y notificar los acontecimientos reales, reflejados e interpretados visualmente por un fotógrafo, por medio de un mensaje visual que se sumará al mensaje verbo-icónico del resto del periódico, especialmente al mensaje textual que constituye la noticia. No tiene la cualidad objetiva del fotodocumentalismo pues el componente editorial del periódico va a pesar mucho en el momento de la selección del tema, del enfoque, de la imagen elegida para publicar, pero sobre todo, del enfoque de la noticia y del correspondiente pie de foto que conducirá nuestra lectura. (del Valle 2002)

Sin embargo, esta diferenciación resulta limitada para accionares que entremezclan conceptos, ya que al establecer a la fotografía documental como creada con la “intención de documentar” se entendería que la misma lleva ese atributo desde su

génesis y bajo cualquier intencionalidad, es decir, resulta necesario separar *lo* documental *del* documental.

Cabe preguntarse en este punto sobre las bases documentales en referencia -más allá de sus usos y orígenes- a las lecturas contemporáneas sobre la fotografía en dicho campo. Y es que, el abordaje -como se ha mencionado con anterioridad- puede plantearse desde diversas posturas.

Por una parte, el proceso documental es portador de un *significado*,²⁹ tema escurridizo, ya que -como se ha mencionado en los aportes de la presente investigación- es un concepto que se desplaza dependiendo de una sinnúmero de factores, entre sociales, políticos y culturales, así como el arco que une la producción (la creación) y el consumo de la imagen documental. El significado resultaría una consecuencia de las lecturas, por lo que los elementos intrínsecos de la fotografía aparecerían solamente una aproximación temporal, donde el contexto determina la decodificación del o los mensajes. Nieves Sánchez Garre y Alejandra Val Cubero mencionan al respecto:

La fotografía permite estudiar y comprender una época histórica concreta. Desde este enfoque, la principal característica de la fotografía es su capacidad de producir y difundir significado. Pero los significados de las fotografías no están condicionados ni limitados por las propias imágenes; el significado se reproduce continuamente dentro de los contextos en los que estas imágenes aparecen. (Sánchez Garre y Val Cubero 2007, 34)

Sin embargo, la fotografía debe relacionarse con el mundo más allá de lo que su elemento mimético establece. Para esto, se puede disponer de tres niveles para la lectura crítica de una fotografía, siendo lo documental el régimen que se torna crucial en esta búsqueda. Según los aportes de Erwin Panofsky, en “El método iconográfico (1939)”, el primer nivel correspondería al nivel temático, cercano a lo que se encuentra representado, donde, el espectador deberá conocer o reconocer a que elementos figurativos se está enfrentando, en sus formas más básicas, es decir, un reconocimiento de la forma, una lectura puramente denotativa; un segundo nivel correspondería al análisis iconográfico, el cual se relacionaría a la interpretación del contenido, debiendo conocer de antemano el

²⁹ Stuart Hall argumenta a través de cuatro explicaciones teóricas, la importancia del significado en lo relativo a la diferencia: “la primera explicación viene de la lingüística (...). El principal argumento propuesto aquí es que la diferencia importa porque es esencial para el significado; sin ella, el significado no podría existir. Saussure. La segunda explicación también viene de las teorías del lenguaje (...) El argumento aquí es que necesitamos la “diferencia” porque sólo podemos construir significado a través del diálogo con el “Otro”. La tercera explicación es antropológica /.../ El argumento aquí es que la cultura depende de dar significado a las cosas asignándolas a diferentes posiciones dentro de un sistema de clasificación. (...) La cuarta clase de explicación es psicoanalítica y se relaciona con el papel de la “diferencia” en nuestra vida psíquica” (Hall 2013, 433).

espectador contextos relacionados y plantear una aproximación al objeto de estudio; y por último, un tercer nivel, el cual sería percutor de una lectura crítica, donde la interpretación iconológica se basa en el conocimiento a profundidad, de los contextos histórico, culturales, sociales y políticos y determinando en cierto grado la intencionalidad autoral, aunque esta pauta pueda resultar incidental.

Esta tercera lectura se realiza de una manera “acertada” si se conocen los códigos culturales de la época que estamos analizando, las razones por las que se tomó la fotografía, la intención del fotógrafo y de la persona o personas representadas, las consecuencias que la imagen fotográfica pudo tener o tuvo, etc. Es el nivel más complejo. (Sánchez Garre y Val Cubero 2007, 36)

Este modelo se posiciona haciendo frente a la construcción de la historia desde el formalismo de los años sesenta y setenta, (vale recordar a Newhall, 2002, y su régimen historiográfico de la fotografía), el cual afirma que el valor estético prima sobre los contextos sociales, culturales y políticos, proponiendo dicho valor como universal y estático, reafirmando la hegemonía de la academia del arte.

No obstante, como se ha mencionado anteriormente, aproximarse entendiendo los contextos puede resultar insuficiente para el abordaje histórico, por lo tanto limitado para la comprensión de los estados de *lo documental*, por lo que el apoyo de una base teórica en este proceso resulta fundamental, y, como se ha planteado a modo de recomendación en el primer capítulo de la presente investigación, la metodología de la Nueva Historia Cultural y los aportes de los Estudios Visuales establecerían el soporte de dicha historización.

Por su parte, indistintamente de los recursos previos con los que cuenta el espectador al enfrentarse a la lectura crítica de una imagen documental, este necesita establecer una posición política frente al hecho, sobrepasando los regímenes de verdad que se le ha impuesto de antemano a dicha imagen fotográfica *que documenta*.

Para esto, previamente se debe entender que la fotografía al ser utilizada como un *recurso* documental, más allá de la lectura del mensaje inserto a través de ciertas condiciones contextuales, debe establecer relaciones de *certeza* entre el mensaje y la lectura del mismo. Fontcuberta escribe: “La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto no está reñida con la manipulación” (Fontcuberta 2016a, 108), concluyendo que no existe acto humano que no esté contaminado de manipulación, consciente o inconscientemente, es parte del accionar humano.

Es así que la relatividad con la que se manifiesta la intencionalidad autoral (elemento clave del nivel iconológico propuesto por Panofsky) puede sobrepasar el régimen de verosimilitud incluso a través de factores que a primera vista resultarían intrascendentes o infundados a la vista de quien decodifica el mensaje e incluso podrían superar la supuesta intención de quien “toma” o “captura” la fotografía.

Para ejemplificar lo dicho, resulta pertinente mencionar que entre los numerosos recursos visuales aplicables en la construcción de un mensaje a través de la fotografía, la selección del objetivo³⁰ fotográfico resulta un tema fundamental. Más allá de los elementos relacionados con la sintaxis de la imagen en la comunicación visual, como el encuadre, la composición e incluso la cromática, la elección de la lente que utilizará la cámara fotográfica definirá aspectos clave no solamente en la iconografía sino también la iconología del producto gráfico.

Sin intención de dar un salto abrupto desde la teoría hacia la técnica, resulta urgente analizar el precepto deontológico atribuido a Enrö Friedman³¹ en cuanto a la cercanía de quien representa respecto al-lo representado: “Si tus fotos no son lo suficientemente buenas es porque no te has acercado lo suficiente”. Más allá del motivo histórico por el que fue planteado dicho argumento o el elemento biográfico de quien lo manifiesta, dicho mandato requiere una aguda lectura de sus partes, ya que se lo ha tomado desde las bases del accionar fotográfico documental, siendo la norma -por llamarlo de alguna manera- para un resultado documental adecuado: ¿a qué se refiere con el planteamiento de una fotografía suficientemente “buena”?, y por otra parte, ¿qué significa estar lo suficientemente “cerca”?

Sin ánimo de desestimar el primer cuestionamiento, el debate estético sobre la fotografía documental resultaría excesivo en relación a la delimitación del problema, por lo que se plantea el sobre-entendimiento para el análisis crítico con fines investigativos de fotografías documentales “adecuadas”, y la consideración de los aportes del subtítulo *La mirada premiada, lo documental soportado por el arte*, inserto en el primer capítulo de la presente investigación.

³⁰ Los diferentes tipos de objetivos o lentes fotográficos es determinada por la distancia focal, misma que es establecida por la longitud del lente entre el soporte donde se congelará la imagen dentro de la cámara oscura y el punto nodal del objetivo. Esta distancia está determinada por milímetros y clasificada a partir de un objetivo “normal”, el cual debe mostrar con una perspectiva similar a la del ojo humano. Se dividen principalmente en objetivos cortos (angulares) normales y largos (teleobjetivos).

³¹ Enrö Friedman y Gerda Taro, utilizaron el pseudónimo Robert Capa, haciendo difícil determinar la autoría de ciertas imágenes. Sin embargo, la frase utilizada pertenecería a Friedman.

Sobre el último accionar, mismo que puntualiza la cercanía, refiere la toma a una proximidad física: una irrupción del momento por parte de quien maneja la cámara fotográfica, con la utilización (necesariamente por temas de enfoque y encuadre) de un lente gran angular.

François Laso, en relación a dicha cercanía a través de la elección del objetivo fotográfico para el registro fílmico del documental *El comité* (2006) escribe:

Decidimos rodar el filme con un solo lente: un gran angular. Esta decisión, que parecía en un principio de un orden puramente estético y antojadizo -el gran angular ayudaba a contar el minúsculo espacio en el que vivían los presos- tendría, en ese entonces, unas implicaciones insospechadas (...) esa elección establecía una distancia mínima entre mi cuerpo y el cuerpo del otro (...) la elección del lente y la posición del cuerpo constituyeron una toma de posición política: una política del cuerpo. (Laso 2015, 157)

Esta posición política -la del cuerpo de quien representa- establece para el régimen de verosimilitud que atraviesa el documental un mandato de inserción para-con la realidad representada, es decir, representar de cerca el problema, acercando el cuerpo, ya que a través de un lente teleobjetivo se lograría de igual manera un acercamiento visual

Por su parte, el autor de la fotografía ganadora del World Press Photo Ronaldo Schemidt, en comunicación personal con el autor, en agosto 22, 2018, aporta sobre el uso del lente angular en fotografía de prensa suscribiendo que “la fuerza que te da el angular, ese asunto que te hace ser un testigo presencial, estar ahí parado frente a la foto (...) nunca la vas a lograr con telefoto”, corroborando el hecho que la fotografía de prensa, acciona desde la cercanía física, mientras le sea posible al operador del dispositivo.³²

Sin embargo, las características atribuidas al lente angular, (dados por el cambio de perspectiva en relación a la visión humana) exceden en cierto sentido el régimen de verosimilitud dictado por *lo documental*, proponiendo esta “captura” de la realidad desde una perspectiva (óptica y conceptualmente) distorsionada en relación a su referente. No obstante, dicha distorsión acercaría al espectador a la escena de un modo en cierto sentido más directo, presentando de esta forma una transacción entre la imagen y el espectador a través de la toma de una posición política de certeza, es decir, observar el hecho a través de la mirada de un testigo cercano, sin que la deformación formal de la realidad genere sospecha.

Al respecto, y proponiendo una entrada a lo que la imagen documental simboliza, Pascal Bonitzer plantea que:

³² En fotografía para prensa deportiva, el uso de teleobjetivos de gran alcance resulta imprescindible por el hecho que el operador no puede (o no debe) acercarse a la acción.

Tenemos pues esta foto del vietnamita llorando, bajo un paraguas (...). Y es verdad que “el gran angular trabaja aquí en beneficio del humanismo plañidero: aísla el personaje, la víctima, en su soledad y su dolor” (Bergala) ... sin embargo en esta foto, queda algo, algo que resiste al análisis, indefectiblemente. Y es que al lado, por encima de esas palabras “humanismo plañidero”, está el hecho de que *sin embargo* el vietnamita llora: a pesar de la puesta en escena, a pesar del encuadre, de la enunciación fotográfica y periodística (¡basura de periodista!). Está el enunciado de las lágrimas (...). Indefectiblemente, el enunciado mudo de la foto retorna, enigmático, el acontecimiento oscuro de este dolor captado por un objetivo mercantil, la *singularidad* de las lágrimas vuelve a ofrecerse sin ruido a la meditación. Otro texto comienza entonces a surgir de la misma imagen (...). La fotografía es en primer lugar una muestra directa de lo real que la química hace aparecer. (en Dubois 1983, 45)

Este componente esencial de la fotografía (el referente)³³, en el cual se profundizará más adelante, en lo que se refiere a lo documental, establece un vínculo que problematizará las propiedades deontológicas de la misma, es así que lo referencial necesario para el acto fotográfico puede proponer al registro y a la representación como un testigo presencial.

Ahora bien, al ubicar a la fotografía desde su construcción como testigo presencial del hecho, a través de un sinnúmero de acciones que van desde la técnica fotográfica hasta el discurso que posee el mensaje, emerge nuevamente el debate sobre su característica de evidencia y prueba fehaciente,³⁴ opacando en cierto modo la veracidad del testimonio documental de dicho campo y aportando al concepto de la posición de *compromiso documental*.

Schemidt aporta al respecto en relación a la escena ganadora ante la pregunta sobre las formas de *devolución* que deberían darse a quienes se representa fotográficamente en el conflicto:

³³ En referencia al *índex*, Dubois explica en primera instancia que: “La fotografía por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente, pero esto no implica a *priori* que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético”. (Dubois 2015, 31). Esta problemática emerge en el conflicto sobre la representación y la mimesis que la fotografía, a diferencia de otro tipo de representaciones adquiere.

No obstante, el autor continúa, siguiendo a Barthes, en relación a la no codificación del mensaje fotográfico aduciendo que: “Lo importante no es la idea de la «perfección analógica», sino justamente la de «mensaje sin código»”. (2015, 32). Es así que la fotografía podría entenderse de primera mano como espejo del mundo como operación de codificación de las apariencias. Es así que siguiendo los argumentos de Peirce, el *índex* empieza a fijarse dentro del orden del ícono y del orden por símbolo, es decir por semejanza y por convención.

Por lo tanto el *Índex* se conceptualizaría como “la representación por contigüidad física del signo con su referente”. (42)

Esta contigüidad física se podría entender como una conexión donde el referente ha tocado físicamente de alguna forma a un soporte, por lo que la desaparición del haluro supondría la desaparición del *índex* entendido de esta manera, dando paso quizá a una nueva forma de describir esta relación: posiblemente un *post-índex*.

³⁴ Ver Capítulo 1 página 37.

Pues yo creo que se sepan los hechos que están pasando, en este caso él se quemó (que en este caso yo lo tengo bien claro y lo he comentado con muchos colegas fotógrafos y en algunas conferencias que he dado) y es que él se hubiese quemado estando o no estando nosotros... o sea el fotoperiodista es un testigo de la situación. La situación estaba sucediendo, el compañero de él que golpea la moto y hace que explote, lo iba a hacer igual, solo somos testigos nosotros... nuestra contribución en este caso es que se supo lo que le pasó y pudo en este caso el recibir toda esta ayuda médica, tratamiento médico, medicinas, todo este apoyo. Si yo no hubiese estado, si Juan no hubiese estado ahí y no hubiesen existido esas fotos, quizá él se convierta en una de las víctimas fantasmas de todo este conflicto que hubo, no hubiese recibido ayuda y estaría mucho peor. Yo creo que la mayor contribución de nosotros es: la directa en este caso, el queda como expuesto y recibe apoyo, y la segunda es que se sepa lo que está pasando en Venezuela. (Schemidt, com. pers.)

Entendiéndolo de esta manera, cabría suponer que los cuestionamientos sobre el privilegio de ser observados por la cámara fotográfica, (entiéndase ser representados) propuestos por Grigoriadou (2012) y citados en el primer capítulo de la presente investigación, quedarían en cierta medida respondidos. No obstante existe un sinnúmero de propuestas en torno a la “devolución” para con lo(s) representados(s); desde entregar a los individuos fotografiados copias de sus propias imágenes como lo plantea Armando Salazar³⁵ (Salazar 2013, 215), hasta el compromiso propuesto por Steve Cagan (2013).

Retomando el campo de la *veracidad*, cabe problematizar sobre la relación del soporte documental y lo verosímil del hecho: el acto de registrar a través de un mecanismo como la fotografía garantiza en cierto modo la veracidad de que el suceso ha ocurrido. Más allá de los recortes (técnicos, y que contienen efectos semióticos y políticos), la inscripción del referente acredita su existencia. Sin embargo, los preceptos fotodocumentales contemporáneos delimitan el accionar y el uso de recursos técnicos, avalando la realidad, a través de la *no manipulación* de la escena.

