

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE HISTÓRICA Y SU VALOR PARA LA HISTORIOGRAFÍA

Deborah Dorotinsky*

En este ensayo se tratan algunos de los aspectos más importantes de la discusión relativa a la fotografía como fuente histórica de primera mano y a su valor para la historiografía, con el propósito de ofrecer a los docentes-investigadores una herramienta teórico-metodológica para aprovechar materiales fotográficos en la investigación histórica. La mayoría de las obras aquí comentadas se analizaron durante nuestros trabajos de dos años (2002 y 2003) en el Seminario de Investigación, Imagen, Cultura y Tecnología dirigido por las doctoras Rebeca Monroy (DEH-INAH) y Laura González (IIE-UNAM) y a cuya coordinación me integré en enero del 2004. La estancia de investigación y docencia que realicé en el Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco de enero a julio del 2004 me permitió intentar esta primera aproximación con fines didácticos.

LA IMAGEN Y LA HISTORIA

Los historiadores se han valido de las imágenes, en general, para ilustrar con ellas los textos históricos producidos sobre periodos determinados de la historia. Sin embargo, hoy día, debido a que el campo de esa disciplina se ha ampliado al examinar las mentalidades, la vida cotidiana, las relaciones de género y de las minorías, entre otras áreas, los intereses de esos profesionales los inducen a emplear a la imagen cada vez con mayor frecuencia y rigor. El porqué de este giro se relaciona con una multiplicidad de razones, entre ellas que la historia social y cultural en el siglo veinte fue ganando terreno sobre la historia política, objeto de estudio privilegiado por los historiadores decimonónicos. Otro motivo que quizás ha llevado a considerar la fotografía como fuente histórica de primera mano lo constituyen los estudios sobre fotografía, que han pasado de reputarla puramente analógica (mimética) a mirarla como una construcción donde los encuadres, los puntos de vista, los ángulos y los cortes temporales se conciben como signos dentro del documento y, por tanto, como parte

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

de discursos históricos susceptibles de un análisis historiográfico.

Al acercarnos a la fotografía para pensar la historia, es posible distinguir por lo menos dos posturas. Por un lado, los discursos generados respecto a la fotografía como un documento, es decir como un objeto de investigación. Cuando se considera la imagen de este modo, al igual que ocurre con las fuentes escritas, es posible hacer a la interpretación objeto de un análisis historiográfico. Por otro lado, es importante señalar que una parte de las reflexiones relativas a la imagen fotográfica abordan ante todo la cuestión de *lo fotográfico* con el objetivo de entenderlo y apuntarlo como una esquema de pensamiento –articulada en el plano visual– y adquieren por tanto un carácter teórico (estético, sociológico, antropológico o filosófico) a partir de la fotografía. Un caso notable lo representa la obra *Lo fotográfico. Hacia una teoría de los desplazamientos*, de Rosalind Krauss, donde esta autora señala que “Lo fotográfico no nos remite a la fotografía como objeto de investigación, sino que la plantea como objeto teórico”.¹ Sin embargo, pondremos de lado ese importante y complejo trabajo difícil de desentrañar sin las lecturas previas que proponemos aquí. El presente ensayo pretende introducir de manera didáctica a los intentos más comunes de abordar la fotografía como objeto de investigación y precisar el valor que esta ha adquirido como documento para la escritura de la historia.

¹ Rosalind Krauss *Lo fotográfico. Hacia una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 14. Krauss se acerca a lo fotográfico desde la perspectiva de la crítica del arte, tema complejo que rebasa el propósito didáctico de este ensayo y que merece un amplio tratamiento aparte.

Sin duda hay una relación entre las palabras y las imágenes y, aunque muchas veces parecen estar situadas en polos opuestos por su manera de “hacer sentido del mundo y los acontecimientos humanos”, la mayor parte de las veces coexisten en un campo donde generan tensiones por la manera específica en que unas y otras construyen un discurso histórico. El problema, me parece, se debe al orden y la forma en que se presentan al lector ambos discursos: el visual se aprecia de modo instantáneo, inmediato, de un golpe; el escrito exige un proceso acumulativo pues va construyendo, palabra por palabra, línea por línea, en una duración temporal más larga, una cadena de significados. A la fotografía se la ha “hecho hablar” de numerosas maneras: con pies de foto, con ensayos a los que ilustra y con interpretaciones dentro de infinidad de textos (de historia del arte, de medicina, revistas, anuncios comerciales, etc.).

En el intento de considerar las imágenes como fuentes primarias en el quehacer histórico, los historiadores han entrado en abierto conflicto no pocas veces con los historiadores del arte, quienes desde diferentes perspectivas parten de la imagen para llegar al proceso histórico de una época. Una de las brechas entre el historiador (sin adjetivos) y el historiador del arte es la metodología con que se realiza el análisis de la imagen. El historiador del arte está consciente de que su interpretación de la imagen se ancla no solamente en su conocimiento de las fuentes iconográficas –metodología derivada de los trabajos de Erwin Panofsky– sino también en la documentación escrita relativa al periodo en que se produce la obra.² Sin embargo, en mu-

² Erwin Panofsky *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972.

chas ocasiones, para reconstruir la manera específica de ver el mundo en un momento histórico concreto, el historiador del arte incurre en interpretaciones especulativas que debido a su naturaleza hipotética y a la imposibilidad de probarlas con datos documentales concretos, causan una gran irritación e incomodidad en el medio histórico "a secas". Los acercamientos a la fotografía se inscriben en este marco general de vacilación o aparente "vaguedad" frente a la polisemia de la imagen. Pero tanto la imagen como la pluralidad de significados que ella encierra encuentran un anclaje en los documentos escritos contemporáneos, así como en las comparaciones con otras imágenes de época. El trabajo que enfrenta el investigador de la fotografía es por tanto no sólo de carácter estético formal, o teórico (epistemológico) sino también transdisciplinario, ya que precisa recurrir a textos e imágenes de una amplia variedad de disciplinas para comprender lo que la imagen fotográfica estudiada puede querer decir.³ Es en los lugares donde aparece la fotografía —un archivo, la prensa ilustrada, una colección— donde podemos y debemos emprender el rescate arqueológico capaz de ayudarnos a recuperar una parte de la historicidad del documento.⁴

³ Véase Peter Burke "El testimonio de las imágenes", en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 11-24. Este breve ensayo es una excelente introducción al tema del manejo de la imagen como fuente para la historia, es sencillo y útil para alumnos de licenciatura.

⁴ El término arqueológico alude aquí a la manera en que Michel Foucault procuró describir las formas históricas de algunas prácticas discursivas. Extiende el concepto de práctica discursiva al ámbito de la fotografía, entendida como un tipo de discurso visual con limitaciones, características estilísticas y preferencias que varían históricamente y que forman

Para hacer más comprensibles las propuestas teóricas aquí revisadas, utilicé como estudios de caso varias fotografías. Posiblemente el lector considere que los trabajos efectuados desde la perspectiva de la semiótica no se ejemplifican con suficiencia. Esto se debe principalmente a que tal corriente teórica, en sus diversas vertientes, abunda en complejas clasificaciones, pero por desgracia tiende en general a deshistorizar las imágenes. Aquí se incluyen las lecturas de Roland Barthes y de Philippe Dubois como representativas de cierto enfoque semiológico.⁵

LA FOTOGRAFÍA COMO OBJETO DE ESTUDIO

Para entrar en materia partiremos de una delimitación de la fotografía como objeto de estudio. Con tal fin, dos trabajos del investigador brasileño Boris Kossoy resultan de gran utilidad por la metodología que proponen para rescatar, registrar y analizar la imagen fotográfica: el primero es un artículo de 1978, "Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América Latina" y el segundo el libro *Fotografía e historia*.⁶ En

parte intrínseca de las prácticas sociales desde 1839. Véase también Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 56.