Las bases de concurso del World Press Photo por ejemplo, advierten un sinnúmero de reglamentos sobre la prohibición de alteraciones de las imágenes concursantes.³⁶ No obstante llama de sobremanera la atención que el premio convoca a imágenes que sean “visualmente convincentes sobre nuestro mundo”³⁷, y cabe plantear la concordancia a modo de cuestionamiento: ¿una imagen convincente tiene alguna relación con una imagen veraz?, y por otra parte, esta especie de *pureza documental* ¿se inscribe de alguna manera en un régimen de verosimilitud?

³⁵ Fotógrafo documental y director de fotografía, profesor de cine en la Universidad San Francisco de Quito.

³⁶ Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/>

³⁷ *Ibíd.*

La conocida fotografía “Miliciano herido de muerte”, de autoría del mismo “Robert Capa”,³⁸ es una de las imágenes más simbólicas y representativas de la guerra civil española. En ella se observa en monocromo a un miliciano cayendo herido de muerte con el fusil en la mano. Más allá de sus características técnicas y estéticas, este documento histórico, vuelve a ser objeto de análisis años más tarde: en el documental “La sombra del iceberg” dirigido por Raúl Riebenbauer y Hugo Domenech (2007, 73 min.), se pone en evidencia que la mítica fotografía sería en realidad una puesta en escena, cuestionando la validez de la escena como documental fotográfico y promoviendo el derecho y la necesidad de la duda sobre lo observado.

¿Ha perdido la fotografía en cuestión su valor documental por no regirse a los modelos de producción autorizados por el campo del foto-documentalismo contemporáneo?, es decir, ¿se transforma ahora casi automáticamente la imagen en una fotografía *no-documental*, incluso si se trata de una imagen-símbolo de un conflicto?

En determinados concursos periodísticos donde lo textual y lo narrativo son la plataforma informativa, las bases exigen “pluralidad y contraste de fuentes”,³⁹ adscribiendo un factor subjetivo sobre la veracidad del producto concursante. Este “rigor periodístico” transitaría en lo ético, más no en las *lecturas* como fundamento de confianza sobre los hechos representados, como en el caso de World Press Photo.

Ahora bien, sobrepasando el régimen de confianza, existe un factor que recae sobre la fotografía y se refiere a la posibilidad de evocar lo que está ausente: como se ha mencionado en el acápite sobre fotografía y muerte, la ausencia se manifiesta como contemplación de la muerte, proponiendo a través de este precepto, a la fotografía como imagen simbólica.

John Berger, al respecto de los momentos registrados eficazmente a través de la fotografía afirma:

Un director de cine puede manipular el tiempo de la misma forma que un pintor puede manipular la confluencia de los acontecimientos que describe. Pero no así el fotógrafo. La única decisión que puede tomar el fotógrafo es la del momento que elige aislar. Sin embargo, esta aparente limitación es lo que da a la fotografía su fuerza singular. Lo que muestra invoca lo que no muestra (...) La relación inmediata entre lo que está presente y lo que está ausente es particular a cada fotografía: puede ser la existente entre el sol y el hielo, entre el dolor y la tragedia (...). (Berger 2015, 36)

³⁸ Como se ha mencionado, Enrö Friedman y Gerda Taro, utilizaron este pseudónimo, sin embargo en este párrafo se ha utilizado el nombre de Robert Capa, ya que en un sinnúmero de textos y artículos es nombrado de esta manera.

³⁹ <https://premioggm.org/premio-gabo/bases-premio-gabo-2018/>

La ausencia que se hace presente a través de la fotografía derivaría ineludiblemente en el accionar simbólico que atraviesa la imagen fotográfica, proponiendo como argumento comunicativo dicho atributo estrictamente fotográfico.

Por otra parte, en relación a lo propuesto por Berger, cabe objetar sobre la elección intencional a la que se refiere el autor, ya que los elementos relacionados con el azar y lo circunstancial sostienen al acto fotográfico periodístico contemporáneo.⁴⁰

Retomando el argumento sobre lo ausente y lo simbólico, Berger concluye: “Una fotografía es efectiva cuando el momento registrado contiene una medida de verdad que es aplicable en general y que revela lo ausente igual que lo que está presente en ella” (2015, 36).

Ahora bien, la imagen simbólica resultaría fundante al momento al asignar *validez* documental, ya que, más allá de una lectura connotativa, las diversas entradas para el entendimiento del mensaje convergen en la decodificación de la síntesis simbólica que la imagen posee, es decir que el registro y la representación se encontrarían soportados en lo que se podría llamar imagen-símbolo.

Un hito importante sobre la imagen-símbolo lo marca el fotógrafo Nick Ut, en 1972, cuando registra en la guerra de Vietnam la imagen fotográfica de una niña corriendo en dirección a su lente, desnuda, quemada y aterrorizada, (la niña del napalm) luego que un avión de guerra sur-vietnamita lanzara una bomba de napalm en la zona de población civil donde se encontraba la infanta junto a su familia. La fotografía en cuestión fue portada del *New York Times* y un poco más tarde de la revista *Time*, y causó un quiebre en la opinión pública estadounidense sobre lo que representaba la guerra, contribuyendo a una masiva movilización social antibelicista. La imagen fue blanco de censura por parte del gobierno de Richard Nixon, quien llegó a declarar que la fotografía se trataría de un montaje.⁴¹ Cabe mencionar que la imagen ganó el World Press Photo en 1972.

Como dato anecdótico y reafirmando la problemática deontológica sobre lo documental, en 2015, la imagen vuelve a ser noticia al mostrarse el negativo original, mismo que había sido recortado para la copia que circuló en 1972. A pesar que el recorte, no representa ninguna “infracción” al reglamento documental de concursos como el

⁴⁰ La imagen galardonada como foto del año dentro del World Press Photo 2017, “Un asesinato en Turquía”, retrata al asesino del embajador ruso en Ankaraes. Sin ánimo de desmerecer la capacidad profesional del fotoperiodista Burhan Ozbilici, la imagen se muestra producto del azar: la composición, la iluminación ambiente, los elementos interferentes, etc.

⁴¹ https://www.vice.com/es_mx/article/jmzxm7/la-nina-del-napalm-cumple-42-anos

World Press Photo o el Pulitzer (ambos reconocimientos otorgados a la imagen en cuestión) el negativo original muestra una situación menos dramática: aparecen tres soldados, dos de los cuales parecen ser un camarógrafo y su asistente o sonidista, pero la figura que simbólicamente corta la tensión y el dramatismo es la imagen de un soldado fotógrafo, mismo que se encuentra rebobinando la película de la cámara fotográfica.

Ahora bien, proponiendo la imagen-símbolo enfrentada por los conflictos que emergen de lo relacionado con la verosimilitud y la veracidad, surge la posibilidad de la secuencia fotográfica como recurso documental con bases más cercanas a lo verás y verosímil, es decir la imagen-símbolo soportada por otros símbolos en una estructura marcada por temporalidades secuenciales, o diferentes temporalidades mostradas como narrativa única.⁴²

Berger se pregunta al respecto: “¿Puede pensarse en términos de una forma narrativa verdaderamente fotográfica?” (Berger 2015, 119), refiriéndose al “reportaje gráfico” como una narrativa fotográfica establecida. El autor no tarda en desestimar dicha narrativa por acusarla de describir a través de los ojos de un extraño, y para entenderlo de manera significativa, el reportaje debería incluir un sinnúmero de *otras* imágenes que contextualicen la experiencia del sujeto que narra, rompiendo de esta manera la convención periodística (2015, 119). No obstante, Berger propone una narrativa cercana a la función de la memoria:

Tanto la fotografía como lo recordado dependen de, e igualmente, se oponen al paso del tiempo. Ambos preservan el memento y proponen su propia forma de simultaneidad, en la que todas las imágenes pueden coexistir. Ambos estimulan y son estimulados por la interconexión de los sucesos. Ambos buscan instantes de revelación, porque son solo esos instantes los que dan razón completa de su propia capacidad de resistir el flujo del tiempo. (120)

En un intento por aterrizar los conceptos surge la pregunta: ¿funciona la fotografía documental en cuestión como un mecanismo referente al accionar de la memoria? El autor plantea un acuerdo sobre las discontinuidades, donde quien narra se hace menos presente y el lector (habiendo transado con dichas discontinuidades, que son las imágenes) se vuelve más activo (123).

⁴² Resulta importante mencionar que dentro del concurso World Press Photo, existe la distinción entre una fotografía individual y la narrativa en serie, en cada una de sus diferentes categorías, es decir, las fotografías individuales o series, denominados en el concurso como “historias” participan en las mismas separaciones, con excepción de la categoría “proyectos a largo plazo”, donde el tiempo de producción de algunas de las imágenes insertas en la serie pueden exceder el tiempo estipulado en el reglamento dispuesto para las categorías restantes, sin embargo el asunto de la inmediatez es una norma general para el resto de historias.

Sin embargo, resulta necesario delimitar el accionar de la secuencia hacia la fotografía documental periodística, ya que a partir de dicha comparativa, un álbum familiar, por ejemplo, debería funcionar de igual manera en referencia a los acuerdos sobre las discontinuidades que la secuencia de Juan Barreto⁴³ o la historia de la fotografía ilustrada.

Es importante mencionar que los diferentes certámenes fotográficos, el World Press Photo entre ellos, categorizan las temáticas concursantes,⁴⁴ dividiendo cada una de dichas categorías en imagen individual y en secuencia fotográfica, catalogadas dichas secuencias como “historias”.⁴⁵

Para el caso de este estudio, estos parámetros se plantean desde los concursos sobre fotografía documental o periodística; no obstante vale mencionar que existen un sinnúmero de prácticas fotográficas en referencia a lo documental que no aplican dichos preceptos y no se intenta cuestionar la validez de dichos productos.

En un intento por entender la narrativa secuencial de la fotografía periodística en serie, resulta necesario realizar una breve descripción de una “historia” que haya sido premiada a través de los parámetros especificados. Para esto se ha seleccionado la secuencia fotográfica de Juan Barreto, ganadora del tercer lugar en la categoría *spot news* en modalidad “historias”, del World Press Photo 2018, (ver imagen 1) la cual muestra el mismo escenario que la fotografía ganadora del certamen como foto del año (Crisis venezolana), en siete imágenes secuenciales.

En su apertura, la primera fotografía muestra al centro de la misma, la llamada que sale desde el tanque de gasolina de una motocicleta que se encuentra en el piso. Víctor Salazar, quien aparece a la derecha del cuadro, no es aún tocado por el fuego; la segunda fotografía, se encuadra de la misma manera que su anterior, solo que esta vez, el fuego envuelve a Salazar, del cual solamente se observa su tercio corporal inferior; la tercera fotografía (muy similar a la de Schemidt, pero desde otro ángulo), muestra al manifestante, enmascarado corriendo envuelto en llamas, con una expresión corporal

⁴³ (1974) Fotógrafo venezolano, ganador del tercer premio del World Press Photo en la categoría *spot news* en modo “historia”.

⁴⁴ Las diferentes categorías del certamen en 2018 se resumen en: temas contemporáneos, ambiente, noticias generales, proyectos a largo plazo, naturaleza, gente, deporte y *spot news*.

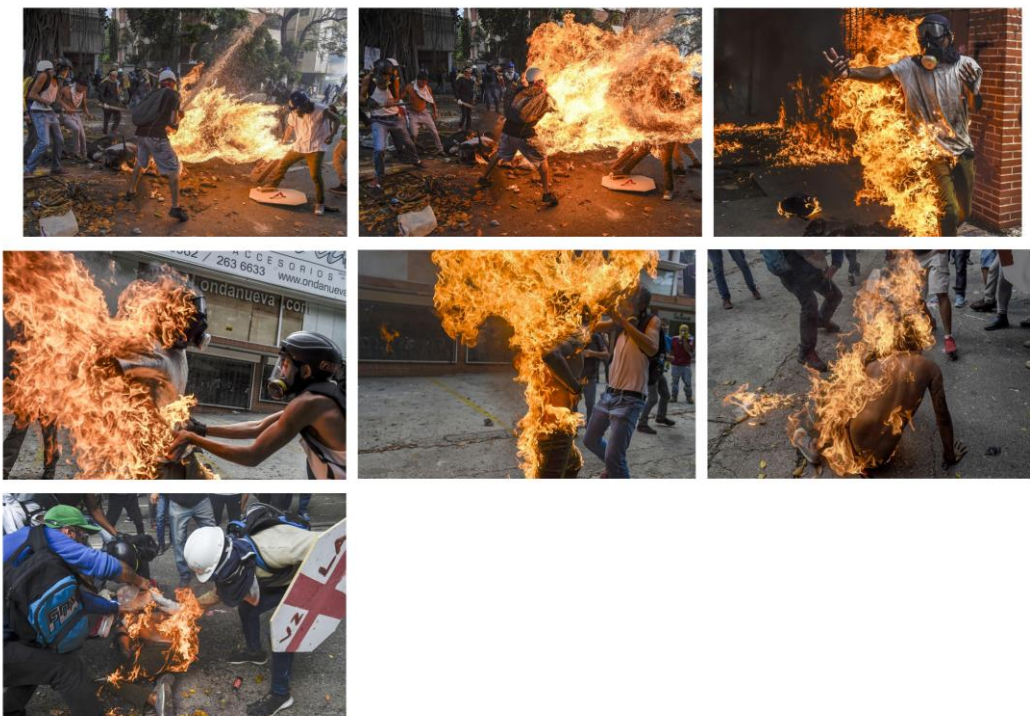
⁴⁵ Las secuencias fotográficas en cuestión, deben haber sido realizadas en los dos años anteriores al concurso, y al menos una publicada o realizada en el año anterior a la presentación del concurso a excepción de la categoría “proyectos a largo plazo”, donde las fotografías deben haber sido captadas en tres años diferentes.

bastante potente en sus extremidades superiores y manos: se observa un gesto suplicante del sujeto, quien se ubica en el tercio derecho del encuadre.

La siguiente imagen muestra a Víctor Salazar, aun en llamas, siendo socorrido por otro manifestante, quien porta una máscara anti-gas pero se mira su rostro a través de ella. Dicho personaje toca con sus manos desprotegidas el abdomen de Salazar. La imagen de este encuentro denota socorro.

En la quinta fotografía de la serie, se muestran nuevamente a los personajes de la toma anterior, esta vez más lejanos, con la misma acción de auxilio y observados por otros manifestantes que se revelan hacia el tercio inferior derecho. En el otro extremo del cuadro, en el izquierdo, un ventanal de comercio refleja la llama que envuelve a Salazar. El sexto cuadro expone a Víctor Salazar en el piso, de espaldas a la posición del fotógrafo, aún en llamas, ya con el torso descubierto (se asume que el fuego ha consumido sus ropajes) y rodeado de manifestantes (se observan sus piernas). Por último la imagen de cierre se acerca nuevamente al manifestante en cuestión, esta vez yace acostado en el piso, siendo “apagado” por tres personajes (el fuego se sigue apreciando en su cuerpo).

Imagen 1
Manifestante se incendia (secuencia)



Fuente: www.worldpressphoto.org
Autor: Juan Barreto (AFP)

A pesar que la serie fotográfica descrita narra los hechos con suficiente información para lograr entender la facticidad de lo sucedido y asumirlo desde una lectura apegada al régimen de verosimilitud que plantea lo documental, la “historia” en cuestión se encuentra con, por una parte, ciertas *inestabilidades*, y por otra ciertas *comprobaciones*, si se la analiza simultáneamente con un registro audiovisual⁴⁶ del acontecimiento.

Al poseer dicha secuencia una narrativa casi cinematográfica, la temporalidad se convierte en un factor clave; en el registro audiovisual (que al parecer fue grabado por un teléfono celular) se relata veinte segundos desde el estallido del tanque de la motocicleta hasta que el sujeto afectado es liberado de las llamas, no obstante en el registro de Barreto, aunque se narran aquellos segundos de principio a fin, resulta imposible calcular el tiempo del suceso exhibido; por otra parte, el material audiovisual se rige a la cronología temporal de los hechos, es decir, la línea de tiempo se encuentra definida entre el inicio y el final del video, sin embargo la secuencia fotográfica interactúa con el tiempo del espectador,⁴⁷ siendo él mismo quien propone dicha temporalidad en la lectura.

Sin embargo, más allá de dicha carencia de información, la imagen fotográfica, tal como afirma Berger a fin de proponerla cómo un enlace de discontinuidades aceptadas, que funciona con el accionar de la memoria, “la fotografía es lo contrario de las películas. Las fotografías son retrospectivas y así se las acepta: las películas son anticipadoras” (Berger 2016, 119).

La magnitud de dicha retrospectión deviene en lo simbólico; más allá de que la fotografía ayude a “ordenar” el cuadro sobre lo caótico del conflicto en relación al otro soporte, develando detalles y situaciones que invitan a la reflexión en la lectura (se puede ejemplificar con la lectura de la expresión corporal de las manos descrita en el párrafo anterior) el cuadro que se descifra proyecta a la simbolización de la imagen, ya que, como se ha planteado con anterioridad, emerge lo ausente, perpetuando en cierto sentido la fotografía.

Esta capacidad de síntesis que adquiere cada cuadro de la secuencia-historia, la relaciona indefectiblemente con la memoria, como ya ha afirmado Berger, otorgándole características de pregnancia y simbólicas. Asimismo, la sonoridad del audiovisual

⁴⁶ Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=o3gBmPRrQzo>

⁴⁷ Se propone dichos parámetros de lectura desde la muestra en la plataforma digital del World Press Photo, así como en la exposición física de la muestra, sin embargo, la exposición de la serie se puede encontrar con diferentes formatos, donde las diapositivas poseen un tiempo definido de exposición.

agrega un escalafón de verisimilitud, pero al mismo tiempo le resta síntesis y pregnancia, por lo que en cierta medida la *de-significa*. Nuevamente la posición política de quien discierne la imagen es crucial en la *aceptación* propuesta por el autor.

Ronaldo Schemidt, en respuesta a la pregunta sobre si no habría sido más *verosímil* una fotografía (de su secuencia) donde el personaje representado estuviera siendo socorrido, o estuviese ya sin llamas sobre su cuerpo y se lo pudiera observar vivo, afirma lo siguiente:

Creo que también hay que tener claro en una secuencia cual es la mejor foto. Si él está en el piso, está siendo apagado, no tiene este símbolo como la pistola-paz, creo que completa el círculo, él ya está siendo apagado, es como una foto posterior... no deja de ser buena, entenderías que se incendió, pero tendrías que ir mucho más profundo, en cambio esta foto te habla directo: tú la ves, y ves una persona corriendo en llamas y el símbolo atrás que te dice "paz", te cuenta todo, no hay que imaginarse la historia, si él está en el piso siendo apagado por sus compañeros, es una foto que complementa la historia, que puede estar como no puede estar. En cambio la foto de él corriendo incendiado con una máscara, con un símbolo de paz es como mucho más directo, te informa sobre todo, te hace reaccionar, la otra te puede dejar dudas. (Schemidt, com. pers.)

Para afrontar el dilema sobre lo simbólico, también se requiere una base respecto al juicio de valor, esta vez estableciendo el lugar de la fotografía dentro de la realidad representada: ¿no es acaso ahora la fotografía en si misma parte de la escena a documentar?, es decir, el dispositivo de registro funcionaría como una especie de ventana donde se muestra un recorte del conflicto o incluso de la realidad. Tomando en cuenta que en la metáfora la ventana se encuentra construida y ubicada desde diferentes visiones, vale preguntarse ¿Existe un conflicto que esté mostrado a través de la fotografía de manera más verosímil que otro?

En este contexto vale recordar que desde la génesis de la fotografía, la metáfora del espejo y de la mimesis se hizo presente en un intento de describirla y ubicarla dentro o fuera del campo del arte. Es así que incluso los discursos más acérrimos contra la fotografía, como el de Baudelaire que la desacredita en relación al acto creativo y la define a la fotografía como "como un simple instrumento de una memoria documental de lo real" (Dubois 2015, 25) propone de todas formas al nuevo método de representación visual como cercano a su referente, a la realidad documentada.

No obstante, ciertos discursos constructivistas opuestos a la correspondencia "representacionista" proponen una nueva mirada donde la realidad es transformada a través del acto fotográfico, problematizando la marcada tendencia anterior a tomar como punto de partida al mimetismo, llevando su análisis a la codificación de la representación.

Entre éstos, Phillippe Dubois escribe: “la caja oscura fotográfica no es un agente reproductor neutro, sino una máquina que produce efectos deliberados. Es lo mismo que la lengua, un asunto de convención y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real” (2015, 38).

El punto de interés (para los objetivos de esta investigación) llega en función de, por una parte desapegarse del peso mimético, y al mismo tiempo traspasar lo meramente interpretativo. Es así que Dubois, retomando los aportes de la mirada pragmatista de Ch. S. Peirce, plantea a la imagen fotográfica como determinada por un referente que no se despega de los códigos, es decir pertenecería (el palabras de Peirce) al grupo de los “signos por conexión física” [índex] (47).

Dubois resume así su planteamiento: “La foto es *ante todo índex*. Es solo a *continuación* que se *puede* llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo)” (51). No obstante a través de la delimitación de este estudio (la imagen ganadora del World Press Photo) y la ejemplificación que se ha insertado a la largo de la investigación, así como apoyándose en los aportes teóricos considerados hasta este punto, se podría sugerir lo siguiente. En cierto tipo de fotografía que se muestra documental en la contemporaneidad, convergen dos elementos que participan en la significación de la imagen a través de lo simbólico: por una parte, en su afán por sintetizar el mensaje y otorgar un espacio a lo ausente, la imagen en cuestión se encuentra en constante tensión por desapegarse de su referente, es decir, este tipo de fotografía se encuentra sumida entre el índice y lo simbólico, tratando de desprenderse del factor indicial. Por otra parte, quien realiza la lectura, necesariamente la decodifica desde una posición política, entrando por el índice, pero abstrayendo desde el símbolo, apegándose al régimen de verosimilitud, desde lo subjetivo.

Cabe mencionar, que las categorías propuestas por Peirce sobre los signos, aplicadas al campo fotográfico por Dubois (el cual propone a la foto como imagen-acto) retoman las tres categorías semióticas (la tricotomía semiótica), las que aparecen como “funciones teóricas de un mismo mensaje y como clases de signos opuestos. Y es porque de hecho ninguna de estas tres categorías (...) existe en estado puro, y cada una se apoya siempre de un modo u otro según los mensajes, sobre las otras dos” (60). Por lo que se asume, más allá de que resulte necesario un referente, lo icónico y en índice, para el caso de la presente investigación, y en un intento de amalgamar las diferentes entradas sobre la verosimilitud y lo simbólico, funcionarían como apoyo del mensaje.

En base a lo dicho, cabe cuestionar lo verosímil desde el accionar de lo simbólico: ¿es acaso la realidad más *real* que el acto de representarla? En este sentido, *Los que se quedan*⁴⁸ de Geovanny Verdezoto⁴⁹ se muestra como un libro fotográfico que se presta para problematizar la entrada y relación sobre lo documental, lo verosímil y la imagen-símbolo en la fotografía documental: se trata de una publicación de fotografía que documenta a través de imágenes fotográficas en formato panorámico⁵⁰ la cotidianidad de sectores marginales y estratos sociales bajos de algunas provincias del Ecuador relacionándolos (de alguna manera, quizá forzada) con el éxodo social ocurrido en Ecuador desde 1999.⁵¹

Resulta importante mencionar que Verdezoto da inicio al proyecto *foto-documental* desde su propia experiencia, ya que la primera *composición* panorámica la realiza en la cocina de su abuela. El término composición resulta preciso para referirse a las imágenes que conforman la publicación (55 finales en total), ya que el modo de construcción de cada se da en base a la incorporación de diferentes fotografías que forman una vista panorámica de un mismo escenario enlazadas con un editor de imágenes digital. Las acciones que muestran los cuadros, pertenecen por consiguiente a diferentes estados de temporalidad, es decir, la acción del niño que vuela la cometa en el extremo derecho ocurrió *antes o después* que la acción de la pelota congelada en el cielo en el extremo izquierdo, mas no al mismo tiempo.

Al respecto, Pablo Corral Vega⁵², escribe en la introducción al libro:

“No es periodismo. Geovanny no tiene una cámara panorámica que capta en un micro-instante todo lo que ocurre a su alrededor. El usa una cámara digital común, toma varias fotos apoyado en un trípode y luego las une en Photoshop. Entre la primera y la última imagen puede mediar una hora, pero en general dispara una tras otra” (en Verdezoto 2007, 7), y concluye asegurando que: “este simple recurso técnico sería cuestionado severamente por la ética periodística” (2007, 7). Luego de constatar el valor documental de las imágenes, el resto de la introducción gira en referencia a la estética.

⁴⁸ Geovanny Verdezoto, *Los que se quedan*, primera ed. (Quito: Editorial Harmonia Terra, 2007).

⁴⁹ (1984) Artista ecuatoriano, pintor y fotógrafo.

⁵⁰ Resulta difícil establecer un formato estándar, ya que las tomas difieren entre sí, sin embargo las fotografías en su totalidad poseen un formato superior al 16:9.

⁵¹ La crisis financiera ocurrida en el Ecuador a raíz de un feriado bancario desencadenó en la migración de miles de ecuatorianos hacia Estados Unidos y Europa, principalmente España e Italia.

⁵² Fotoperiodista, artista y abogado ecuatoriano que ha publicado su trabajo fotográfico en las revistas National Geographic, Smithsonian, Geo de Francia, entre otras, así como autor de cinco libros de fotografía. Actualmente se desempeña como Secretario de Cultura del Municipio de Quito, Ecuador.

Por otra parte, en un foto-libro, autoría de Corral, llama la atención (la atención de quien suscribe) una fotografía en concreto: se trata de la representación de una mujer joven de alguna nacionalidad indígena boliviana; el pie de foto escribe: *Toledo, Bolivia (1995)*. La fotografía forma parte de la serie “Los Andes”, inserta dentro de la publicación denominada “25”. La imagen en cuestión, rompe el estereotipo con el que usualmente se muestra al indígena en representaciones de este tipo, sin embargo, la actitud de la mujer representada denota su negativa a ser fotografiada: en la toma, seguramente capturada con un objetivo fotográfico de distancia focal corta (angular / gran angular), la joven se tapa la mayor parte del rostro con su mano derecha dejando ver sólo su ojo, el cual devela quizá una expresión iluminada. Sin embargo, (si es que el referente tiene algo que ver todavía con la lectura) ella no está dispuesta a entregar su información corporal. Una nueva política del cuerpo entraría en juego, precisamente la del referente.

Surge la pregunta a raíz de la declaratoria de Corral cuando afirma que el procedimiento de Verdezoto sería “cuestionado severamente por la ética periodística” (7): ¿No es acaso más ético (en el sentido deontológico) el recurso que plantea más elementos en una representación (sin que esto quiera decir que las ausencias queden expuestas), a una representación donde el referente discrepa con el lenguaje? Se podría justificar por ejemplo afirmando que esta parte de la serie, mostraría la *realidad* del carácter general de la sociedad representada, no obstante, la relación de quien recaba información con quien la proporciona (la fuente), resultaría totalmente desequilibrada en contraparte a la horizontalidad que transparentaría (en un sentido de parcialidad) en cierto modo los datos recogidos, asentándose en el régimen de verosimilitud que *lo documental* pretende.

Sobrepasando las directrices técnicas que el fotoperiodismo exige, y sin reparar en lo indiscernible que pueden llegar a ser los límites propuestos, el valor del registro documental logrado por Verdezoto aparece como una representación que funciona como un mecanismo que legitima a su referente, apegándose, indistintamente de la ética periodística, al estado de lo verosímil.

Quizá la fotografía de Corral de la joven mujer indígena boliviana tomada en Toledo en 1995 es una muestra de lo que no se quiso mostrar. Este acto de ser *la voz de- el “Otro”*, pudiera leerse como la significación de la ausencia, misma que se ha venido conceptualizando a lo largo del presente capítulo, la imagen-símbolo, esta vez codificada desde el acto del referente.

Misha Sidemberg, aporta al respecto, argumentando que el fotógrafo actúa como intermediario entre la realidad (como la fuente) y a través de su “visión, experiencia y

sensibilidad” (en Upfront 2015, 40), y concluye respecto al accionar del fotoperiodismo contemporáneo donde “la imagen es mucho más que un testimonio petrificado de la evidencia. Más bien es una forma de “traducción emocional” por parte del fotógrafo que actúa en primera línea y, como tal, puede llevar a desencadenar transformaciones en el ámbito intelectual, social e incluso, a veces político (2015, 40).

A modo de conclusión, imaginemos por un momento la acción del fotoperiodismo dentro de los próximos 10 años: tal como la evolución de las armas de guerra, la cámara fotográfica posiblemente será operada a distancia, o incluso actuará con sistemas de inteligencia artificial y con una capacidad de registro casi ilimitada. Un robot repleto de ojos-cámara que poseería en cada sensor una resolución tan inmensa que la definición de la imagen luego de cualquier recorte se mostraría nítida al momento que se envía en tiempo real a la plataforma de almacenamiento, donde el software diseñado para editar y seleccionar de acuerdo a la situación y al grupo objetivo a quien va dirigido seleccionaría las imágenes finales, una curaduría digital.

Este *ente fotoperiodista* (recordemos que no sabemos las dimensiones de su inteligencia) podría encontrarse en medio del fuego cruzado, detectando la acción y disparando miles de fotogramas por segundo y en un ángulo de visión total, ya que, incluso contaría con drones de seguimiento para tomas a vista de pájaro y lugares inaccesibles para el autómatas, es decir un panóptico casi viviente. Aparte, se contaría con una base de datos en la cual se seleccionarían los conflictos y situaciones humanas más *fotografiables* en referencia a lo histórico y a la aceptación humana. A pesar que el destino autómatas del accionar humano se vislumbra crítico en un sinnúmero de situaciones cotidianas y que, a diferencia de la guerra, la fotografía no significa un negocio tan rentable, inevitablemente surge la pregunta: ¿la acción de registro de la imagen-símbolo, resulta tan frágil como para ser sucedido por el *robot-foto-documental*?

Los primeros esbozos de este destino se observan en referencia al premio fotoperiodístico que conduce esta investigación: en 2011 el *World Press Photo*, otorgó una mención honorífica al proyecto *A Series of Unfortunate Events*, “autoría” del fotógrafo alemán Michael Wolf, el cual muestra una serie de eventos incidentales capturados en las calles. Lo interesante de la secuencia es que Wolf, indagó las imágenes en *Google Street View*⁵³, seleccionando *fotogramas* de dichas eventualidades, es decir el fotógrafo en este

⁵³ Google Street View es una prestación de Google Maps, en la cual se puede observar imágenes panorámicas enlazadas continuamente de las principales calles de las ciudades del mundo. Fue introducido en 2007.

caso opera a distancia desde la pantalla de su computador seleccionando las imágenes que se han enlazado tras las capturas de las nueve cámaras montadas en los vehículos de Google Street View desplazados por las principales ciudades del mundo.

Como un punto de inflexión a la característica autómatas que se presenta en cierta imagen-símbolo, Alex Schlenker, plantea, a través de la resignificación de los aportes de Santiago Castro Gómez, en referencia a la *hybris del punto cero*⁵⁴, esta vez desde el análisis crítico de documentales audiovisuales realizados en el Ecuador, la inserción del creador en la narración documental con el objetivo de romper en cierta medida la “asimetría de representación en la que el autor representa al otro de su historia” (Schlenker 2014, 177)

Schlenker deja claro que no intenta plantear formulas exactas para la realización documental, en base a las palabras de Santiago López-Petit: “El papel del signo es el de representar, el de tomar el lugar de otra cosa [del otro] evocándolo a título de sustituto [...] esta función constitutiva propia del Mismo y que se expresa en el “ser del ser” [lleva] a la mismidad a construirse como posibilidad oscilante con la alteridad” (en Schlenker 2014, 178). Adscribimos este compromiso en lo referente a la ética periodística en función de la representación de imágenes-símbolos en la contemporaneidad, a través del derrumbe de plataformas, leyes y accionares individuales sobre la mirada y sobre la que recae sobre el referente.

⁵⁴ En la investigación doctoral de Santiago Castro-Gómez, “La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816), el autor hace referencia al nacimiento de la cultura pre-nacional en Colombia en la época especificada, analizándola a través de los aportes de Bordieu, Foucault, así como de los Estudios Poscoloniales. La Hybris del punto cero, según los argumentos del autor, se da desde la idea de un punto de vista, el cual no puede ser observado (ni cuestionado), a través de las epistemes europeas, las cuales clasificaron y controlaron sin cuestionamientos, y las cuales fueron el deseo de las élites ilustradas criollas. Alex Schelker, redefine el concepto acercándolo a la producción audiovisual en Ecuador.