⁵ Véase una bibliografía detallada de los autores que, dentro de esta disciplina, trabajan la fotografía y áreas afines en Winfried Nöth *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, capítulo II, apartado "Icon and Iconicity", y capítulo VIII, pp. 421-476.

⁶ Boris Kossoy "Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América latina", en Consejo Mexicano de Fotografía, A.C., *Hecho en Latinoamérica. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, SEP/INBA, México, 1978, pp. 21-24; Kossoy, *Fotografía e historia*, Talleres Gráficos ABRN (Biblioteca de la Mirada), Buenos Aires, 2001.

este último, Kossoy se pregunta en qué medida las fotografías constituyen documentos históricos y ofrece a los lectores algunas directrices teórico-metodológicas para el estudio histórico de la fotografía. En cierta medida es lo que más se acerca a un "manual" y puede consultarse como una referencia metodológica práctica por su atinada concepción del material fotográfico en por lo menos dos de sus dimensiones más reconocibles: sus valores estético y documental.

En el artículo, el investigador es muy preciso al emplear expresiones como la de "lo visible fotográfico", que define así:

los componentes (tridimensionales) del paisaje y los vestigios de la acción del hombre sobre la tierra en el pasado, que sirvieron como marco para que el fotó-

grafo efectuara, a través de la cámara, el debido registro sobre el plano (bidimensional) del material sensible (daguerrotipo, placa de colodión, etc.)

La imagen de lo real que la fotografía retiene al ser preservada o reproducida da el testimonio visual de los hechos a los espectadores ausentes de la escena. La imagen fotográfica es lo que queda de un acontecimiento, es fragmento congelado de una realidad pasada, información mayor de los planos de vida y muerte, además de ser el producto final que caracteriza la intromisión del fotógrafo en un instante del tiempo.⁷

Partiendo de estas premisas, entendemos entonces que la labor de la historia de la fotografía comprende múltiples trabajos: el rescate y la conservación de documentos



Foto 1 Miguel Casasola, *Prisionero zapatista*, Fondo Casasola, FINAH 6031. (I-1).

⁷ Kossoy "Elementos..." *op. cit.*, p. 21.

fotográficos, la datación, la identificación del autor (en la medida de lo posible), la determinación de técnicas, temas y preferencias estéticas, la circulación y recepción del documento, etc. Por ello, Kossoy comprende el registro fotográfico como “el centro de un círculo por el que pasan infinidad de rayos demarcando las diversas especialidades”. Lo que corresponde al historiador de la fotografía es analizar el registro en sí, lo cual realiza el historiador mexicano Ariel Arnal en su tesis de maestría en historia, de la que he extraído dos imágenes para ilustrar un estudio de caso (F-1).⁸

La fotografía de un “prisionero zapatista” que Arnal reproduce fue realizada posiblemente entre 1910-1914 y en el archivo de la fototeca del INAH en Pachuca se atribuye a Miguel Casasola. El primer paso para abordarla —después de registrar debidamente el lugar donde se halló y, de ser el caso, donde se publicó, además de la fecha en que esto último ocurrió— consiste en describirla pormenorizadamente (mediante un análisis formal) para descubrir los elementos (signos) inscritos en ella que servirán para interpretarla (pasar de la denotación a la connotación, como diría Barthes, o del nivel pre-iconográfico al iconográfico e iconológico, como diría Panofsky).

Arnal describe formalmente la imagen de la siguiente manera:

En ella, el supuesto zapatista es el motivo central de la cámara, alrededor del cual posan una serie de individuos. La representación del “tipo” zapatista es aquí evidente: un hombre, un poco más

alto que los demás, viste un deteriorado traje de manta, huaraches, sarape de lana y sombrero de paja de ala muy ancha (denominado después popularmente “zapatista”). Acentuando el carácter rural del prisionero, los individuos que lo rodean visten uniformes del ejército federal o elegante traje de civil. A ello podemos añadir algo aún más expresivo: la actitud del prisionero es de seriedad y resignación ante su triste destino; sin embargo, no por ello pierde dignidad: la mirada alta desafiando a la cámara le brinda integridad como individuo.⁹

Si bien Arnal combina en su descripción formal algunos elementos interpretativos, la aproximación y la descripción ayudan a redondear la índole de esta fotografía. Más información puede obtenerse sobre esta toma a partir de la comparación que el historiador efectúa entre ella y una imagen realizada por Abraham Lupercio y publicada en *La Ilustración Semanal* el 27 de julio de 1914 con un reportaje del frente zapatista (F-2).

El historiador afirma que los elementos del vestido efectivamente caracterizan como un tipo zapatista al hombre situado en el centro de la segunda toma, aunque al examinar el rostro lo nota sumamente sucio, incluso quizás tiznado. Por otro lado, ese hombre no porta calzado, ni siquiera huaraches, por lo que, en contraste con los hombres que lo rodean, luce ya sobre su cuerpo un estigma de inferioridad (la falta de zapatos como signo de pobreza). Lo que más sorprende a Arnal en esta imagen son los rasgos más bien mestizos del prisionero y la ausencia de la fisonomía india por lo general característica del tipo zapatista.

⁸ Ariel Arnal *Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de Maestría en Historia, Universidad Iberoamericana, México, 2002, p. 125.

⁹ *Ibid.* pp. 123-124. foto de p. 125.



Foto 2 Abraham Lupercio, *Prisionero zapatista*, Magdalena Contreras, c. 27 de julio de 1914. *La Ilustración semanal*, 27 de julio de 1914.

Aquí empieza Arnal a sospechar del uso que se intentó hacer de esta imagen. Otros datos lo llevan a suponer que la toma se escenificó, como el grupo de militares que rodean al prisionero y que se diferencian entre sí por la variedad de sus uniformes: un marino, dos oficiales de distintos cuerpos, un soldado y un civil-armado. Según Arnal, en esta imagen es posible apreciar la manera en que, desde la mesa del editor, la imagen se manipula para formular un discurso donde se presenta negativamente al tipo zapatista para enaltecer la labor del ejército federal en el cumplimiento de su deber: mantener el orden público.

El análisis formal resulta importante por que permite apuntar algunos detalles e información que de otro modo podría pasarse por alto. A partir de esta primera aproximación, es posible realizar un análisis de los elementos denotados en la imagen para tratar de interpretarlos como la connotación histórica del documento y eso

es lo que hace Arnal en las páginas que siguen a estas dos fotografías.

Quisiera ahora, a partir de los acercamientos teóricos normalmente empleados para abordar imágenes fotográficas, pensar en la imagen referida, y tratar de insertar su análisis como ejemplo, en cada uno de ellos para ilustrarlos.

WALTER BENJAMIN

Dos textos de Walter Benjamin son clásicos en los estudios sobre fotografía: “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), donde inaugura una reflexión seria respecto al lugar social y al valor cultural de la imagen fotográfica.¹⁰ En el primer texto, realiza una

¹⁰ Ambos textos incluidos en Walter Benjamin *Discursos interrumpidos* (Taurus, (Serie Ensayis-

revisión rápida de la historia de la fotografía desde Daguerre hasta los fotógrafos del constructivismo soviético, pasando por algunos fotógrafos "pictorialistas". Benjamin muestra en este texto su disposición hacia ciertas imágenes fotográficas y nos ofrece una versión histórico-crítica de las fotografías (pasadas y modernas) que considera sobresalientes.