En definitiva, La hybris del punto cero se podría entender como: un punto cero de observación, capaz de garantizar su punto de vista. Se trata de una plataforma inobservada de observación a partir de la cual un observador imparcial se encuentra en la capacidad de establecer las leyes que gobiernan tanto al cosmos [de la mirada] como a la polis [de la mirada]. (Santiago Castro Gómez, La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816) Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2005, p. 27.) (en León 2014, 174).

Capítulo tercero

Imagen-símbolo de la Crisis en Venezuela⁵⁵

¿Qué información entrega la fotografía por sí misma y desde donde abordarla?

La especificidad misma de la imagen puede ser definida mediante un sinnúmero de campos teóricos: la estética, el psicoanálisis, la psicología, en incluso la teoría de la imagen a través de las matemáticas (Joly 2012, 32). Además, como se ha propuesto en el primer acápite, la imagen puede aproximarse desde el marco de los Estudios Visuales.

Sin embargo, aquí resulta esencial entenderla desde una lectura crítica que considere un enfoque que supere las “categorías funcionales de la imagen” (Joly 2012, 32). Para esto se propone el acercamiento desde una lectura semiótica que, a partir de una relectura del método barthersiano, en función de los parámetros sobre el abordaje propuestos a través de la presente investigación, donde a partir de aportes consensuales ya se la ha propuesto como una imagen con una alta carga simbólica, segmente los elementos que componen la fotografía en cuestión. Roland Barthes se fija el objetivo de buscar si la imagen contiene signos y cuales serían estos signos, inventa su propia metodología. Consiste en postular que estos signos a encontrar tienen la misma estructura que la del signo lingüístico, propuesto por Saussure: un significante unido a un significado (Joly 2012, 56).

Dicha lectura semiótica, se puede proponer a través de la problematización de los objetos culturales, en este caso las fotografías como elemento discursivo del poder político, en base a la ruptura del análisis desde un punto de vista de “«objetos culturales», entendidos como «productos», y desplazando la orientación epistemológica hacia los «procesos»” (Abril 2012, 20), ya que, teniendo en cuenta que la aplicación disciplinar puede objetarse desde cualquier elemento significativo, como señala el mismo autor, “la semiótica es una excelente metodología para el análisis sociocultural, y más en particular para el análisis de las imágenes o textos visuales, a condición de que se entienda como una metodología transdisciplinar y no constreñida por el principio del inmanentismo” (2012, 20).

⁵⁵ Se ha utilizado para el título, el nombre de la fotografía de Ronaldo Schemidt, premiada como foto del año en el World Press Photo 2018, misma que es el objeto de estudio en esta investigación.

Ahora bien, el fraccionamiento de las partes propuesto con anterioridad, se da en base a un objetivo claramente operativo y en función de plantear un marco justificativo para las conclusiones resultantes de los preceptos planteados en el desarrollo de la investigación. Cabe mencionar de igual manera que la lectura y el recorte propuesto se concibe desde lo subjetivo e individual, a través de una mirada de lector comprometido por parte de quien suscribe.

De igual manera, resulta oportuno establecer que, como plantea Gonzalo Abril “Todo proceso semiótico puede ser analizado en tres dimensiones: *sintaxis*, *semántica* y *pragmática*” (Abril 2013, 75), en función de entender que, la naturaleza del lenguaje visual o “textos visuales” (2013, 75) necesita, por su abstracción y su multiplicidad de formatos de lectura, abordarse superando lo sintáctico, ya que, “la alfabeticidad nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el del lenguaje y que nuestro modo de recibir e interpretar los mensajes visuales está determinado por multitud de fuerzas: perceptivas, sinestésicas, fisiológicas, etc” (75).

Para esto, se propone, en relación a los niveles explicados y en el desarrollo de un sistema de comprensión propuesto por el mismo autor, una lectura que arranca desde la sintaxis de la imagen en cuestión, es decir, la combinación de signos dentro del mensaje, para luego, a través de un abordaje semántico, plantear las relaciones⁵⁶ entre los signos emergentes, para finalizar con la interpretación de dichas correspondencias a través de reglas *pragmáticas*, resumiendo este punto como una lectura “que se ocupa de las muchas formas en que, al comunicarnos, no debemos ser literales” (79).

1. Una indagación individual de las partes: *El dragón que abra(s)za al ciborg*

La fotografía⁵⁷ *es roja*. Desde el matiz que compone los referentes representados, mismos que se muestran iluminados por una fuente cálida, hasta el tratamiento cromático anuncian un elemento que enmarca y sostiene la imagen, el cual se puede traducir en un enunciado con énfasis: la fotografía *es roja*.

⁵⁶ “Relaciones entre los signos y sus objetos (en términos de la teoría de Peirce), o entre los significantes y los significados, las expresiones y los contenidos (en términos de Saussure)” Gonzalo Abril, *Cultura Visual, de la semiótica a la política*, primera edición (México: PyV, 2013), 77.

⁵⁷ Imagen fotográfica objeto de estudio en la presente investigación. Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/world-press-photo-year-winner/ronaldo-schemidt>

En este marco, se observan (más allá de una lectura denotativa) elementos que se relacionan y se disocian, los cuales son la base para la simbolización de la imagen: a primera vista, un elemento ágil y ligero, cargado de textura y emanante de luz propia, persigue y abraza a un ente difícil de discernir; el elemento refulgente es más fuerte que su víctima; en su abrazo persecutorio no realiza mayor esfuerzo.

En su lectura más sintética, se asemeja a una gran cabeza de saurio, quizá dragón, con las fauces abiertas en acción devoradora, brillando en gran parte del cuadro y dejando su huella: las salpicaduras incandescentes permanecen a lo alto y en lo bajo de la escasa porción del camino recorrido por esta persecución narrada por la imagen, trayecto que se asume ha entrado al cuadro desde el límite vertical izquierdo.

Por su parte, la forma desconocida, al ser observada, más atentamente, muestra rasgos humanos: un brazo de tez morena y con ímpetu acucioso pero congelado⁵⁸ por la técnica de la representación instantánea se abre paso en un intento por alejarse: es tarde, las llamas ya envuelven al humano por la cintura. En un ejercicio de relación, la mirada propia se desplaza hacia la otra extremidad: se revela un brazo izquierdo, lastimado, la piel que se muestra en la toma aloja dos zonas más claras, regiones que explican que el tiempo de ignición ya deja su marca.

A partir de dicha manifestación (la emergencia gráfica de una figura humana) se puede reparar en algunos aspectos corporales: sus ropajes se pliegan a la acción de huida, mostrando en la parte inferior, en el pantalón de matiz imprecisa, (mismo que no se puede comprobar si es largo o corto), la determinación de dar el paso, y, en el ropaje superior, albo pero con manchas de algún tipo, una clara actitud de desplazamiento veloz.

En este punto se establece el recorrido visual para llegar al elemento clave para la comprobación de la humanidad: la cabeza, dispuesta en un cuadrante que se desplaza hacia el superior derecho, (reafirmando la acción de recorrido), cubierta por una máscara antigás, la cual, por una parte lo personifica, pero al mismo tiempo le quita identidad; no se puede observar facción alguna del individuo, sólo se construye un rostro a partir de una tela oscura que envuelve el cráneo y los elementos que sugerirían dar proyección a la fisionomía del sujeto: protectores oculares que en su reflejo neutralizan la cromática, la

⁵⁸ Se ha utilizado el término “congelado” en función del término en el campo fotográfico, donde el registro a velocidades de obturación alta “congelaría” en sentido figurado el movimiento existente en la escena. No obstante, en la muestra física de la exposición montada en el Centro Cultural Metropolitano de Quito, en el mes de agosto, al analizar la copia (60x90 cm. en bastidor) se observa que la mano del sujeto se muestra “movida”.

cual esboza una “mirada hacia el horizonte”, soportados por la nariz y la boca a modo de construcciones plásticas.⁵⁹

A partir del surgimiento integral de esta especie de *ciborg*, la relación con la analogía del dragón, se vigoriza, este último le ha hincado el diente en la cabeza y lo ha sometido: el fuego se toma parte de la oscuridad de la cabeza, contrastando las texturas, las luminosidades y los conceptos.

La correspondencia de estos dos elementos protagonistas (el fuego y el humano), conjugan la esencia del mensaje: la desigualdad de fuerzas, el acto indefenso, la desaprobación humana a la situación y el enorme peligro que representa la fuerza “maligna” del fuego.

El resto de componentes gráficos reafirman y contextualizan en cierta medida el desarrollo de la(s) lectura(s): las líneas paralelas que componen el muro, el cual actúa como fondo en gran parte del cuadro, direccionan el recorrido que se traza de izquierda a derecha, introduciendo en este trayecto rítmico una serie de signos representados en la superficie: se observa un símbolo con connotaciones urbanas con estética *hip hop* (a modo de *firma* de autor) en un cuadro que enmarca la mitad de la cabeza sin identidad (cuadro que ratifica la deshumanización del ente, ya que su textura inorgánica se funde con el protagonista y se podría asumir como parte del mismo).

De vuelta a la *firma* enunciada, ésta otorga pistas sobre la situación geográfica y cultural donde se captura el cuadro, ya que la misma, posee una estética suburbana occidental. De igual manera una serie de trazos posiblemente realizados con pintura en *spray*, se distribuyen a lo largo y ancho del fondo: una gran “S” roja surge tenuemente en su bidimensionalidad (y entendiendo que está plasmada en el muro) desde la boquilla de la máscara de gas, quizá como la analogía de un grito que no se escucha (la pintura, al ser roja sobre un soporte con matices similares complejiza su apreciación espontánea). De igual manera un símbolo con forma de “N” se posa sobre la mano derecha del sujeto, relacionándose de alguna manera o dando continuidad a la mancuera atada en la muñeca, misma que podría proporcionar ciertos indicios sobre la situación etaria y social el sujeto representado: habría que imaginarse qué tipo de persona usaría dicho accesorio.

Extrañamente, una parte del fuego se encuentra encerrada: en el tercio superior izquierdo del encuadre, un rastro de combustión se esfuerza por salir de la celda con una bruma fantasmal que lo apoya en el exterior. Son las rejas que encierran las que dan pautas

⁵⁹ Término en el sentido de material más no de plasticidad o arte plástico.

para escuetamente adivinar una ubicación geográfica del evento: dicha prisión no sería en una zona urbana, sino más bien una zona comercial.

No obstante, como una especie de golpe visual irrumpe un elemento que, aunque no resulta protagonista primeramente, al momento de advertirlo, se convierte quizá en la respuesta (aunque evidente por su construcción simbólica literal) hacia el conflicto: la representación con técnica de estarcido⁶⁰ sobre el muro de una pistola que dispara la palabra “paz”. El arma flota y se sostiene con la mirada del ciborg, lo antecede y le abre paso en su huida, disparando “paz”. Esta figura compone su estructura en dos dimensiones de contradicción o de antítesis gráfica, por una parte, una oposición de signos, siendo el ícono y el símbolo los componentes principales de la figura, donde la representación a través de un esquema gráfico de una pistola se contrapone a la construcción a través de letras de la palabra “paz”.

Sin embargo, la antítesis principal, es la que está relacionada hacia los significados de la relación entre los dos elementos, donde más allá de los referentes y significantes, y más allá del cualisigno⁶¹ que dicho referente podría proporcionar, la significación de la violencia disparando paz o el arma proclamando un estado social.

En este primer esbozo que precisa la búsqueda de referentes que desplacen la lectura hacia el reconocimiento de símbolos que a su vez contengan el-los mensaje(s) de la imagen (propuesto de modo intencional o inintencionadamente), a través de un esquema sistemático que individualiza las partes, resulta necesario alertar sobre una posible sobre-interpretación y una búsqueda sobreexplotada de referentes simbólicos, no obstante, como se ha mencionado con anterioridad, la *descripción profunda*, y en este caso narrada desde un lenguaje que se acerca a los símbolos, aporta significativamente al hallazgo de los fundamentos requeridos.

Ahora bien, desde la icono-lingüística, se plantea el estudio de la imagen a través de una metodología que analiza el contenido de la imagen fragmentándolo en lo que Donis A. Dondis describe como sintaxis de la imagen, y la justifica de la siguiente manera:

La existencia del lenguaje, modo de comunicación que tiene una estructura comparativamente muy bien organizada, ejerce sin duda una fuerte presión sobre todos los que se ocupan sobre la idea misma de la alfabetidad visual. Si un medio de comunicación es tan fácil de descomponer en elementos y estructuras, ¿por qué no va a

⁶⁰ Stencil: Técnica de estampado a través de una plantilla calada.

⁶¹ Ver: Alejandra Vitale, *Estudio de los signos. Peirce y Saussure*, primera edición 4ta. reimpresión (Buenos Aires: Edudeba, 2004), 31.

serlo el otro? Todos los sistemas de símbolos son invención del hombre. Y los sistemas de símbolos que denominamos lenguaje son invenciones o refinamientos de lo que en otro tiempo fueron percepciones del objeto dentro de una mentalidad basada en la imagen. (Dondis 2007, 21-22)

Tomando en cuenta que la comunicación visual funciona a través códigos específicos, la *lectura* de la fotografía que se desempeña como objeto de estudio, debe abordarse a través de los parámetros del *lenguaje visual*, estructurando de esta manera dicha alfabetidad visual.

A breves rasgos, vale tener en cuenta que el lenguaje visual consta de algunas características importantes que resultan fundamentales al tiempo de entender la fotografía: el primero se da en referencia a la historia, y es que, dicho lenguaje, es el "sistema de comunicación semi-estructurado más antiguo que se conoce" (Acaso 2006, 27), siendo este un tema importante en referencia al aporte de María Acaso, cuando afirma que el lenguaje visual sería "un tipo de comunicación que no necesita aprenderse para entender su significado" (2006, 27), proponiendo este entendimiento desde una "superficie lingüística", más no desde la profundidad de la información.

Por otra parte, la "facilidad de penetración" y el "carácter más universal" (28), ubicarían al lenguaje en cuestión dentro de diferentes alcances sociales y culturales, dotándolo (sin olvidar que las lecturas se dan en función de estos mismos contextos) de una cierta *democracia lingüística*. No obstante, la propiedad substancial para el desarrollo de la lectura propuesta, es que "el lenguaje visual es el sistema de comunicación que mayor parecido alcanza con la realidad" (28) ya que el "efecto realidad" referido por Roland Barthes, (en Acaso 2006, 29) apoyaría la conexión del lector con el referente en una especie de "realidad otorgada" por la representación, donde la misma, funcionaría como un vehículo de transmisión del referente hacia quien consume la imagen.

Ahora bien, a través de una serie de reglas en su mayoría dicotómicas⁶², el lenguaje visual se propone desde una serie de herramientas clasificadas en dos grupos que comprenden los elementos sintácticos en sí: las herramientas de configuración y las herramientas de organización, siendo las primeras las que se desplazan hacia el mismo carácter gráfico que compone la imagen, abarcando entre sus principales componentes al tamaño⁶³, a la forma, a la iluminación, al contraste, a la textura, y al color; y las segundas,

⁶² Término en función de la contraposición de los elementos de una misma herramienta, por ejemplo: alto contraste/bajo contraste, pequeño formato/gran formato, orgánico/inorgánico, tensión/distensión, etc.

⁶³ Factor de suma importancia, ya que, como se ha descrito con anterioridad, las lecturas entre un formato 60x90 cm, formato de la fotografía propuesta como foto del año en la muestra del World Press

las de organización, las que componen la situación y la figuración de dichos elementos, analizándolos, ordenándolos y jerarquizándolos desde la composición y la retórica visual (93).

El desglose de la imagen que se ha convertido en imagen-símbolo (*Crisis de Venezuela*) devendría en una extensión que superaría el espacio destinado para su análisis, no obstante en función de la teorización de los elementos, por lo que resulta necesario establecer el diálogo de los elementos analizados con los aportes del *lenguaje visual*, donde, por razones conexas a la delimitación del problema, se propone desarrollar un elemento específico que se vislumbra desde la lectura inicial como el marco o eje conceptual y simbólico de la imagen: la cromática.

De igual manera, la *descripción profunda* que se ha propuesto en el inicio del presente acápite, comprende el análisis de algunos elementos formulados en la descripción y conceptualización del lenguaje visual, es así, por ejemplo, que las figuras retóricas visuales halladas en la fotografía en cuestión, y que se han “traducido” a símbolos visuales, funcionarían desde la perspectiva de las herramientas de organización, dentro de la retórica visual.

2. Rojo: el marco conceptual de la imagen-símbolo

En lo referente a las herramientas de configuración de la imagen, el color⁶⁴ “es una herramienta visual cargada de información, por lo que constituye uno de los recursos más importantes para transmitir significados a través del lenguaje visual” (Acaso 2006, 60). La cromática visible en la fotografía a color,⁶⁵ obedece a la síntesis aditiva del color,⁶⁶

Photo en Quito, y la fotografía expuesta en la página web oficial de la organización (<https://www.worldpressphoto.org/>), difieren por razones de apreciación e impacto visual.

⁶⁴ El color, más allá de su matiz, es decir, el color mismo o croma, posee otras dimensiones que definen un color en sí: la saturación y el brillo, siendo (a breves rasgos) la primera característica la que muestra el color en referencia al gris, es decir la pureza que posee el matiz del color, y la segunda dimensión, la que se refiere a la luminosidad del color, es decir la gama tonal que se encuentra entre el blanco y el negro en referencia al color. Donis A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*, 2da. edición (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 67.

⁶⁵ Vale mencionar que la imagen fotográfica que muestra colores desde el momento de la toma a nivel comercial aparece en 1935, a través de la película kodachrome, no obstante “la fotografía en color se hizo factible en 1903 con la invención del revelado autocromo” Michael Freeman, *Fotografía digital blanco y negro*, primera edición (Barcelona: TASCHEN, 2006), 9.

⁶⁶ Síntesis del color a partir de la luz, donde los colores primarios son el rojo, el verde, y el azul (RGB).

dependiendo los resultados cromáticos dominantes a la temperatura del color.⁶⁷ Dicha dominante, resulta importante al momento del desarrollo de la lectura visual, ya que, desde una dominante fría hasta una dominante cálida, la representación del color puede diferir enormemente de su referente,⁶⁸ e interferir o apoyar en dichas lecturas.

Cabe mencionar que el estudio del color se torna extenso para la delimitación del problema en curso, no obstante resulta importante entender que la teoría del color, propuesta por Goethe, (Franco 2015, 49), aplicada a la *sicología del color*, disciplina donde a cada gama color se le asigna un estatus a través de emociones humanas o significados generales, ha sido en su esencia, desarrollado desde una mirada occidental y con referentes de estudio occidentales:

El contenido simbólico es el que se usa principalmente en la mayoría de productos visuales que nos rodean, ya sean informativos, comerciales o artísticos, y varía enormemente dependiendo del contexto de lectura del mensaje visual. Por ejemplo, mientras que en las sociedades occidentales el negro se asocia en muchos casos a la muerte y es el color oficial del luto, en las culturas orientales es el blanco el tono que se asocia con el fallecimiento. (Acaso 2006, 64)

Sin embargo, en un intento por sintetizar *lo visual* de la imagen y continuar con esta aproximación sobre los diferentes elementos de la fotografía objeto de estudio, para su consecuente lectura crítica y su entendimiento como imagen-símbolo, se plantea la lectura a través de dichos códigos.

La fotografía en cuestión, se enmarca cromáticamente dentro de una dominante cálida, es decir, la generalidad del color se muestra soportada por colores que dentro de la escala cromática pertenecen a los matices rojo-amarillentos. La información técnica del sitio oficial del World Press Photo⁶⁹ no proporciona datos sobre la configuración del balance de blancos⁷⁰ en el momento de la toma, por lo que la interpretación arbitraria sobre la edición digital de la misma resultaría infructuosa.

Cabe mencionar que la saturación de la imagen se propone en altos valores, otorgando una sensación de paroxismo al cuadro. De igual manera, los reflejos del fuego que envuelve al sujeto, plasmados en el muro, el cual funciona como un fondo temporal,

⁶⁷ Medida estándar para definir el color de la luz que emite una fuente lumínica a partir de su temperatura medida en grados Kelvin.

⁶⁸ No obstante, existen mediciones termo-colorímetros que representan el color con características del color sumamente parecidas al del referente, se utiliza en el registro de pinturas, por ejemplo.

⁶⁹ Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/world-press-photo-year-winner/ronaldo-schemidt>

⁷⁰ Función de las cámaras digitales para seleccionar el tipo de luz de la escena, por medio de su temperatura con la finalidad de evitar las dominantes cromáticas.

matizan el escenario con un mensaje principal: peligro; y un riesgo extendido, ya que los límites de dicho reflejo, superan al cuadro representado, es decir, quedaría expectante la extensión de dicho peligro.

Por otra parte, la imagen se apoya y se contrasta en una neutralidad cromática que dirige el mensaje a un conflicto ontológico: la máscara de gas, que, aunque es portadora de dominantes cálidas en su constitución fotográfica, se muestra ausente de color a la mirada del espectador.

Ahora bien, ambicionando un ensayo probatorio sobre los efectos que provocaría la cromática tratada de una manera cautamente diferente, pero sobre los parámetros aceptados dentro del foto-periodismo,⁷¹ y sin la intención ni el interés de poner en tela de duda la eficacia del tratamiento cromático original, (ver imagen 2) resulta oportuno proponer el análisis desde los resultados de la fotografía editada⁷² en relación al color.

Imagen 2
Crisis venezolana



Fuente: www.worldpressphoto.org
Autor: Ronaldo Schemidt

⁷¹ Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/entry-rules>

⁷² Se ha utilizado Adobe Photoshop en la fotografía que aparece en la página oficial del World Press Photo, aplicando: corrección de color, variación de contraste y conversión a escala de grises con ajustes por defecto. Vale mencionar que los resultados propuestos para este análisis, se dan a partir de recursos limitados en relación a la toma original, ya que se trabajan a partir de una fotografía en formato con extensión .JPEG, es decir una imagen en mapa de bits con compresión. La imagen original se ha trabajado desde una imagen RAW, es decir un formato de lectura con toda la información capturada por el sensor de la cámara digital, lo cual permite un mayor despliegue de posibilidades en el proceso de edición.

En la primera edición, (ver imagen 3) se ha procedido a la aplicación de “correcciones” de color tomando en cuenta dos consideraciones importantes: por una parte que la imagen original se muestra con dominantes “cálidas”; y por otra, que la fotografía en cuestión muestra como “evidencia” a referentes “reales” (piel humana, color del ladrillo, el color de la acera y la escala cromática del fuego mismo). Para esto, se han aplicado “correcciones” en función de un manejo del color más “real”, dentro de lo conflictivo que este enunciado puede resultar.

Resulta evidente que la diferencia principal entre la primera imagen (la original) y la fotografía editada, se basa en que la cromática del segundo cuadro supondría más “realismo”, no obstante, la escena fotografiada se compone de elementos que disponen de una cromática encendida en gran porcentaje del cuadro: el fuego y la pared. Sin embargo, al “enfriar” las sombras de la imagen que se ha intervenido digitalmente, el color se contrasta, explicando la toma de manera más ordenada: el fuego se delimita, aparece una frontera más tangible entre lo inflamado-incendiado y lo extinguido o no incendiado, estableciendo en cierta medida una imagen menos caótica y menos cargada de simbología, ya que la imagen con una propuesta de color más cercana a los referentes, representaría menos dolor humano, pues *quemaría menos*.

De igual manera, con los ajustes mencionados, se facilita la observación y reconocimiento de detalles insertos en la escena, mismos que en la imagen original necesitan una lectura más aguda para ser identificados: aparece de forma más altisonante (visualmente hablando) el dibujo sobre el muro que representa una pistola que dispara la palabra “paz”, así como una serie de huellas de pintura o elementos de algún tipo con matiz verde en las dos esquinas derechas del cuadro y un símbolo rojo pintado al parecer con aerosol sobre el muro emerge de la boquilla de la máscara. A esto se le suma el aumento de volumen (físico) en la cabeza enmascarada.

Cabe mencionar que solo la comparación de ambas “versiones” evidencia de forma específica la marcada dominante cromática que adquiere la fotografía original y el aumento de detalles en la imagen editada, empero desde una lectura crítica, la abundancia de información, a pesar de facilitar la lectura, aminora de cierto modo la conceptualización donde en una entrada connotativa, se puede deducir que la imagen *es* fuego. En cierta medida, al editar el color, el protagonista resiste más la catástrofe, por lo que la cromática en este caso, es una de las herramientas de sintaxis visual que más aporta a su simbolización.

Donis A. Dondis escribe al respecto: “Dado que la percepción del color es la parte simple más emotiva del proceso visual, tiene una gran fuerza y puede emplearse para expresar y reforzar la información visual” (Dondis 2007, 69). Por lo que, adscribiéndonos al concepto del autor, la *explosión cromática* que se utiliza en la fotografía “Crisis en Venezuela” reafirma el mensaje así como su simbolización.

Imagen 3
Crisis venezolana (editada 1)



Fuente: www.worldpressphoto.org
Autor: Ronaldo Schemidt (edición en color: Juan J. Reyes)

Como segundo caso de edición comparativa (ver imagen 4), se ha procedido a eliminar toda información cromática a la imagen, proponiéndola como una imagen en escala de grises (blanco y negro). Vale mencionar que el traspaso de una imagen a color a una en escala de grises depende del color original de la toma, pudiendo, a través de dicho color original, resaltar tonalidades en la imagen monocroma. A pesar de aquello, la imagen editada se encuentra transformada con los valores por defecto del programa de edición.⁷³

En la imagen resultante, la lectura se advierte de manera diferente: el blanco y negro remite ineludiblemente a cierta atemporalidad gráfica, al desproveer al espectador

⁷³ ADOBE Photoshop CC: Software editor de imágenes en mapa de bits. Se ha procedido a desproveer de información cromática a la imagen aplicando la combinación de comandos: alt+Shift+B, convirtiendo la imagen a modo “escala de grises”.

de información clave (el color) con la cual situarse en cierta medida en la época en la que se desarrolló el acontecimiento referente. Teniendo claras las marcadas diferencias técnicas, compositivas y referenciales, la fotografía autoría de R. S. se empareja en significado a la imagen ganadora del mismo certamen en 1963 capturada por Malcolm W. Browne, donde un monje budista vietnamita se auto-inmola prendiéndose fuego.⁷⁴ Dicha comparativa se propone en base al argumento que explica que su referente trata de seres humanos que se han prendido fuego (indistintamente de la intencionalidad del acto) pero se observan desde una narrativa abstracta: el fuego que los abrasa es blanco.

No obstante, más allá de lo simbólico que puede resultar el despojo cromático (y la aceptación en líneas generales que se tiene del mismo), al acercar el cuadro monocromo hacia la imagen primera, este pierde fuerza: el fuego se delimita aún más y mengua al mismo tiempo, se extingue de cierta manera, acallando la imagen, ésta ya no *grita*, se simboliza desde la atemporalidad, más no desde el mensaje que se propone a través de la sintaxis visual con la cromática como argumento.

De igual manera, el fuerte contraste tonal que resulta de la conversión hacia la escala de grises, aporta a la pérdida de identidad del sujeto: solamente el fuego, los ropajes, la boquilla de la máscara de gas, un leve brillo en el brazo y una firma en la pared a la altura del visor de la máscara (la cual, como se mencionó con anterioridad, parecería una *firma* de autor en la obra) se muestran en rangos luminosos, es decir arriba del gris medio,⁷⁵ desplazando al resto de elementos hacia los rangos bajos (oscuros), resultando en la fundición tonal de la máscara de gas en la pared de ladrillos, causando cierta imprecisión en su reconocimiento. Este fenómeno es explicado desde los aportes de la psicología de la Gestalt,⁷⁶ con la explicación sobre el funcionamiento de percepción a través de la ley de figura-fondo, donde “El conjunto figura-fondo constituye una totalidad o *Gestalt*. Esto significa que no existe figura sin un fondo que la sustente”.⁷⁷

⁷⁴ Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1963/world-press-photo-year/malcolm-w-browne>

⁷⁵ Tono de gris que refleja el 18% de la luz que recibe. En el sistema de zonas (esquema fotográfico en el cual se asignan diferentes valores a los diferentes tonos de acuerdo a su luminosidad) el gris medio se encuentra entre el blanco y el negro. Este gris es utilizado como referencia para la exposición de la toma fotográfica.

⁷⁶ Corriente de la psicología, surgida en Alemania a principios del siglo XX la cual propone una serie de principios mentales para la percepción de la forma.

⁷⁷ Disponible en: http://www.sagradocorazoncoria.com/Archivos/494_leyesdelagestalt.pdf

Imagen 4
Crisis venezolana (editada 2)



Fuente: www.worldpressphoto.org

Autor: Ronaldo Schemidt (edición en escala de grises: Juan J. Reyes)

Se puede concluir en este contexto que, el “manejo” de la cromática (sin inquirir sobre si se trata de un elemento circunstancial o intencional), representa un componente simbólico trascendental en la construcción de la imagen. A partir de este precepto, se puede determinar que la dominante de color explicada, funciona como un elemento sintáctico que potencia y enfatiza el mensaje (simbólico o literal) sobre la “crisis” atravesada por Venezuela en el tiempo y espacio de los acontecimientos narrados.

Ahora bien, vale preguntarse, desde la obtención de un sinnúmero de referentes y luego de plantear una base teórica que atravesaría la imagen que se ha descifrado e interpretado, ¿qué hacer con todo este cúmulo de información para establecer una conclusión definitoria?, es decir ¿cómo desarrollar una lectura crítica que establezca un vínculo entre lo simbólico y lo teórico y no denotar en relación a lo podría abordarse desde casi cualquier enfoque?

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el planteamiento de Sánchez Garre y Val Cubero, propone que “el significado se reproduce continuamente dentro de los contextos en los que estas imágenes aparecen” (Sánchez y Val 2007, 34), y tomando en cuenta que la tensión política del referente, así como la necesidad de contraste informativo resultan urgentes al tiempo del planteamiento conclusiones, surge la necesidad de exponer

(en líneas generales) una visión del panorama político venezolano, con el fin de, a partir de los sucesos, deducir una posible significancia de la lectura de la fotografía en cuestión.

3. Venezuela: Mayo, 2017

Buscaríamos en vano un orden político que no se haya sustentado y expresado a través de un determinado régimen de visión, es decir, tanto de una determinada administración de la visibilidad y la invisibilidad cuanto de la aplicación de procedimientos específicos del hacer visible (y por ende, del no hacer visible y del hacer invisible) y de su control, y de la administración de la mirada aceptable o legítima. (Abril 2013, 163)

Resulta oportuno abordar los “hechos” a través de enfoques periodísticos con la finalidad de delimitar el conflicto político desde las noticias que propusieron el marco cronológico del suceso que fue escenario referente para la captura de la fotografía que se fijó como elemento a estudiar en la presente investigación. En este sentido vale la pena, en razón del desarrollo propuesto desde el inicio del análisis, enfocar dicho abordaje desde la imagen fotográfica, a través de piezas que reafirmaron posturas y se utilizaron a favor de algún interés particular.

Cabe mencionar que dicho panorama se plantea únicamente en base a los sucesos que ocurrieron en torno a la propuesta sobre la conformación de un parlamento, una Asamblea Constituyente proyectada para finales de julio de 2017, ya que problematizar integralmente el contexto político venezolano, incluso delimitado en las dos décadas del gobierno del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV), antecedido por el Movimiento V República (MVR),⁷⁸ resultaría, más allá de extenso en relación a los objetivos del problema propuesto, desbordante para la necesidad de un entendimiento contextual para la lectura del objeto de estudio.

Sin ánimo de analizar a profundidad los intereses oficialistas, ni indagar analizar las pretensiones de la oposición y los poderes fácticos venezolanos en las jornadas de violencia que acontecieron entre abril y julio de 2017, y que provocó como saldo decenas de fallecidos, hay que mencionar que “un quiebre histórico fundamental del proceso bolivariano ocurrió cuando, con la abrumadora derrota en las elecciones parlamentarias del 6 de diciembre de 2015, la oposición alcanzó una mayoría calificada de dos terceras

⁷⁸ El Movimiento Quinta República (MVR), fue el partido político fundado por Hugo Chávez Frías en 1997, con el cual llega al poder en 1998. En 2007 fue disuelto para integrarse al Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV).

partes en la Asamblea Nacional” (Lander y Arconada 2017, 20), siendo éste el punto detonante para el enfrentamiento de las diferentes corrientes de pensamiento político disputantes de poderes en el país.

En dicho proceso, ya a finales del mes de marzo de 2017, el Tribunal Supremo de Justicia de Venezuela (TSJ), a través de estrategias que intentaron quitar la mayoría asambleísta a la oposición, dejaron entrever la necesidad de suprimir en cierta medida el poder de la Asamblea Nacional (la cual tenía, por primera vez mayoría opositora al régimen), desconociendo de sus funciones a la entidad declarándola en “desacato”.⁷⁹

En esta coyuntura política, Lander afirma que “a partir de este momento sus atribuciones [los de la Asamblea Nacional] fueron asumidas por el Poder Ejecutivo y el TSJ. Se produjo así un nuevo momento crítico de ruptura del orden constitucional, que habilitó la concentración de poderes que ha permitido al gobierno dar cada uno de los pasos subsiguientes en una dirección autoritaria” (2017, 21).