Para acercarnos a la imagen del prisionero zapatista resultan relevantes las ideas de Benjamin acerca del aura y de la democratización de la imagen debida a su reproducción masiva, aparecidas en el texto de 1936, donde el autor se debate frente al carácter ambivalente de la fotografía: en ocasiones se emociona frente a la capacidad de ésta para "democratizar" la circulación de imágenes y en otros momentos se aterra frente al posible uso social demagógico que puede hacerse de ella en el marco de los aparatos de propaganda fascista. En tal sentido, la fotografía del prisionero zapatista de Lupercio podría verse como una imagen que, como se difundió en la prensa, sirvió para promover los intereses del grupo hegemónico en el Estado mexicano, porque define primero al "tipo zapatista" y, posteriormente, promueve una valoración política (negativa) del zapatismo. De hecho, tal es la conclusión de Arnal luego de analizar la fotografía, aunque no la ve de manera aislada, pues la compara con las imágenes de las guardias rurales, ellos mismos estereotipos de la época (ellos sí valientes, educados, limpios etc.).

Benjamin centra su reflexión en el concepto de aura apreciado al contraponer la obra de arte original y la imagen multirre-

productible, como sería el caso de la fotografía comentada. La obra de arte ya era susceptible de reproducción desde la época de los griegos, pero es con el advenimiento de la fotografía, según el filósofo alemán, cuando la mano del artista por fin puede "descargarse", pues deja el trabajo de la reproducción a un aparato. Al desligarse entonces de la producción-reproducción, se "libera" y cede su lugar al ojo que mira a través del objetivo de la cámara. (Benjamin no considera, por ejemplo, que sigue siendo la mano la que ajusta el foco de la lente, aprieta el obturador y posteriormente, en el laboratorio, manipula los negativos, ajusta la ampliación, agita las impresiones en el revelador y las pone a secar. Como si esa intervención fuera más "mecánica" que la de la mano que pinta, dibuja o esculpe.)

Para Benjamin, la obra de arte original tiene un aquí y un ahora, una presencia irrepetible que la hace auténtica. Lo auténtico conserva una autoridad que la reproducción pierde —asunto que Benjamin acota luego cuando piensa en las impresiones de época o *vintage* de una fotografía ya que "ésas" sí mantienen un carácter auténtico. A partir de esta experiencia irrepetible del aquí y el ahora de la obra, aquel filósofo comienza a bordar más fino sobre su concepto de aura que se define como una cierta particularidad de las imágenes, como la "emanación" de un espacio y un tiempo (un aquí y un ahora), una experiencia estética, una cualidad de la percepción humana frente a algo irrepetible. Al reproducirse una obra, el aquí y el ahora, la transmisión de cierta "testificación histórica" manual, se aplanan. La reproducción atrofia el aura de la obra original, pues repite al infinito, masivamente, lo que sólo puede ocurrir de manera singular e irrepetible. Para la teoría

tas, 91), Madrid, 1973. Sobre el aura, véanse pp. 22-25.

del arte esto tiene una implicación importante, pues según Benjamin la reproducción implica “liquidar la tradición en la herencia cultural”.¹¹ Me parece que esta pérdida de aura se vincula concretamente con la reproducción de obras de arte y no se extiende, a toda la producción fotográfica, pero la confusión al respecto ha hecho correr mucha tinta. La postura de Benjamin frente a la reproducción masiva de la imagen resulta en extremo ambigua, ya que a veces se manifiesta abiertamente emocionado ante las nuevas tecnologías y en otras terriblemente nostálgico respecto a un pasado donde los valores estéticos eran otros. Tal nostalgia, aunada a la formulación del concepto de “aura natural”, de hecho tiñen el trabajo del escritor berlinés de un carácter romántico muy decimonónico. El aura natural se puede apreciar “en un atardecer, en seguir con la mirada una cordillera”. Es imposible no asociar este concepto de aura con la noción romántica de lo sublime.

Benjamin considera que la ideología que impulsa la difusión de las imágenes entre las masas está impregnada de la ilusión de acercar espacial y humanamente las cosas

¹¹ Éste no es el espacio para profundizar en tal problema, pero de hecho la idea de liquidar la tradición yace en el centro de las vanguardias estéticas y por ello las reflexiones de Benjamin son tan pertinentes para comprender los efectos de dichos movimientos no sólo de modo “práctico” en la producción artística inmediata, sino para realizar la crítica del periodo. Por ejemplo, la seguridad y el regocijo en cuanto a liquidar la tradición, son muy claros en el formalismo propuesto por críticos como Clement Greenberg, que crearon los espacios para la recepción del advenimiento del expresionismo abstracto de los años cincuenta. Sobre el valor de la tradición en la teoría del arte, véase Norman Bryson *Tradicción y deseo de David a Delacroix*, Madrid, Akal (Serie Arte y Estética), 2000. (el original en inglés es de 1984).

y es esto lo que se halla detrás del desmoronamiento del aura en las imágenes modernas. Así vista, la fotografía del zapatista acerca al lector de la revista al “zapatismo” como movimiento. También refuerza la noción de “actores sociales amenazantes” promovida por la prensa, en el marco de una cadena de estereotipos de lo campesino y lo indígena “peligroso” creados desde el siglo XIX. Benjamin, conocía el valor cultural de las imágenes de los “otros exóticos” y reconocía que su circulación, su coleccionismo y su recepción, las constituían en un medio de acercamiento a mundos distantes, de manera altamente mediada, pero eficaz.

Frente a la imagen, Benjamin identifica dos valores que se oponen: el valor de culto (relacionado con el lugar de la imagen en las tradiciones concebidas como algo vivo) y el de exhibición (nuevo valor cultural de la imagen, incorporado a ella por la modernidad, la tecnología y la reproducción masiva). Aquí se lanza Benjamin a una reflexión más antropológica que estética sobre el vínculo de la imagen con su uso cultural como objeto de culto mítico-mágico-religioso, es decir, como parte de un culto y de una tradición no sólo visual –pictórica, escultórica– sino también religiosa y filosófica, donde adquiere un valor único. La secularización –o cierto grado de secularización– que sufrieron las imágenes en el humanismo del Renacimiento no las privó de ese valor cultural o de culto¹² y en cambio las inscribió en una forma ritual secular. Cuando la fotografía irrumpió en el mundo del arte, al mismo tiempo que el so-

¹² Desconozco el término empleado por Benjamin en alemán, pero en la traducción castellana en ocasiones se emplea “valor de culto” y en otras “valor cultural”.

cialismo, nos aclara Benjamin, ya se vislumbraba la crisis en la relación de las imágenes con los valores de culto, y la reproducción acentuó entonces la emancipación de la obra de arte de su existencia “parasitaria” respecto a un ritual. Queda poco claro si esto le produce al autor una satisfacción política o una enorme decepción estética.¹³ En el caso aquí considerando, el valor de exhibición de la imagen del zapatista supera por mucho el valor cultural, que posiblemente es el que recuperamos ahora desde nuestro horizonte histórico donde el zapatismo, y sus actores, han sido revalorados de otro modo. Entonces, podríamos argumentar que una misma imagen es susceptible de diferentes interpretaciones como discurso histórico, según el horizonte también histórico desde donde se promueve dicho discurso: el pasado y el presente. Incluso podríamos argumentar que se ponen en juego los horizontes de expectativas según el estado de la cuestión en el momento.