No obstante, esta pugna que se inscribe en el conflicto político-social, donde el brote de violencia por parte de ambos sectores se tornaba crítico y cuando el oficialismo perdía fuerza en sectores populares, mismos que funcionaron como soporte electoral, adquiere fuerza a través del decreto donde el Ejecutivo, el primero de mayo de ese mismo año convoca a una Asamblea Constituyente con la cual, a través del proceso de su conformación, se redactaría una nueva constitución, la cual reemplazaría al acta vigente desde 1999. La oposición hace un pedido de elecciones generales anticipadas.

Ante la impopularidad, Maduro ha respondido con la anulación de la Asamblea Nacional mediante una serie de sentencias del Tribunal Supremo de Justicia, la suspensión de las elecciones y un intento de ilegalizar los partidos. Su plan para las protestas parece ser la represión sistemática por parte de la policía, la Guardia Nacional y los grupos paramilitares conocidos como «colectivos». Pero la situación nacional e internacional lo empujó a proponer alguna salida, y en el acto del 1° de Mayo convocó a una Asamblea Nacional Constituyente (Straka 2017, 2).

Cabe aclarar que esta cauta descripción de los “hechos” no pretende confrontar los regímenes de verosimilitud o parcialidad de los medios que han difundido noticias acerca de Venezuela y su coyuntura social y política en el espacio de tiempo mencionado, ni intenta aportar a través de juicios valorativos al escenario político-social venezolano, sino más bien, reconocer cómo, a través del acercamiento al contexto mencionado, se

⁷⁹ Disponible en: <https://www.telesurtv.net/news/TSJ-de-Venezuela-garantiza-estado-de-derecho-ante-desacato-de-AN-20170330-0019.html>

participaría de una lectura adecuada a través de, por una parte, la mirada desde un argumento contextual y por otra el descubrimiento y desapego de la construcción de imaginarios sociales creados a través de la fotografía en cuestión.

Sin ir más allá, en este marco político donde la anulación de canales de diálogo, la represión hacia la protesta social, y el estridente discurso opositor se asociaron al desabastecimiento de productos de primera necesidad, surge, en medio de los enfrentamientos civiles, un proceso que demuestre y legitime el poder simbólico de los actores del conflicto, los cuales se pueden ordenar y entender a través de una serie de “hitos”, en este caso visuales, (con la intención de dar continuidad a este régimen de lo fotográfico como símbolo), que esta pugna adquiere como lo “icónico” del proceso en marcha.

Es importante mencionar que dicha selección se da a partir de la simbolización que dichas imágenes propusieron a partir de su visualización, más no desde un sistema cronológico de “registro visual de los hechos”. Vale mencionar también que muchas imágenes importantes quedarían fuera del resumen por causas contextuales y porque la recolección se daría a través de una mirada subjetiva.

El 20 de abril de 2017 la fotografía⁸⁰ capturada por Juan Barreto,⁸¹ la cual muestra a una mujer parada frente a una tanqueta de la Guardia Nacional Bolivariana (GNB) cortándole el paso, se vuelve tendencia en redes sociales y ocupa lugar en algunos medios de prensa importantes.⁸² La oposición al régimen venezolano la propone como un “símbolo de lucha”. La imagen es captada desde un sinnúmero de ángulos (por lo que se asume, algunos dispositivos), y la escena es grabada también en video (incluso, muchas de las tomas “fotográficas” que circulan, son fotogramas de video).

Resulta importante reconocer que la simbología inscrita en la imagen, sobrepasa las reducciones que propone el lenguaje visual en algunas de sus herramientas, ya que, por una parte fue el contenido respecto a la acción, lo que simbolizó la “lucha” discrepante, y por otra, lo que se reprodujo visualmente de aquel evento consta de algunos soportes como piezas gráficas realizadas a posteriori, fotografías desde diferentes ángulos y soportes audiovisuales.

⁸⁰ Disponible en: <https://cnnespanol.cnn.com/2017/04/20/foto-de-mujer-que-desafia-una-tanqueta-en-venezuela-da-la-vuelta-al-mundo/>

⁸¹ Fotógrafo de la Agencia France Presse, el cual ya ha sido mencionado en el anterior capítulo de la presente investigación.

⁸² Disponible en: <https://www.rt.com/viral/385596-venezuela-protest-iconic-photos/>

La “verdad” expuesta y el “valor político de dicha imagen, se puede fácilmente analogar a la fotografía⁸³ que capturó Charlie Cole⁸⁴ para la revista Newsweek en junio de 1989, la cual muestra a un joven parado frente a una columna de tanques en la plaza de Tiananmén, en la República Popular China, en el marco de las protestas por parte de estudiantes y del Movimiento Democrático de China en contra del Partido Comunista Chino, el cual suprimió con violencia dicha manifestación. La fotografía se convirtió en imagen-símbolo para Occidente en relación a las circunstancias políticas y sociales en la República Popular China, siendo nominada la foto del año en el World Press Photo de 1990.

Más allá de las similitudes conceptuales en lo estético y las equivalencias en torno a la cantidad de ángulos propuestos para las tomas⁸⁵, resulta importante destacar que (como se mencionó con anterioridad en relación a las fotografías ganadoras del World Press Photo de 1963 y 2008), los símbolos gráficos, imagen-símbolo en este caso, indistintamente de las situaciones o conflictos geopolíticos, tienden a ser reiterativas en alguna de sus manifestaciones.

Retomando el sistema episódico sobre las muestras de poder simbólico a través de la fotografía en el conflicto venezolano en el tiempo determinado con anterioridad, el mismo día, el 20 de abril, un joven estudiante se desnuda frente a las tanquetas de la GNB y se sube en una ellas: con una biblia en la mano, el joven es reprimido por la Guardia Nacional Bolivariana, disparándole perdigones de goma y arrojándole gas lacrimógeno.

El registro gráfico y audiovisual del hecho, al igual que en el episodio anterior, se muestra desde un sinnúmero de ángulos y soportes, siendo la más “icónica” la que representa al sujeto en gesto de súplica, con los brazos abiertos, dando la espalda a integrantes del Cuerpo de Policía Nacional Bolivariana (PBN), siglas que se pueden observar en un escudo antidisturbios bajo el brazo izquierdo del joven.⁸⁶ Nuevamente, la simbología que posee dicha imagen, refiere a un símbolo visual anterior: la fotografía⁸⁷ autoría de Mark Riboud,⁸⁸ capturada en octubre de 1967, en Washington, Estados Unidos,

⁸³ Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1990/world-press-photo-year/charlie-cole>

⁸⁴ (1955) Fotógrafo norteamericano. Colaborador de Newsweek, Time, New York Times, entre otros. Ganador de World Press Photo en 1990.

⁸⁵ La escena de junio de 1989 fue fotografiada por algunos fotógrafos que se encontraban con vista al suceso desde los balcones del hotel Beijing. El fotógrafo norteamericano Jeff Widener (AP), obtuvo el segundo lugar del premio Pulitzer en 1990, con una fotografía muy similar a la de Cole. El evento de igual manera fue registrado en formato de video.

⁸⁶ Disponible en: https://www.eldia.com.bo/index.php?cat=360&pla=3&id_articulo=224903

⁸⁷ Disponible en: <http://time.com/4642512/women-march-marc-riboud-iconic-photo/>

⁸⁸ (1923-2016) Fotógrafo francés que perteneció a la Agencia Magnum.

en el marco de las protestas en contra de la guerra de Vietnam, frente al pentágono, la cual muestra a una joven⁸⁹ ofreciendo una flor a los soldados norteamericanos. El símbolo principal es la dicotomía protagonista: el enfrentamiento de fuerzas dispares, la flor o la palabra sagrada, contra el armamento y el poder estatal y esta desproporción como símbolo de resistencia.

El 28 de abril de 2017, el fotógrafo Ronaldo Schemidt,⁹⁰ enviado por la agencia *France-Presse*, a Caracas, Venezuela con la finalidad de registrar fotográficamente los fuertes incidentes que ocurrían entre la oposición y el oficialismo, capturó una fotografía⁹¹ de personas buscando comida en un basurero en las afueras de un supermercado que había sido saqueado en la parroquia de El Valle en la capital venezolana.

Cabe mencionar que los enfrentamientos iniciados a principios de abril, ya contaban decenas de muertos y miles de imágenes “de alto impacto” relataban los “hechos”, por lo que la emergencia de relatos a partir de simbolismos resultaba cada vez más urgente en la disputa de los poderes simbólicos.

En contraparte, los días 18 y 20 de mayo (dos semanas después del suceso fotografiado por Schemidt, imagen ganadora del World Press Photo 2018 y objeto de estudio de este análisis) la simbólica del fuego como signo del nivel extremo de la violencia reaparece en el conflicto venezolano: el oficialismo denuncia⁹² que dos jóvenes⁹³ fueron prendidos fuego durante las protestas en Altamira, Caracas, por protestantes opositores. Las acusaciones sobre los linchamientos a través de la ignición a seguidores del régimen oficialista se multiplican hasta julio, llegando a siete, según las cifras del gobierno, siendo su iconicidad (término utilizado en relación al concepto de “imagen icónica” utilizado para referirse a una imagen símbolo trascendente en el tiempo) cada vez más limitada.

Dicha pugna foto-gráfica-simbólica mediría fuerzas a través de la visibilización, invisibilización o visibilización parcializada e interesada de cada uno de los extractos registrados visualmente del conflicto en desarrollo, es decir, a través de la circulación de la imagen y sus canales.

⁸⁹ Jan Rose Kasmir, EEUU (1950).

⁹⁰ Fotógrafo quien capturó la fotografía *Crisis Venezolana*.

⁹¹ Disponible en: <https://www.armyupress.army.mil/Portals/7/military-review/Archives/Spanish/el-colapso-de-venezuela-y-su-impacto-para-la-region.pdf>

⁹² Disponible en: <https://actualidad.rt.com/actualidad/239212-tiene-morirse-chavista-le-gritaban-joven-quemado>

⁹³ Carlos Ramírez, quien también se denunció que fue apuñalado y Orlando José Figueras, de 21 años, quien falleció luego del incidente.

Es importante resaltar que la relación entre las imágenes-símbolo que se han propuesto en este limitado abordaje desde el conflicto político y social venezolano entre los meses mencionados, con respecto a otras imágenes “icónicas” históricas, se da en base a las analogías o equivalencias conceptuales, que consecuentemente servirían como insignia de algún tipo de poder. Dichas equivalencias se plantean desde una mirada subjetiva en relación al esbozo gráfico del contexto venezolano entre los meses explicados.

De modo enfático, sin afán de problematizar en la intencionalidad, y tras haber citado un sinnúmero de autores-creadores u operadores, hay que deslindar en este punto la responsabilidad que podría recaer con el “uso” de las imágenes analizadas o utilizadas en función de ejemplificar las diferentes lecturas críticas, y, tal como afirma Gisèle Freund, en función de su trabajo como foto-reportera: “pocos son los fotógrafos que tengan la posibilidad de imponer sus puntos de vista. Bastan a menudo muy pocas cosas para dar a las fotos un sentido diametralmente opuesto al que pretendía el reportero” (Freund 2001, 142). Además, como se ha visto, los Estudios Visuales, proponen el desplazamiento de la autoría en cierto sentido, ocupándose principalmente en la “vida social de las imágenes”.

Ahora bien, a modo de cierre del presente capítulo, antes de la descripción de las conclusiones obtenidas en el recorrido, un punto significativo a tener en cuenta en este régimen de visión donde la política hace uso de la imagen en algún sentido, es el papel que los canales proponen en la pugna que se genera a partir de la difusión de símbolos y significados. Más allá del análisis sobre los mecanismos y funcionamientos de dicha(s) transmisión(es), vale adscribirse a los aportes de Gonzalo Abril cuando afirma que:

Los medios no son “fuentes de sentido” de las que “emanan” unilateralmente las representaciones que luego serán interpretadas por los públicos (y por los analistas). Como ha señalado Mabel Piccini, la concepción de los medios como centro inmóvil o islote de coherencia e inteligibilidad de los procesos culturales es tributaria de ciertos modelos cognoscitivos que tienden a cristalizar los procesos sociales y políticos en puntos estáticos de referencia, suprimiendo, en el mismo acto, las interconexiones y derivaciones que son la base misma de dichos procesos. (Abril 2010, 23)

No obstante, este precepto se plantea como recomendación para futuras investigaciones, ya que, por una parte la extensión del análisis crítico, debería darse en función a un nuevo planteamiento del problema, y por otra, la lectura y entendimiento del objeto de estudio, no requiere más que una aproximación sobre los canales por los que la imagen ha transitado.

4. Aplicaciones teóricas al elemento de estudio: el juicio de la imagen-símbolo

Ahora bien, a través del desarrollo y el estudio de diferentes aportes teóricos en relación a la imagen, así como el entendimiento contextual del panorama político y luego del abordaje de ciertos conflictos que la imagen seleccionada para este estudio ha arrojado, resulta pertinente crear nexos evidentes o tangibles con el afán de practicar la teoría en la imagen-símbolo o imagen simbolizada de la crisis venezolana.

Es así que, más allá de las lecturas que el elemento puede generar, recordando que dichas lecturas responderían a un orden temporal, cultural, social, e incluso económico, la aplicación de los conceptos que se han mencionado hasta este momento en el recorrido investigativo, resultan fundamentales para ubicar a la fotografía en cuestión dentro de una perspectiva que entrecruce sus elementos denotativos con los conceptos desarrollados.

Para esto, la propuesta se basa en el planteamiento de cierto vínculo entre la base teórica planteada en el capítulo primero y la fotografía en cuestión, vínculo que no exige una correspondencia específica o un encaje proporcional de sus ejes principales, sino más bien una comparativa histórica y social de los preceptos especificados. Para esto, sin desestimar la lectura semiótica propuesta con antelación, el objetivo de este componente suplementario es la ampliación del panorama sobre el estado de la fotografía documental contemporánea a través de la especificidad de la fotografía “Crisis venezolana”, es decir un diálogo entre partes divergentes, pero a la vez con un factor común: la fotografía que se convierte en imagen-símbolo.

Insistiendo en esto, cabe mencionar que no se pretende retomar los conceptos teóricos, sino por el contrario, se intenta ajustar los aportes en relación a las imágenes con el referente, imagen-símbolo, mismo que ha sido el elemento por el cual se ha empezado la indagación y los cuestionamientos, bases del problema de estudio.

4.1. La representación, los medios y el poder

Como punto de partida, vale remitirse a los orígenes de la representación, sin olvidar que dicha génesis ha sido delimitada en este estudio desde el “nacimiento” de la

modernidad; la representación abarcada desde una génesis que ha sido atravesada por la mirada hegemónica y por el estereotipo: vale recordar que el estereotipar, según Stuart Hall es, más allá que una descripción de las diferencias humanas, la universalización y esencialización de las mismas. (Hall 2010, 442-443)

Una entrada importante para este punto se basa en una interrogante que aborda la identidad de los involucrados: ¿quién representa a quién? Y, en el caso concreto de la fotografía “Crisis venezolana” resulta interesante observar que quien representa y quien es representado son personas con un mismo origen geográfico: Ronaldo Schemidt y José Víctor Salazar son venezolanos, que, en diferentes contextos y con diferentes intereses, se han encontrado en una imagen captada en una manifestación contra el gobierno venezolano. El régimen hegemónico de representación no se distingue a primera vista, no obstante, el mismo podría abordarse desde la identidad y los intereses ideológicos o estatus socioeconómico de ambos participantes, hasta la intencionalidad fotográfica de quien representa. Sin embargo, a modo de acotación del espacio dispuesto para la mirada hegemónica, resulta oportuno abordarlo desde el tema sobre la fotografía de encargo, tema que entra a colación en este punto.

Más allá de la condición autoral de Schemidt, entendiendo y respetando su postura frente a la apertura y no-censura⁹⁴ por parte de la agencia contratante, es precisamente la agencia de noticias (AFP)⁹⁵ la responsable de la circulación y emergencia de la fotografía en cuestión.