Para Benjamin, la recepción de la fotografía está ligada a estos dos conceptos (valor de culto y valor de exhibición). La fotografía se difunde de modo que en ella el valor de exhibición va reprimiendo y suprimiendo al valor cultural. El retrato es el último reducto del valor de culto de la imagen; la fotografía del rostro es entonces el refugio final, nostálgico, de los cuerpos de los seres queridos y desaparecidos.

¹³ Patricia Gola tradujo una reflexión sugerente respecto al tema del valor de culto y las exhibiciones fotográficas en los museos. Véase Christopher Phillips, “La fotografía en el banquillo de los acusados” revista *Luna Cómea*, núm.23, 2002, pp. 110-129. Se tomó del original en inglés “The judgment seat of photography”, publicado en *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, editado por Richard Bolton.

Si bien desde el autorretrato de Hypolitte Bayard como un ahogado (1840) la asociación entre fotografía y muerte es muy clara, en el plano teórico es con esta reflexión de Benjamin en torno al retrato, como se inicia la relación amorosa entre la fotografía y la muerte. Este romance será reexaminado y replanteado después por Roland Barthes y Susan Sontag. Tal nexo entre lo fotografiado y la muerte tiñe de nostalgia al acto de contemplar una fotografía y es justamente lo que nos ocurre al mirar al prisionero zapatista: el hecho de aparezca flanqueado y atrapado por un grupo de personas que sonríen a la cámara (en el caso de la fotografía de Casasola) y de que se le llame “prisionero” nos permite asociar la presencia de este sujeto con una muerte inminente.

Por último, Benjamin aporta una reflexión muy pertinente a la teoría de la fotografía: la idea de un inconsciente óptico fotográfico que es el que se trama cuando la naturaleza habla a la cámara. Según el filósofo alemán, la naturaleza que habla al ojo de ningún modo es la misma que la que habla a la cámara, y esto es así porque, a diferencia de un espacio que trama el hombre con su conciencia (cuando es el ojo el que mira), el de la cámara realiza una trama inconsciente. Esta consideración quizás se deba a la capacidad de la cámara —y como resultado de ella a las fotografías que de ésta salen— de aislar, fijar e inscribir cosas que el ojo humano no registra. Así, al recuperar pedazos de información perdidos a “la simple vista del ojo”, experimentamos nuestro inconsciente óptico del mismo modo que el psicoanálisis nos hace experimentar el inconsciente pulsional.¹⁴ Este planteamien-

¹⁴ Es Emerson quien, desde 1889, plantea en *Naturalistic Photography for Students of the Art*,

to sobre la existencia de un “inconsciente óptico” puede repetirse en los análisis de la fotografía como una parte de los imaginarios sociales, donde lo que se rescata mediante la imagen fotográfica se vincula con la historia de las mentalidades, “puestas en acto” en la fotografía.

Tengo para mí que es a partir del movimiento zapatista de 1994, cuando este “inconsciente óptico zapatista” se reinserta en la cultura contemporánea, se actualiza y se hace visible de nueva cuenta, aunque podría argumentarse de igual modo que la imagen del zapatismo, también perpetuada en los murales durante el renacimiento artístico registrado durante el régimen de Obregón, ayudó a construir un imaginario zapatista particular que también ha pasado a formar parte de ese “inconsciente óptico de la revolución mexicana”. Si vamos más adelante en el siglo XX, como lo hace Arnal en su tesis, podemos vincular esta iconografía con las pinturas de Arnold Belkin en su serie de Zapata (1978), aunque conviene precisar que este artista era un gran amigo del fotógrafo Nacho López y solía reunir materiales fotográficos para trabajar con ellos en su obra pictórica.¹⁵ Entonces, la fotografía no es sólo una puesta en escena de las corrientes epistemológicas, sino una parte de las mismas. Por tal motivo, una revisión de ciertas iconografías (temas recurrentes como la imagen del zapatista) puede ayudarnos a comprender el lugar de algunas imágenes del ayer, en los entramados

simbólicos de nuestro propio horizonte histórico.

GISÈLE FREUND:

El estudio de Freund, *La fotografía como documento social*, resulta fundamental para analizar fotografías de retrato, así como de movimientos sociales (marchas, mítines, huelgas, etc.).¹⁶ El impulso sociológico de la obra de Freund debe mucho a los movimientos estudiantiles de 1968 y por tanto no es de sorprender que la autora (también fotógrafa) se dedique a rescatar el valor social de la imagen.¹⁷ Con este trabajo pasamos de los debates de la fotografía como arte o artefacto estético a su papel como testimonio y documento de una realidad social. Gracias a las reflexiones de Freund respecto a la fotografía como documento social es posible repensar la imagen zapatista que estamos considerando y luego preguntarnos sobre esa imagen dentro de la cultura que la generó, la apreció y la juzgó, poniendo de lado, por ahora, el problema de la reproducción, la masificación de la imagen y su efecto sobre el arte.

Freund insiste en que desde su nacimiento la fotografía pasó a formar parte de la vida cotidiana y que en los años setenta estaba tan difundida en la vida social que, a fuerza de tanto verla, ya nadie la advertía. Característica primordial de la fotografía, señala la autora, es su aceptación por igual dentro de todas las capas sociales, lo cual le imprime gran importancia política.

manual para fotógrafos “pictorialistas”, que la cámara y el ojo no ven lo mismo. Sugiere que un buen fotógrafo debe subordinar la mirada de la cámara a la del ojo, de ahí los focos difusos del “pictorialismo”.

¹⁵ Arnold Belkin *Contra la amnesia. Textos: 1960-1985*, UAM/Domés, México, 1986, pp. 162-167 y 217-219.

¹⁶ Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, 3^a ed Aubbeville Press Publishers, Nueva York/Londres/París, 1997, pp. 9 y 10.

¹⁷ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili (Serie Fotografía), Barcelona-México, (2001 (1976)) (Col. “Punto y Línea”).

Volviendo a nuestro estudio de caso, Arnal explica la relevancia política de la fotografía como documento porque se usa para promover de una idea negativa del zapatismo, por lo menos en la capital de la república.

Freund consideraba que la fotografía, por ser capaz de reproducir “exactamente la realidad externa” –poder inherente a su técnica–, adquiría un carácter documental. Por eso la presenta como “el procedimiento de reproducción más fiel y más imparcial de la vida social”.¹⁸ Si bien este carácter denotativo es el que la convirtió en una herramienta metodológica para las disciplinas sociales, Freund no se detiene demasiado a considerar la fotografía en tanto construcción cultural, política e ideológica, pues se encuentra convencida de que en una fotografía “ésto es ésto”. Semejante falta de problematización del carácter analógico de la imagen fotográfica ocasionó que imágenes como la del prisionero zapatista se emplearan, sin análisis mediante, para ilustrar historias de la Revolución mexicana y adornar los textos. Por fortuna, Arnal es lo bastante puntilloso en su análisis como para redimensionar las construcciones ideológicas “connotadas” en las fotografías del zapatismo en la prensa durante un periodo bastante acotado.

La supuesta imparcialidad atribuida a la fotografía procede de la que se atribuyó a la imagen de carácter documental en los años sesenta por ser motivo de denuncia (en parte dentro de los movimientos neohumanistas de esos mismos años). Su valor como un “yo acuso” se aprecia, por ejemplo, en las discusiones de los primeros coloquios de fotografía latinoamericana, donde se planteó que la fotografía latinoamericana era única por su manera de de-

nunciar la opresión social y las condiciones de vida de los desposeídos.

Otra reelaboración sociológica del potencial documental de la fotografía aparece en el trabajo compilado por Pierre Bordieu con el título *La fotografía, un arte intermedio*, donde se la considera una intermediación entre el hombre y los procesos que vive dentro de la sociedad. El original en francés apareció en 1965 con el título más apropiado de *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Un arte intermedio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía) porque refiere tanto el carácter colectivo del libro como el énfasis puesto en los usos sociales de la imagen fotográfica. En la introducción, Bordieu afirma que la fotografía no puede entregarse (exclusivamente) a los azares de la fantasía individual –argumento de subjetividad que se esgrime para valorar las fotografías de autor–, sino que se encuentra mediada por el *ethos* –interiorización de regularidades objetivas comunes– por lo que en un grupo social la práctica fotográfica se subordina a las reglas colectivas (ya sean estéticas, documentales o morales) como esquemas de percepción, pensamiento y apreciación comunes a todo el grupo.¹⁹ En el sentido planteado por el sociólogo francés, es indispensable detenerse en las dos imágenes de nuestro estudio de caso para comprender, a la vez visual e históricamente, la conformación del tipo zapatista, cuya valoración positiva o negativa depende en gran medida tanto del grupo de poder que encarga la toma como del espacio donde se difunde y aprecia y, finalmente, de la clase social a la que pertenece el receptor de la imagen.

¹⁹ Pierre Bordieu et al. *La fotografía, un arte intermedio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

ROLAND BARTHES

La semiótica abre el camino para considerar la fotografía como un mensaje y ofrece una reflexión respecto a su manera de comunicar, y ya no en cuanto a su valor artístico, estético o social. Después del semiólogo estadounidense Charles S. Peirce, y antes que Philippe Dubois, es Roland Barthes quien empieza a cuestionar la relación de los signos fotográficos con la realidad. Desde su ensayo de los años sesenta, "El mensaje fotográfico", plantea que la fotografía es la transmisión de una escena de la realidad. Si bien no es "la realidad misma", sí es su análogo perfecto.²⁰ El estatus que corresponde a la fotografía en ese texto es el de un mensaje sin código. Sin embargo, plantear que la fotografía es un mensaje sin código equivaldría a afirmar que existe en un vacío, sin un contexto social de producción, de recepción y de uso o circulación, fuera de un tiempo histórico determinado y un espacio geográfico-político concreto. Barthes escapa de este estrecho callejón en un trabajo posterior, donde afirma que la paradoja del mensaje fotográfico radica en que en la fotografía coexisten dos mensajes: uno sin código (lo análogo, lo denotado) y otro codificado (lo connotado), es decir que hay una suerte de malabarismo entre el supuesto valor objetivo "testimonial" y los valores culturales simbólicos subyacentes.²¹ Este proceso

²⁰ Roland Barthes "The photographic message", en *Image, Music, Text*, Hill and Wang, Nueva York, 1977, pp. 15-31.

²¹ Podríamos decir que en cierto modo esta dicotomía establecida por Barthes se acerca a la metodología planteada por Panofsky: a) identificar, mediante una descripción formal pre-iconográfica, los elementos y formas dentro de la obra (lo denotado), b) para pasar después a los niveles iconográ-

que identifica la denotación y la connotación de la imagen es claro en la descripción que formula Arnal de la fotografía de Casasola, donde se entretajan lo formal (denotado) y lo analizado e interpretado (connotado).

En la *Cámara lúcida*, uno de los últimos libros de Barthes que apareció antes de su muerte (1980), el autor examina la paradoja de la fotografía e intenta desentrañar la esencia misma de la imagen fotográfica.²² Ahí descubre que lo que se ampara detrás de la fotografía es la muerte, por lo que su búsqueda adquiere un carácter romántico. La fotografía construye sobre la superficie del papel sensible un doble de la realidad, el análogo del que habla en "El mensaje fotográfico", y por eso es una afirmación de la muerte, de un esto-ha-sido y ya-no-es, y, como tiene que ver con lo muerto, se adscribe al orden de las apariciones. Barthes explica cómo se siente él mismo frente a una cámara, considera el retrato como una garantía de eternidad y piensa que el modelo encuentra una manera de trascender la muerte en esa imagen de su ser. La imagen del zapatista podría funcionar, en ese sentido, como un recurso para

fico (descripción de motivos) y c) de análisis iconológico o de interpretación del contenido de la obra (nivel de lo connotado). Barthes no tiene mucha paciencia con los niveles de lo connotado, pues explica un poco despectivamente que las historias eruditas son las que pueden ofrecer esos niveles de significado connotado. En cierta forma lo que le atrae de la imagen es su efecto inmediato, no la revelación de un código simbólico subyacente. En cualquier caso, si le interesa ello ocurre en un nivel puramente subjetivo, en tanto la fotografía le permite evocar una escena personal, una sensación, una experiencia propia.

²² Roland Barthes *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1989.

que ese hombre anónimo, identificado únicamente como prisionero zapatista, trascendiera su propia muerte y llegara hasta nosotros, vía la imagen fotográfica (y el trabajo de análisis histórico de Arnal).

Barthes considera que en una fotografía lo que se reproduce hasta al infinito sólo ha tenido lugar una vez y, por ello, la imagen sólo puede repetir mecánicamente (técnicamente) lo que nunca podrá repetirse en el plano existencial, a pesar de que se la considere un doble perfecto de la realidad. Según él, la fotografía (como imagen) no se distingue de su referente ya que éste pareciera quedar adherido a ella, y es así como la fotografía lo lleva siempre consigo, marcados los dos por la “inmovilidad amorosa y fúnebre” de lo congelado, lo petrificado, lo fosilizado, lo cosificado. El referente y la foto están pegados uno al otro y viven estáticos en medio de un mundo en movimiento.

El semiólogo francés considera a la fotografía inclasificable, puesto que no hay una razón para determinar una de sus circunstancias en concreto. El autor ofrece su muy personal manera de reflexionar sobre las fotografías que le llaman la atención. Inicia proponiendo una tricotomía en relación con los sujetos que participan en una fotografía –cuestión que constituye uno de sus grandes aportes a los estudios sobre el tema–: el *operator*, el fotógrafo que maneja la cámara; el *spectator*, que ve compulsivamente las imágenes fotográficas, y el *spectrum*, aquel o aquello que es fotografiado, el blanco del objetivo: un pequeño simulacro-espectro emitido por el objeto. Barthes se refiere a la experiencia de quien es fotografiado: sentir que su cuerpo se transforma en otro (lo cual le permite además inventarse una identidad). Entonces, explica el ensayista francés, es como un “es-

pectro”. La palabra “espectro” conviene por la relación que su raíz etimológica tiene tanto con la palabra espectáculo como con espectro (fantasma), como el retorno de lo muerto (las fotografías se vuelven valiosas en cuanto su referente desaparece de la realidad y regresan a ésta en forma espectral, o fantasmal, gracias a la imagen fotográfica). Así, el prisionero zapatista, el *spectrum* en la imagen, por el hecho de estar preso, por el hecho de ser zapatista y por hallarse de pie, estático, dentro de la imagen, es en efecto el espectro de ese hombre capturado por los federales quienes a su vez immortalizan su captura triunfal y se convierten en espectros de una lucha política y social. Cierta impresión fúnebra provocan sin duda algunas fotografías, sobre todo si corresponden a personajes reconocidos en la política, la cultura popular y, por supuesto, el cine. Ésta idea resulta de suma utilidad en los estudios sobre la construcción de identidades, pues pone de relieve el papel de las imágenes en la conformación de los objetos y los sujetos de estudio de las disciplinas sociales, así como de imaginarios socioculturales colectivos.