En este caso, en función de plantear la relación acordada de antemano, la mirada hegemónica como estereotipo se da desde la posición de poder que adquiere quien hace circular la imagen, en relación al representado, apropiándose de sus corporalidades y lucrando con el conflicto, aportando a la construcción de sentido y juicio a través del uso

⁹⁴ En entrevista personal con Ronaldo Schemidt, ante la pregunta sobre el papel los medios de comunicación y los discursos políticos implícitos en sus líneas editoriales el autor respondió lo siguiente: “En mi caso tengo 12 años trabajando con AFP y en ningún momento a nadie se le ha ocurrido decirme vas a cubrir esto y esto no, o estas fotos no van a salir, mejor dejamos esto afuera, nadie nunca en 12 años, ni han dejado de usar una foto mía por alguna razón política, todo lo que yo fotografío sale: gobierno, oposición, encapuchados, manifestantes, esté con quien esté, todo el material mío siempre ha salido. He tenido la libertad de hacer todo. Trabajé antes de entrar en la agencia en un par de periódicos locales en México donde sufrí eso mucho “eso déjalo, eso no lo vamos a cubrir”, entonces debemos estar claros, quitémonos la máscara, no estamos haciendo periodismo, somos activistas para algún grupo político, económico, lo que sea, ahí el lector sabrá que lee y que no.” (Schemidt, com. pers.)

⁹⁵ La Agence France-Presse es la agencia de noticias más antigua en el mundo y una de las mayores junto con Reuters, Associated Press y EFE. AFP tiene sede en París, con centros regionales en Washington DC, Hong Kong, Nicosia y Montevideo, y oficinas en 110 países.

de simbologías reiterativas en las imágenes (en este caso) recogidas y enviadas por sus corresponsales.

Sin ánimo de problematizar sobre el papel que los medios de comunicación tienen en la construcción de imaginarios sociales, pero aceptando la cuota de responsabilidad que poseen en este proceso, y entendiendo además la distancia entre agencias de noticias y medios de comunicación, más allá de una relación clientelar, resulta fundamental argumentar que dicha construcción retoma el conflicto sobre la mirada hegemónica como la base sobre la cual se asienta la representación desde su origen (principio planteado en esta investigación desde el inicio de la modernidad).

Resulta importante mencionar en función de dicha responsabilidad, que los discursos visuales propuestos en los medios de comunicación suelen responder a intereses específicos del emisor a través de la construcción de realidades con el afán de crear una conclusión particular por parte del receptor. Tal como afirma Mónica Castro, en su estudio sobre *la construcción sobre la imagen presidencial en la prensa latinoamericana bajo un enfoque semiótico*, “la influencia que los mensajes (manipulados o no), transmitidos en los medios de comunicación de masas, tienen sobre el receptor es un tema de discusión que actualmente supera el ámbito académico” (Castro en De Rugeris 2013, 124), a modo de conclusión, la autora afirma que “los diarios estudiados utilizan el recurso fotográfico como estrategia de persuasión (hacer-pensar o creer) y llevan implícita una intencionalidad política para legitimar o deslegitimar la imagen presidencial (2013, 134).

Ejemplificando lo dicho, luego de la lectura y separación de cada una de las partes de la fotografía en cuestión, y entendiendo que la lectura (como se ha mencionado en el inicio de la misma) contiene un alto índice de subjetividades, la fotografía en su construcción reafirma un imaginario como constructo comunicacional sobre la crisis venezolana, el cual se apoya por una parte en la mirada hegemónica de Occidente sobre América Latina y por otra en simbolizar las imágenes que al intentar mostrarse como imparciales se sostienen en el estereotipo.

Es así que, las fotografías que han emergido de la abrumadora cantidad de imágenes del conflicto se han caracterizado por mostrar elementos comunes: el heroísmo, la injusticia, el desequilibrio de las fuerzas en pugna, y la sobre exaltación de la humanidad.

Vale aportar en este punto, que la hiper-abundancia de imágenes, se encuentra sobre una base de políticas de circulación y censura que garantizan o desechan su

permanencia, por lo que dicho exceso, contiene en sus andamiajes vacíos significativos de imágenes que *ya no existen*. Al respecto, Fontcuberta plantea:

“La idea del exceso de imágenes, que parece producir al mismo tiempo hipervisibilidad y voyerismo universal, esa aparente «epidemia de las imágenes», merece un tratamiento más profundo y crítico que no implique sólo las condiciones específicas de la imagen, sino también las lógicas de su gestión, difusión y control (...) Hay un fenómeno de sustracción masiva de imágenes en medio de su aparente abundancia. Las políticas de la imagen se ligan, más que al exceso, a la capacidad de descartarlas, sustraerlas o censurarlas. (Fontcuberta 2016, 32)

Ahora, al encontrarnos nuevamente ante la fotografía de un hombre manifestándose contra el poder, envuelto en llamas, impotente y en una contienda desproporcionada en relación a las fuerzas, misma que se inscribe en el concepto que se ha mostrado de Venezuela desde el ascenso del chavismo ejemplificado con las imágenes antes mencionadas en un discurso ya especificado, emerge nuevamente el dilema sobre el poder y lo implícito a través de la representación de los cuerpos.

La asignación de roles en las imágenes que se vuelven símbolo (quizá estandarte, en palabra propias de las luchas políticas), esta vez acotando al caso venezolano, utilizan un tema reiterativo: la victimización y glorificación heroica de los manifestantes opositores, acciones que aportan plenamente a la construcción de un imaginario social con una carga estereotipante que favorece -por decirlo de alguna manera- a un grupo ideológico determinado.

4.2. La identidad y el privilegio de la representación

Ahora bien, dicho estandarte resulta en una corporalidad específica, misma que se ha materializado en un símbolo de lucha que de alguna manera infiere o intenta inferir en algún tipo de opinión, esto queda claro, pero emerge la pregunta: ¿Quién aparece en la fotografía? Esta interrogante parece fundamental al momento de realizar un análisis crítico de la fotografía en deducción al estado de la fotografía documental contemporánea: José Víctor Salazar Balza (al momento de la captura fotográfica) es un estudiante de 28 años nacido y radicado en la ciudad de Bolívar, quien viajó a Caracas el 3 de mayo de 2017 para sumarse a las protestas contra el anuncio de las medidas de gobierno. Luego del acontecimiento que lo inmortalizaría en los andamiajes de la imagen fotográfica, Salazar en su recuperación no da testimonio en Venezuela y es su hermana Carmen

Salazar quien se convierte en su vocera. José Víctor, tuvo que someterse a 42 operaciones, ya que el 72% de su cuerpo resultó afectado producto de las quemaduras.

Por su parte R. Schemidt, ante la pregunta sobre si llegó a conocer a V. Salazar responde:

A José Víctor, no, como ya he contado a varias personas que me han preguntado del tema, él era uno de los miles de manifestantes diarios que vi heridos: gente a mi lado con disparos, bombas lacrimógenas que les rompían la cabeza, botellazos, de todo, de todo lo que los dos meses que estuve ahí vi. José Víctor fue unos de los miles de manifestantes. Cuando él se quema, él se para, se va caminando, lo agarran en una camilla y se lo llevan a un hospital y nosotros seguimos trabajando, a los pocos días yo regresé a México, y por supuesto al estar en México es muy difícil mantener contacto con alguien que ni siquiera conoces en Venezuela. Empecé a indagar, y mis compañeros de la oficina lograron ubicar a la familia, y la hermana que se convirtió como en su vocera, es la que ha dado información de él. Contó a mis compañeros y en entrevistas ahora que se quemó 70% del cuerpo, quemaduras de primero y segundo grado, que recibió toda la atención médica (como lo del se hizo tan público) toda la atención la recibió gratis en uno de los mejores hospitales privados de Venezuela. Que recibió también del exterior tratamiento médico, medicinas y apoyo (quiero pensar que es monetario) del exterior para hacer su tratamiento. Ella lo declaró en una entrevista para *El País*, donde decía que “gracias a la foto” pudo recibir toda esa ayuda.

Una breve ejemplificación del discurso político mediático y en relación a la fotografía en cuestión, a principios de 2019 Salazar concede una entrevista a CNN Chile⁹⁶, país donde reside actualmente, luego de haber emigrado de Venezuela tras su recuperación. En la entrevista, el protagonista de la fotografía plantea entre otros aspectos, su deseo de pedir asilo político y señala al presidente Sebastián Piñera como un “defensor de los derechos humanos”, al tiempo que la plataforma informativa desacredita al régimen venezolano.

Nos encontramos quizá entonces ante *el privilegio de ser representado*, donde el poder de la representación deriva en una plataforma política de uso particular, la cual reafirmaría una postura política específica.

4.3. Nuevos lenguajes de la imagen

Por otra parte, más allá de un breve panorama sobre la vida de quien encarna el símbolo, una lectura amplia debería reparar en diferentes imágenes de la vida de Salazar, ampliando la afirmación de Berger, citado en el primer acápite, a raíz de la “narrativa

⁹⁶ Disponible en: https://www.cnnchile.com/lodijeronencnn/protagonista-foto-2018-venezuela-puente-alto-pinera_20190220/

verdaderamente fotográfica” (Berger 2015, 119), se debería contextualizar no solamente *otras* imágenes de quien ha capturado la escena, sino también otras imágenes de quien ha sido capturado, esencializado y expuesto. Resulta evidente la inviabilidad de este precepto, no obstante, el análisis de distintas “fuentes fotográficas” intensificaría el entendimiento de un símbolo concreto.

Es urgente que las lecturas historiográficas abarquen nuevas fuentes, como ya se ha propuesto en el primer capítulo de la presente investigación, la ruptura con la tradición de la escritura clásica aportaría con nuevos entendimientos, nuevos saberes, y sobre todo con nuevas voces que aborden el estado del arte desde un sinnúmero de perspectivas. De igual manera la propuesta inicial se basa en desautorizar en cierta medida al coleccionismo y al museo, intentando de igual manera que la única voz de juzgamiento sea el concurso y el prestigio.

Es por esto que con el afán de un entendimiento más profundo, el sentido que se crea a través de las imágenes que se visualizan de la crisis venezolana, debería surgir desde diferentes referentes con características heterogéneas: como se ha mencionado, la diversidad de las miradas resultan claves para la construcción histórica, miradas que se deben rescatar desde los márgenes para no solamente contar con símbolos creados a partir de características pactadas anticipadamente, mismas que parcializan la opinión creando sentidos determinados de antemano. La cercanía con el referente debe ser no solamente espacial, sino desde la sensibilidad humana de quien ha vivido el conflicto, siendo el ente social y no el componente político quien otorgue las fuentes de historización.

4.4. Muerte

Ahora bien, al arrancar la vinculación que se ha propuesto en el inicio y retomando la importancia de Víctor Salazar en la imagen, la relación de la fotografía imagen-símbolo de la crisis venezolana estaría en plena relación con la muerte:

Entrando con la imagen en el complejo campo que representa la relación con la dicho concepto, recordando que se han planteado tres enfoques en los cuales dicha relación está basada, y pesar que se ha demostrado que el personaje de la fotografía no ha muerto por consecuencia del fuego que lo ha envuelto, el punto principal se liga al apoderamiento de la intimidad humana; la agonía como espectáculo.

Como primera entrada para entender lo expuesto, resulta oportuno dar por sentado que, tal como afirma Barthes, citándolo nuevamente, la fotografía al ser una confirmación de los hechos, confirmaría de igual manera su desaparición: “lo que la fotografía afirma es la abrumadora verdad de que “la cosa haya estado ahí”: se trataba de una realidad que una vez existió, aunque sea “algo real que ya no se puede tocar” (Tagg 2005, 7). Esta *verdad*, ratificaría en cierto modo la extinción y el vacío que la fotografía representa, es decir, a la fotografía como representante de la muerte.

No obstante, en contraparte, sin olvidar los planteamientos expuestos de antemano, resulta necesario establecer que, para el entendimiento en un estado determinado de tiempo, la connotación se apoya en factores inmediatos como el estado de la cultura o la polifonía en las diferentes lecturas.

Es así que, la fotografía en cuestión, retrata un espectáculo de muerte que, a través de la corporalidad incinerándose de Salazar, instrumentaliza el cuerpo ajeno como símbolo de poder, y por otra parte, entendiendo a breves rasgos el conflicto venezolano, la lectura se podría traducir en la búsqueda de culpables de dicha acción para la conversión de la imagen en un símbolo de la oposición venezolana, por medio de esta apropiación de la intimidad humana, pero siempre a través de la lectura contemporánea del conflicto y el dolor en plataformas de exhibición determinadas.

5. El mensaje lingüístico como ratificación del discurso: el anclaje ideológico

Ahora bien, un elemento importante, mismo que no puede quedar fuera de la vinculación propuesta, con el afán de delimitar la polisemia, por ende quizá una suerte de incertidumbre que propone una lectura formal de la imagen, misma que se ha venido tratando a lo largo de la investigación, es el mensaje lingüístico que acompaña a la fotografía.

Dicho mensaje, traspasa en cierta medida las lecturas que la propia imagen otorga, demarcando y delimitando la significación, es decir, el mensaje lingüístico aporta a encaminar el sentido y al mismo tiempo reafirma el discurso ya implícito.

La fotografía “Crisis venezolana”, la cual ha sido expuesta en diferentes canales comunicacionales ha sido acompañada de un sinnúmero de textos que de una u otra forma relatan parte de lo sucedido y esbozan el contexto político. Sin embargo, el estudio de la

fotografía en la presente investigación, se enmarca desde su nominación como “foto del año” del premio World Press Photo, por lo que el texto a analizar, es el que se escribe en las plataformas digitales y físicas de la organización, contenido que se ha especificado y traducido en la introducción de este estudio.

Como punto de partida, vale la dar comienzo al análisis con la afirmación de Barthes en referencia a la necesidad del mensaje escrito que acompaña la imagen, cuando propone que “no es muy apropiado hablar de una civilización de la imagen: somos todavía, y más que nunca, una civilización de la escritura, porque la escritura y la palabra son siempre términos completos de la estructura informacional.” (Barthes 1964, 6). No obstante, es necesario reconocer que la cultura visual adquiere nuevos sentidos en la actualidad por los cambios sociales y tecnológicos, anunciado ya a través de las bases sentadas en los años noventa por los Estudios Visuales.

Sin embargo, el texto en la imagen documental ha gozado de permanencia, una necesidad que delimita los tiempos y espacios contextuales, los cuales superan a la narrativa propia de la fotografía, por lo que, a raíz de la obligatoriedad que mostrar el “pie de foto” representa, la necesidad de profundizar en su accionar resulta fundamental a la hora de realizar una lectura crítica.

Siguiendo el argumento de Barthes, más allá de los diferentes tipos de mensaje⁹⁷ que se pueden discernir de la lectura de la imagen, la función de *anclaje* en nivel del mensaje lingüístico sería la pieza clave para “combatir el terror de los signos inciertos” (1964, 6), que la polisemia de la imagen representaría.

Como primera entrada, dicho mensaje describe de manera denotada la escena, en este caso, el del texto que acompaña la fotografía exhibida en las plataformas del World Press Photo, su primer párrafo escribe: “José Víctor Salazar Balza (28) se incendia en medio de violentos enfrentamientos con la policía antidisturbios durante una protesta contra el presidente Nicolás Maduro, en Caracas, Venezuela.”⁹⁸. El texto explica quien se incendia y donde, facilitando el reconocimiento del problema político en cuestión y entregando cierta información sobre la identidad del representado.

Esta primera función denominativa en el mensaje lingüístico, es precisamente *el anclaje*: “de todos los sentidos posibles (denotados) del objeto, mediante el empleo de

⁹⁷ Según Roland Barthes, más allá de la denotación y la connotación, existe el mensaje lingüístico el cual llegaría al receptor en orden temporal, dependiendo donde se encuentre ubicado el mismo cuando acompaña a la imagen.

⁹⁸ Disponible en: [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-ronaldo-schemidt-poy-winner-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-ronaldo-schemidt-poy-winner-(1))

una nomenclatura” (1964 7). No obstante, más allá de mostrar el contexto político y la identidad de la humanidad fotografiada, el texto menciona una especificidad política: el nombre del presidente Maduro. Es así que la primera parte del mensaje lingüístico, y tal como afirma Barthes en referencia a la publicidad, en el nivel del mensaje “simbólico”, el mensaje lingüístico guía no ya la identificación, sino la interpretación (...)” (1964 7), conduciendo de esta manera a evitar ciertos significados que la imagen podría entregar.

El autor afirma que “el anclaje es un control; frente al poder proyectivo de las figuras, tiene una responsabilidad sobre el empleo del mensaje. Con respecto a la libertad de los significados de la imagen, el texto tiene un valor regresivo, y se comprende que sea a ese nivel que se ubiquen principalmente la moral y la ideología de una sociedad.” (1964 8).