Por su relación analógica con la realidad, a la que llega a poner en crisis, la fotografía no posee un nicho teórico estable. El problema teórico apuntado por Barthes es la multiplicidad de significados –la polisemia– de los signos fotográficos. La vaguedad o “flotación” del signo fotográfico ha creado una sospecha, a veces iconofóbica, frente a la fotografía: ésta es un objeto extraño, que atrae poderosamente, aunque perturba; es paradójica, enigmática. Posiblemente la polisemia del signo fotográfico daba al pensador francés la impresión de que en la imagen fotográfica el mensaje no terminaba de “cajar”. A partir de estos trabajos para la

fotografía como fuente de la historia se abre un panorama más amplio y diverso donde el problema principal radica en realizar interpretaciones atinadas e históricamente válidas de las connotaciones presentes en la fotografía.

PHILIPPE DUBOIS

En su obra *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, Philippe Dubois define lo fotográfico “como una categoría...no...estética, semiótica o histórica como fundamentalmente epistemológica, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer”.²³ La fotografía es entonces no sólo un producto (artístico, semiótico), sino una forma de pensar y se abre frente a nosotros como una manera particular de ver, entender y reflexionar sobre el mundo que habitamos y reproducimos técnicamente. Dubois inscribe la fotografía en una categoría de signos que el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce llamó “índice” (índice) en oposición a icono y a símbolo, que serían los otros dos tipos de signo en la tricotomía semiótica icono/índice/símbolo. El autor explica los índices como signos que mantienen, o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión con lo real, de contigüidad física, de co-presencia inmediata. Son signos indiciales, por ejem-

²³ Philippe Dubois *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, (Paidós Comunicación, 20), Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós 1986, p. 54.

plo, la huella de un pie en la arena, el humo de una fogata, una mano entintada que deja su marca en un papel. Por otro lado, los íconos se definen más bien por una simple relación de semejanza atemporal (analogía), y los símbolos por una relación de convención general y en ese sentido son los más abstractos.²⁴

Dubois considera que la fotografía corresponde esencialmente al orden de la huella, del rastro, de la marca o del depósito –es indicial–. Incluso antes de ser una imagen, la fotografía es una huella de la luz, fijada en un soporte fotosensible bidimensional. La fotografía es, por tanto, en una primera instancia, el rastro de algo que ha estado ahí afuera, que ha quedado registrado mediante un proceso técnico. La fotografía vincula, como acto, a la persona que acciona el aparato fotográfico con lo que ha estado frente al mismo; es el resultado, el producto de una experiencia. Al reflexionar sobre la fotografía a partir del acto fotográfico, Dubois entrelaza una postura fenomenológica con una semiológica. Es decir, considera la imagen fotográfica como producto de un proceso de experiencia “en el mundo”, de registro de un “real ahí afuera”, aunque también comprende una codificación por vía de la experiencia y la cultura del fotógrafo, que los receptores de las fotografías releerán y reinterpretarán. Esta combinación de signos indiciales, icónicos y simbólicos es la que identificamos en la construcción del “tipo zapatista” (rasgos fisonómicos indios, sombrero, ropa de manta blanca, huarache o pie descalzo, rostro levantado o inclinado hacia abajo). Arnal también se pregunta por el acto fotográfico cuando reflexiona sobre el efecto

²⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

de la presencia del fotógrafo (Lupercio o Casasola) en la toma fotográfica: ¿quién es más o menos empático con el sujeto?, ¿cómo elige cada uno un momento particular para disparar el obturador?, ¿cómo se incluye y excluye cierta información? y finalmente, ¿cómo circula la imagen y se “carga” (o no) de otros valores y significados, o cómo se guarda en un archivo para ser rescatada muchos años después?

SUSAN SONTAG

Las diferentes perspectivas teóricas de los años setenta a la fecha oscilan entre la fascinación y la repulsión frente a la fotografía, a veces incluso dentro de un mismo texto. Tal es el caso de Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, pues a pesar de cierta atracción y seducción que la imagen fotográfica ejerce sobre la autora, ésta parece finalmente aceptar la idea de lo fotográfico como un engaño salido de la caverna platónica, un simulacro de la realidad.²⁵ Sin embargo, Sontag encuentra un sentido ético o moral, “políticamente correcto”, en la fotografía documental. Así ocurre, según ella, con las fotografías tomadas por los documentalistas de la *Farm Security Administration* en los Estados Unidos de América durante la depresión en los años treinta o con las imágenes del “matadero de la historia” en los fotorreportajes de guerra.²⁶ Sontag nos advierte del poder

²⁵ Susan Sontag *Sobre la fotografía*, EDHASA, Barcelona, 1981. (primera edición en inglés: 1973).

²⁶ Lo que Sontag no se cuestiona entonces, es hasta qué punto estas fotografías documentales, que aparentemente fueron tomas directas, de hecho son tomas escenificadas, como lo menciona Linda Nochlin en el prefacio al libro de Abigail Solomon-Godeau *Photography at the Dock*, Minneapolis, University of

testimonial de la fotografía, de su valor como documento de identificación y por ende de la parte que la fotografía cumple en la formación de las redes de control social.²⁷ Éste es uno de los usos sociales y políticos más comunes de las imágenes fotográficas y comprende la producción de enormes archivos dentro de instituciones como el ejército, las escuelas, la policía, las cárceles y los manicomios. Al reflexionar sobre los diversos tipos de imágenes fotográficas –las documentales, las de crónica en los álbumes familiares, las de los turistas–, Sontag advierte una diferencia entre los distintos usos sociales que se les asignan y señala características particulares de cada uno. Pero para esta autora el acto fotográfico es en el fondo un acto de cacería, donde el rifle del cazador es sustituido por la lente de la cámara, lo cual hace de la empresa fotográfica un ejercicio predatorio. Frente a la creciente expansión imperialista estadounidense de los años setenta, Sontag concebía la fotografía como un acto de aniquilación y rescate a la vez, un acto que parecía ocurrir conforme a esta consigna: “antes de acabarnos el mundo, detengámonos y tomemos una fotografía”. Vistas bajo esta luz, las fotografías de los zapatistas, en la prensa y en los archivos, presentan este carácter a la vez predatorio y de conservación, del mismo modo que están inscritas dentro de los regímenes de poder (como control social) de la época. Éste es el valor histórico que Arnal trata de resca-

Minnesota Press (Media and Society 4), USA 1991; p. XIII. Sobre el tema de la fotografía de guerra, Sontag vuelve a escribir recientemente: véase *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México, 2004.

²⁷ Sontag *Sobre la fotografía*, *op. cit.*, Véase particularmente el capítulo “En la caverna platónica”.

tar-reconstruir, analizar y explicar en su trabajo, a partir del tipo zapatista como vértice de un abanico de tipos sociales desde el cual despliega una amplia gama de reflexiones sobre fotografía, historia, sociedad y cultura.

EL FUSILAMIENTO DE LOS PARTICIPANTES EN EL PRIMER ATENTADO CONTRA ÁLVARO OBREGÓN

El segundo estudio de caso, una selección de la serie de fotografías del fusilamiento de los autores del fallido atentado contra Obregón en 1927, es un buen ejemplo para revalorar la fotografía en tanto testimonio de un momento irrepetible de la historia y, a la vez, documento que se puede abordar y hacer funcionar en discursos históricos y posturas ideológicas contrapuestas. Mi intención aquí es mostrar justamente cómo se construye la imagen como discurso histórico y cómo mediante tal construcción pueden entrecruzarse diferentes momentos de la historicidad de las imágenes. Evocaré aquí una idea planteada por Rosa Casanova:

En realidad, la mayor parte de las imágenes que constituyen nuestro universo han adquirido su carácter histórico a partir de nuestra concepción, de nuestra búsqueda de evidencias que permitan reconstruir la formación de México entre el Segundo Imperio y la revolución. Somos nosotros, sujetos de un nuevo milenio, los que les adjudicamos este valor a las fotografías para ratificar procesos o hacer real el tejido social.²⁸

²⁸ Rosa Casanova "Las fotografías se vuelven historia: algunos usos entre 1865 y 1910", en *Los pin-*

Como claramente se advierte en la cita, es a partir de nuestra concepción e investigación como las fotografías han ido adquiriendo su carácter histórico y, por tanto, estas concepciones vertidas en discursos son susceptibles de un análisis historiográfico. El ejemplo que usaré aquí sirve para plantear varios momentos en la generación de estos discursos: la selección del material fotográfico, el análisis de un grupo de imágenes, la articulación de la fotografía con el discurso, la difusión (en el pasado y ahora), la exhibición del material y, finalmente, los problemas de recepción de ese discurso visual/textual tanto en el momento de su génesis como en el presente. Para tratar de articular estos cambios de perspectiva en el estudio de las imágenes sobre el atentado contra Obregón, me valdré de un texto referente a ese acontecimiento, de Nasheli Jiménez del Val: "El martirio del padre Pro", ficha del catálogo *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen, 1910-1955*.

Uno de los acontecimientos más fuertes de la lucha religiosa urbana de la década de los años veinte fue la serie de fotografías de los fusilamientos del padre Miguel Agustín Pro Juárez, Luis Segura Vilchis, Humberto Pro Juárez y Juan Tirado Arias. Acusados de ser partícipes en el fallido atentado dinamitero del 13 de noviembre de 1927 contra el candidato presidencial Álvaro Obregón, fueron fusilados diez días después en presencia de fotógrafos invitados por el general Roberto Cruz, inspector general de la policía y encargado del fusilamiento. La serie de imágenes resultante dejó testimonio de un

celes de la historia. La fabricación del Estado 1864-1910, Patronato del Museo Nacional de Arte/INBA, México, 2003, p. 215.

hecho que fue utilizado como argumento efectivo por los dos grupos en pugna a raíz del conflicto religioso.²⁹

Jiménez contextualiza el acontecimiento en relación a las luchas cristeras libradas en la capital y posteriormente describe la historia documentada en la serie fotográfica. Lo que resalta a este último respecto es la ubicación de los diferentes fotógrafos que presenciaron el fusilamiento y lo documentaron para los periódicos *Excelsior* y *El Universal*. Una parte del análisis del discurso histórico promovido desde la imagen y sus textos consiste en ubicar el "punto de vista" desde el cual se reproduce la fotografía en la prensa y, por lo tanto, en destacar el primer uso que se dio a las fotografías. En esto Jiménez es muy clara: *El Universal* difundió la imagen del fusilamiento del padre Pro resaltando la índole de "martirio" de la secuencia y, por tanto, el aspecto religioso; por su lado, el *Excelsior* promovió una perspectiva más legalista y aunque también reprodujo las fotografías del padre Pro, dio mayor importancia a las imágenes del fusilamiento de Segura y Tirado, contra quienes se había acumulado mayor cantidad de pruebas. El análisis de los discursos hemerográficos demuestra la manera en que dos diferentes discursos históricos, basados en la articulación imagen/texto, crean un énfasis distinto y matizan las versiones históricas generadas en el momento.

Por último, Jiménez rastrea los usos que los cristeros dieron a las mismas fotografías, según explica, se desconoce de qué manera se hicieron de ellas, y muestra la forma en que las reediciones, los montajes

²⁹ Nasheli Jiménez del Val "El martirio del padre Pro", en *Los pinceles de la historia: La arqueología del régimen, 1910-1955*, MUNAL/INBA, México, 2003, p. 107. Serie fotográfica pp. 107-114.

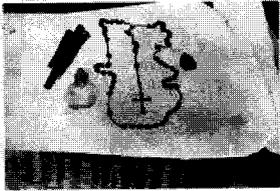
y las sobreexposiciones fotográficas sirvieron de herramientas para generar un contradiscurso histórico del mismo evento. En este segundo acercamiento lo que se resalta es el culto a los mártires de la lucha cristera. La culminación de este tipo de discurso son las dos fotografías que Jiménez pone al final de la ficha, en las cuales se aprecian la creación de un altar devocional a partir de la instalación fotográfica con un crucifijo en el medio y la manipulación de la fotografía con los cuerpos de los mártires del movimiento cristero, yacentes en el plano inferior de la imagen, mientras en la parte superior, ocupando 3/4 partes de la imagen vertical, unos ángeles pintados en ascensión apoteótica coronan a las víctimas supervisados por la imagen de la Virgen de Guadalupe. (F-3)

Por su carácter más complejo, el acercamiento a las series fotográficas implica echar mano de otras fuentes teóricas que apoyan su tratamiento no como imágenes individuales, sino como conjuntos que proponen diferentes líneas narrativas.

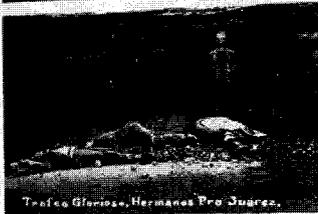
JOHN BERGER

El ensayista John Berger presentó junto con el fotógrafo Jean Mohr un trabajo de colaboración texto-fotografía donde expande el concepto de fotoensayo. Respecto a la fotografía, este autor opina, entre otras cosas, que, usada como una contribución al estudio histórico, la fotografía fractura el monopolio que la historia tiene sobre el tiempo. En este trabajo, Berger regresa a sus preocupaciones anteriores respecto a la conformación de los sentidos tratada en su libro *Modos de ver*, y se extiende sobre las implicaciones del acto de mirar, respecto al cual afirma que el

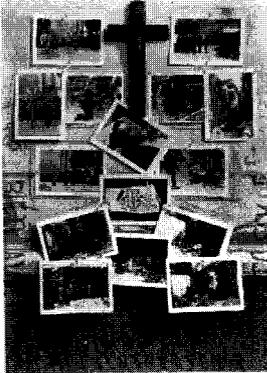
tera de las imágenes. Al centro del collage se en-



Cat. 248



Cat. 254



Cat. 209



Cat. 206

114

Foto 3 Página 114 del catálogo *Los pinceles de la historia: La arqueología del régimen, 1910-1955*, México, MUNAL/INBA, 2003: cat. 248, Rosario y otras pertenencias atribuidas al padre Miguel Agustín Pro Juárez, S.J., 1927, plata sobre gelatina, 12.7 x 17.8 cm, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex; cat. 254, *Trofeo glorioso, hermanos Pro Juárez*, ca. 1927, Plata sobre gelatina; impresión, 2003, 20.4 x 25.4, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex; cat. 209, *Bienaventurados los muertos que mueren en el señor*, 1927, plata sobre gelatina, 25.4 x 20.4, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex; *Alegoría de la muerte de los hermanos Pro Juárez*, ca. 1927, plata sobre gelatina; impresión 2003, 25.4 x 20.4 cm, Archivo Histórico de la UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM/Fondo Miguel Palomar y Vizcarra.

observador tiene siempre la expectativa de encontrar un significado: el que mira puede explicar después, “pero antes de cualquier explicación, existe la expectativa de lo que las apariencias mismas están a punto de revelar”.³⁰ ¿Qué están a punto de revelarnos la serie de fotografías sobre el fusilamiento de los que atentaron contra Obregón? Por un lado, son la materia prima de la que Jiménez se vale para mostrar las diferentes direcciones políticas que tomaron las imágenes documentales del evento: la de *Excelsior*, la de *El Universal*,

por último, la de los cristeros. Un mismo evento se caracterizó por diferentes registros, conformados con fines diversos y difundidos de maneras distintas, según cada grupo social. Podemos suponer que en buena medida la recepción se vio matizada, o abiertamente manipulada, por cualquiera de esas tres rutas.