Continuando con la lectura del mensaje lingüístico en cuestión, el texto continúa de la siguiente manera:

El presidente Maduro había anunciado planes para revisar el sistema democrático de Venezuela formando una asamblea constituyente para reemplazar a la Asamblea Nacional encabezada por la oposición, consolidando poderes legislativos para sí mismo. Los líderes de la oposición pidieron protestas masivas para exigir elecciones presidenciales anticipadas. Los enfrentamientos entre los manifestantes y la guardia nacional venezolana estallaron el 3 de mayo, y los manifestantes (muchos de los cuales usaban capuchas, máscaras o máscaras antigás) encendieron fuego y arrojaron piedras. Salazar fue incendiado cuando explotó el tanque de gasolina de una motocicleta. Él sobrevivió al incidente con quemaduras de primer y segundo grado. Encargado por Agence France Presse. (World Press Photo 2018).⁹⁹

La extensión que se otorga a la explicación de medidas políticas, la reiteración del nombre de quien encabeza el gobierno venezolano, así como la ambigua descripción de las acciones de los manifestantes opositores, denota de alguna manera una posición política: las “guarimbas”¹⁰⁰ se han caracterizado por la violencia de ambos grupos en pugna, siendo destacada dicha problemática culpabilizando al grupo contrario a la línea ideológica del medio que destaca la noticia. De igual manera, la “narración” de los hechos omite que el accidente ocurre por negligencia de uno de los manifestantes coidearios a Salazar, como se muestra en los soportes audiovisuales mencionados con anterioridad.

⁹⁹ El texto original en la página oficial del World Press Photo se encuentra en inglés, la traducción se ha realizado a través de *google translate*, y corregido de manera personal: en la primera línea, se escribe “José Víctor Salazar Balza (28) catches fire amid violent clashes (...)”, traduciéndose a través de la aplicación como “José Víctor Salazar Balza (28) se dispara en medio de violentos enfrentamientos (...)”, por lo que se ha procedido a reemplazar la frase “se dispara” con “se incendia”.

¹⁰⁰ Término con el cual se han nombrado las protestas de oposición al régimen venezolano, las cuales se dan principalmente en barrios residenciales.

Este sistema de anclaje, el cual consistiría en una traducción de los signos y símbolos que caracterizan el lenguaje *no lineal* propio de la imagen, mismo que intentaría, según Barthes, mitigar la incertidumbre generada por la pluralidad de sentidos, funcionaría como herramienta esclarecedora de un discurso ya implícito, por lo que apoyaría de manera esencial en el proceso de conversión de una imagen a una imagen-símbolo, a pesar que los diferentes mensajes lingüísticos que acompañan la imagen varíen entre si de una plataforma de exhibición a otra.

Concluyendo...

Vale la pena retomar lo mencionado en el capítulo uno, cuando John Berger cita a Paul Strand en el momento que el fotógrafo afirma que “el momento fotográfico es un momento biográfico o histórico, cuya duración no se mide idealmente en segundos sino en su relación con toda una vida” (Berger 2013, 64). A través de este enunciado, el cual enaltece el compromiso documental en relación a la fotografía periodística (se han mencionado y discutido ya las relaciones y divergencias de la fotografía documental y periodística) se propone concluir el análisis en función de entender que la representación fotográfica documental debe enmarcarse y abordarse desde un sentido social antecediendo a lo político.

Durante el recorrido crítico a través de diferentes enfoques, se ha podido entramar algunas de las condiciones y soportes que la fotografía que se ha estudiado arrojó; y en este sentido se puede proponer que el precepto manifestado por el fotógrafo norteamericano, marca la línea de la estrategia que ha planteado Stuart Hall sobre la reversión del estereotipo, donde una de sus características principales es precisamente la ruptura de la mirada estereotipante, representando “desde adentro”.

Y es que, entendiendo que la representación es “una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido” (Hall 2013, 459), y que ciertos discursos se apoyan en imágenes-símbolo como afirmación de una postura política, sintetizándola hacia lo potente y fácilmente asimilable que resulta una imagen, la responsabilidad intrínseca que supone la “captura” del referente, debe ir a la par del contexto y la circulación a la que se enrumba dicho símbolo.

En este contexto, y como se ha mencionado a través de los aportes teóricos citados a lo largo del texto, donde la instrumentalización de la fotografía para la regulación del orden social y la apropiación de los cuerpos ajenos a través de su representación como estrategia de poder han sido los ejes fundamentales de las relaciones entre quien representa y tiene el poder y quien es representado y expropiado de su corporalidad, enfatizando de esta manera la hegemonía con la que se representó de antemano y a lo largo de la historia, resulta meritorio una reparación a quien ha sido despojado y representado, simbolizado y utilizado en parte de un discurso ideológico.

Para esto, en un primer nivel, resulta urgente deslindar la justificación del “privilegio” de ser observado y representado de las esferas de “lo documental”, a modo de direccionar la relación hacia una horizontalidad entre las partes, proponiendo a la fotografía como un canal de denuncia.

Asimismo, la integración de lenguajes artísticos en vías de reparación o representación adecuada, se propone como un recurso factible en contraste al *purismo foto-documental* el cual ha operado en regímenes de visión marcados por la desigualdad. Dicha recurso artístico, ejecutaría (como se ha mencionado en ejemplos a lo largo de la investigación) una fractura sobre el poder de la representación, obligándolo a operar de modo inverso, es decir apuntando lo simbólico en torno al referente.

En una segunda instancia, siguiendo con la propuesta de romper la asimetría que deviene en torno a los mecanismos de representación, y reescribiendo cierta conclusión desarrollada en el segundo acápite de la presente investigación, resulta urgente posicionar a *lo documental* a través de la inserción de quien escribe el documento dentro del mensaje, es decir, proponiéndose como generador de una voz que suscribe desde una parte y a través del conflicto. Para esto, la propuesta se basa en representar desde la responsabilidad documental en torno los principios de equidad y empatía social.

Por último, en un tercer nivel, a partir del criterio de reparación, vale la pena pactar la historización de la fotografía, en base a nuevas lecturas, mismas que entiendan y expliquen a la imagen-símbolo, como una necesidad discursiva, y problematizándola desde su uso, mas no como un referente del contexto político-social, que se intenta posicionar a manera de ícono a través del tiempo, contrastando de esta manera el régimen hegemónico de visión que ha atravesado a la fotografía a lo largo de la historia.

Con esto, los principales actores que componen la imagen y sus mensajes, es decir la voz de quien representa, las voces de quienes han sido representados y la diversidad de voces en las lecturas, quedarían en cierto sentido sobre un estado de ecuanimidad temporal, a diferencia de la instrumentalización que ha sufrido parte de la representación, y que ha funcionado como soporte de prácticas hegemónicas.

Por otra parte, más allá de la evidente conclusión que indica que la fotografía ha sido enmarcada como “ícono” del conflicto venezolano por parte de un discurso opositor al régimen en la época delimitada, donde la acción representa la desigualdad de fuerzas, la violencia, la persecución y represión en un entorno de injusticia social y política, cabe preguntarse, más allá de los intereses políticos ¿Cómo y a través de qué lecturas opera la

imagen-símbolo en cuestión?, y por otra parte, ¿con que herramientas cuenta dicha significación?

Como primer punto, y sin entrar en el conflicto sobre la iconicidad, la huella o el tipo de símbolo que la construcción fotográfica representaría, (ya se ha propuesto a la fotografía como índice), resulta oportuno reescribir que la fotografía se ha relacionado de manera directa con la muerte, para esto, se puede recordar lo dicho por Susan Sontag cuando afirma que “hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona (...) todos los fotógrafos dan testimonio de la fusión incesante del tiempo” (Sontag 1973, 15), en este marco, y enlazando dicha propuesta a las conclusiones planteadas a partir de la *descripción profunda* y el desglose de las partes de la imagen, es necesario establecer nuevamente que: representar al “otro”, apropiándose de su intimidad y ubicándolo como portador de la problemática social y portador de la muerte, conduce la mirada receptora al planteamiento de “lo que no soy”, en este caso “lo que no quiero ser” lo que supondría de alguna manera “el amor a la libertad”.

En un segundo punto, el análisis sobre el uso de las herramientas visuales en la imagen como narrativa fotográfica, dan cuenta de simbolismos que funcionan como ejecutores de líneas editoriales específicas: como se ha mencionado con anterioridad, la fotografía *Crisis de Venezuela* se compone de un sinnúmero de recursos sintácticos, del cual se ha examinado con densidad el elemento que compone la cromática. En virtud de ello, se ha expuesto (sin olvidar que la lectura se propone desde lo subjetivo, a través de modelos propuestos por lo gestáltico) que dicho componente reafirma el mensaje, potenciándolo y enfatizándolo, a manera de un titular sensacionalista, el cual gritaría el título antes que el contenido y el contexto.

Ahora bien, en torno a la relación concreta del elemento de estudio con lo discursivo, vale la pena mencionar lo que plantea Joan Fontcuberta, en relación a la posfotografía y las nuevas formas documentales: “Nuestra mirada queda nublada porque las imágenes no son ventanas abiertas al mundo, sino distorsionadoras construcciones propagandísticas. Noam Chomsky decía que «la propaganda es a la democracia lo que la violencia a un estado totalitario». Propaganda y violencia son «motores de historia» que se acomodan al régimen de gestión del poder.” (Fontcuberta 2016b, 180).

Adscribiéndonos a este criterio, y retomando el argumento sobre la necesidad de asumir cierta postura política al momento de inscribir los significados, cabe recalcar, de forma concluyente que la pugna de discursos que se asienta en imágenes (muchas veces reiterativas), manipulan, más allá de su contexto, su simbología, sometiéndola a los

intereses de sus líneas ideológicas como una parte que sostiene con “hechos verificables” los argumentos discursivos.

Jacques Amount va a decir, sintetizando de alguna manera lo que se ha venido escribiendo a lo largo de este estudio, y en referencia a “las funciones de la imagen” (Amount 1992, 84) que “los simbolismos no son sólo religiosos, y la función simbólica de las imágenes ha sobrevivido ampliamente a la laicización de las sociedades occidentales, aunque sea solo para transmitir los nuevos valores (la Democracia, el Progreso, la libertad, etc.) ligados a las nuevas formas políticas” (1992,84).

En este contexto, asumimos y reiteramos la posición que se le ha otorgado a la fotografía *Crisis venezolana*, a través de su conceptualización como imagen-símbolo, en razón a los argumentos que ha propuesto el desarrollo de la presente investigación, no obstante cabe mencionar que el “estatus” de la imagen fotográfica documental adquiere su significado a través de un sinnúmero de condiciones intrínsecas y externas respecto a su uso y circulación, siendo imposible una universalización de la imagen fotográfica “que documenta”.

A manera de cierre, se recomienda que futuros estudios sobre los dispositivos discursivos de este tipo de imágenes-símbolo, en relación a discursos y prácticas políticas y sociales, sea ampliado para analizar a los sujetos que emiten el mensaje, es decir, abordar esa otra arista del problema que implica el accionar de agencias de noticias, agencias fotográficas, autores independientes y medios de comunicación, integrando de este modo un elemento sustancial en el panorama sobre el cual transita la imagen fotográfica documental contemporánea, la cual se ha propuesto en el presente estudio como *imagen-símbolo* en virtud de sus efectos culturales y políticos, derivados de su producción, usos y funcionamiento social.

Lista de referencias

- Abril, Gonzalo. 2010. "Cultura visual y espacio público-político". *Cuaderno de información y comunicación CIC*. Volumen 15: 21-36.
- , 2013. *Cultura Visual, de la semiótica a la política*. México: Plaza y Valdéz.
- Acaso, María. 2006. *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- Aprea, Gustavo. 2014. "Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión". Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aumont, Jaques. 1992. *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1964. *Retórica de la imagen (en La semiología)*. París: Escuela de altos estudios.
- Barthes, Roland. 1998. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Beaumont, Newhall. 2002. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Benjamín, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Berger, John. 2006. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 2015. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre. 2002. "Disposición estética y competencia artística". *Lápiz: Revista internacional de arte*. Año XIX. Número 187-188: 58-67.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brea, José Luis. 2005. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cagan, Steve. 2013. "Desde la fotografía documental hacia una fotografía comprometida. Apuntes sobre la política de la representación fotográfica, sobre todo a través de las fronteras culturales". En Alex Schlenker, editor, *TRASCÁMARA. La imagen pensada por fotógrafos*. Quito: Plataforma_SUR.
- Castellanos, Ulises. 2010. *Manual de fotoperiodismo*. Ciudad de México: Proceso.
- Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Cocimano, Gabriel. 2006. *El canibalismo como alegoría de la relación Occidente-Latinoamérica*. Buenos Aires: Escaner cultural.
- Colombres, Adolfo. 2012. *La decolonización de la mirada*. Ciudad de la Habana: ICAIC.
- Corral, Pablo. 2007. *Pablo Corral Vega 25*. Quito: Latina.
- Chevrier, Jean-François. 2007. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dondis, Donis A. 2007. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dubois, Phillipe. 2015. *El acto fotográfico*. Buenos Aires: La marca.
- Fontcuberta, Joan. 2010. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 2013a. *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- , 2013b. *La cámara de pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 2016a. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , 2016b. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Franco, José Antonio. 2015. "De la teoría de los colores de Goethe a la interacción del color de Albers". *Expresión gráfica arquitectónica*: 48-55.
- Freund, Gisèle. 2001. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Ranedo, Mar. 2015. "Identidad y transgénero en la fotografía sudafricana: Zanele Muholi". *Revista Estudio*. Volumen 6. Número 12: 53-62.
- Gauthier, Guy. 1992. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Giordano, Mariana. 2009. "Estética y ética de la imagen del otro: Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco". *Aisthesis*. Número 46: 65-82.
- Giordano, Mariana. 2010. "Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de "sus" antepasados. Experiencias de (re)encuentro". *Fotografía e identidad*: 21-53.
- Grigoriadou, Eirini. 2012. *La fotografía y la escritura documental del archivo institucional*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Guillén, Rafael (Subcomandante Marcos). 1997. "Carta de Marcos para 24 horas en el ciberespacio de internet. 8 de febrero de 1996". *EZLN, documentos y comunicados* 3. (2 de octubre de 1995/24 de enero de 1997): 131-134.
- Hall, Satuart. 2013. *Sin garantías*. Quito: Corporación Editora Nacional. Ecuador.
- Incorvaia, Mónica. 2013. *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Aula Taller.

- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Joly, Martine. 2012. *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca.
- Lander, Edgardo y Arconada, Santiago. 2017. “Venezuela: un barril de pólvora”. *Nueva Sociedad, democracia y política en América Latina*. Número 269. (Mayo-junio 2017).
- Laso, François. 2015. “Fotografía, distancia, cuadro: Una forma de hacer con los ojos”. En Christian León y Cristina Burneo, editores, *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*. Quito: UASB.
- Lenkersdorf, Carlos. 2008. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. México: Plaza y Valdez.
- Macba 2008. *Documento, historiografía y montaje*. Barcelona: Macba.
- Marzo, José Luis. 2006. *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W.J.T. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: Cocom.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur casa.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- , 2011. *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. Valencia: IVAM.
- Rivera, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas chi'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Said, Edward. 2007. *Orientalismo*. Barcelona: De bolsillo.
- Sánchez, Nieves y Val, Alejandra. 2007. *Ocho alcaldes, ocho miradas*. Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- Santana Pérez, Germán. 2011. “Fotografía en el África occidental: historia y conservación”. *Revista canaria de patrimonio documental*. Número 7: 21-40.
- Schlenker, Alex. 2014. “De la hybris del punto cero a las narrativas (auto)documentales. Breves apuntes para pensar el cine documental hecho en Ecuador”. En Christian León, editor, *El documental en la era de la complejidad*. Quito: UASB.
- Smith, Terry. 2012. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Sontag, Susan. 2005. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Spence, Jo. 2005. *La práctica documental a examen. El signo como espacio de conflicto*. Barcelona: MACBA.

- Straka, Tomás. 2018. "Venezuela y el «socialismo» como problema". *Nueva Sociedad, democracia y política en América Latina*. (Febrero).
- Tagg, John. 2005. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Verdezoto, Giovanni. 2007. *Los que se quedan*. Quito: Harmonia Terra.
- Vitale, Alejandra. 2004. *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba.
- Walsh, Catherine. 2003. *Estudios Culturales Latinoamericanos. Retos desde y sobre la región*. Quito: Abya-Yala.