Conforme a la idea de otros autores (Peirce, Barthes y Dubois) de que la fotografía es un corte en el tiempo, Berger insiste en que, al detener el flujo del tiempo del suceso fotografiado, su significado se vuelve ambiguo. Precisamente esto último es lo que resalta la ficha de Nasheli Jiménez (y que utilizó Renato González Mello en el

³⁰ John Berger y Jean Mohr *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1997, p. 117.

montaje de esta serie en una exposición para el MUNAL) para desplegar las fotografías y explicar cómo fue posible que bandos diferentes emplearan las mismas imágenes en el marco de la lucha entre el Estado y los cristeros.

Para Berger el corte temporal abre un espacio para incluir otro tipo de significados en la fotografía. Quizás, afirma, sólo quines participaron en la toma y tuvieron una relación personal con los sucesos, en sus propias vidas proporcionan la continuidad que falta a la imagen. (En el caso de los testigos del fusilamiento, sus testimonios orales podrían aportar la continuidad narrativa de que las fotografías carecen.) En particular respecto a la documentación de sucesos con carácter político-social, sería interesante explorar con mayor detenimiento la significación diferenciada, en el proceso narrativo, entre la fotografía y el cine documental. ¿Es su condición técnica de captura analógica de momentos lo que los hace semejantes? ¿O deberíamos pensar que, pese a tal semejanza, las diferencias entre el congelamiento y el corte (en la foto) versus los fragmentos en movimiento (del cine) crean significados diferentes?

En la discusión entre iconofílicos e iconofóbicos, Berger se planta definitivamente del lado de los primeros, pues afirma, quizás muy aristóticamente, que la memoria basada en lo visual es más libre que la razón. ¿Por qué habría de preocuparnos, al hacer historia, que la memoria se recupere por medio de la imagen si ella también se inscribe en los regímenes de poder desde que se produce hasta que se circula y se recupera? Berger relaciona la imagen con la memoria como instancia privilegiada a la manera de Aristóteles, porque para éste la memoria (y el acto de recordar) se basaba en imágenes visuales no verbales.

La forma narrativa fotográfica coloca al sujeto pensante frente a la función de la memoria: la tarea de reanudar continuamente una vida vivida en el mundo; por ello, la reflexión de Berger adquiere un tono fenomenológico que sin embargo difiere del acercamiento efectuado al acto fotográfico por Philippe Dubois. Estamos ahora en otra parte respecto a la imagen, no detrás de la cámara ni frente a ella, sino frente a la imagen en sí. A esta forma narrativa no le afectan los sucesos en tanto realidad –como siempre se reclamó a la fotografía–; en cambio le preocupa y concierne la forma en que se asimila y transforma en experiencia.³¹ Esto por lo menos en lo que respecta a las fotos aisladas.

Uno de los aportes más importantes del trabajo de Berger aquí comentado es que plantea una reflexión respecto a la serie fotográfica.³² Los que han trabajado archivos fotográficos pueden confirmar que en general pocas veces se presentan al investigador casos de imágenes aisladas, ya que en la mayor parte de los archivos las fotografías tienden a formar secuencias o series, ya sea narrativas (por corresponder a diversas fases de un suceso determinado) o ensayísticas (por ofrecer varias tomas de un mismo objeto o sujeto). Según Berger, los cambios en el orden de las fotografías nos llevan a experiencias y lecturas diferentes. El ejemplo más claro de ello lo representan los álbumes fotográficos, donde se efectúa una suerte de “montaje de atracciones” (que opera a partir de contraste,

³¹ *Ibid.*, p. 287.

³² Sobre la serie fotográfica desde la perspectiva de la cultura visual, véase W.J.T. Mitchell “The photographic essay: four case studies”, en *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1994, pp. 281-322.

equivalencia, conflicto o recurrencia) y no se establece un orden secuencial estricto, sino en un doble sentido: entre cada imagen y la antecedente y la consecuente. Para Berger, este tipo de proceso multirrelacional tiene lugar en la memoria cuando un recuerdo impulsa a otro, independientemente de cualquier jerarquía, cronología o duración. De acuerdo con esta idea, Berger argumenta que el concepto de un tiempo lineal se fractura, por lo que la narrativa se establece en planos que se yuxtaponen, más que en una progresión ordenada. Si se extrapola este argumento, podemos pensar, por ejemplo, que cuando un profesor proyecta diapositivas a sus alumnos y un autor organiza secuencias de imágenes en un texto, el orden de éstas se supedita a la intención interpretativa de maestro y autor quienes lo determinan para acomodarlo a su discurso, y que resulta necesario para establecer una cierta lógica que refuerce el punto o idea que desean comunicar. En ese sentido, las fotografías fijas en un álbum, ensayo o reportaje funcionan de modo semejante, y parte de la "historia" del documento implica un esfuerzo por reconstruir la lógica prevista por los editores o los coleccionistas, es decir la lógica propia del montaje secuencial. Sin embargo, para Berger el asunto no es tan sencillo, pues implica algo más que una "intencionalidad". La secuencia, afirma, se convierte no en un orden donde una imagen deriva en la siguiente, sino en un campo de coexistencia (cercano al cine) más próximo al campo de la memoria, donde las imágenes de nuestro consciente e inconsciente coexisten en una suerte de flujo intermitente. De ese modo, las series permiten reintegrar a las imágenes a un contexto vivo y vivido, a pesar de sus cortes espaciales y temporales. Esto explica que las series funcionen en

conjunto, al coexistir en el espacio de la hoja de una revista, un periódico o un álbum, y por tanto hay que considerar cómo funcionan en tanto conjunto. A pesar de que la serie ayuda a devolver a la imagen cierto carácter de "algo vivido", no la reintegra al contexto vivo de la experiencia "original" de donde se tomó, lo cual resulta imposible, sino al contexto de la experiencia "en abstracto".

Para nuestro segundo estudio de caso, lo que podemos rescatar de acuerdo con el argumento bergeriano, es la lógica que Nasheli Jiménez utilizó al armar la secuencia con que reforzó su discurso histórico escrito. Incluso nos sirve para reflexionar sobre un fragmento del guión museográfico elaborado por Renato González Mello para mostrar estas imágenes a un público distanciado por varios años de los hechos documentados fotográficamente, al cual se intentó ofrecer el conjunto fotográfico como una experiencia polisémica en sí.

Berger asegura que las fotografías en serie poseen veracidad porque en las series "las apariencias... devienen lenguaje de una vida vivida".³³ El escritor no es nada claro al respecto y nos queda la impresión de que esto puede ser cierto sólo en relación con los protagonistas de estas aventuras fotográficas: los sujetos que posan, el fotógrafo que toma las fotografías y el escritor que las relaciona mediante el texto. Es quizás aquí donde reside una de las más importantes aportaciones de Berger a la investigación histórica de la fotografía, pues subraya el lugar de los procesos multirrelacionales y plurirreferenciales que influyen en el acto fotográfico, las fotografías y sus diversos modos de circulación.

³³ Berger, *op. cit.*, p. 289.

WILLEM FLUSSER

Si Dubois está preocupado por el acto fotográfico, momento único en que la fotografía es pura indicialidad, Willem Flusser examina, en *Hacia una filosofía de la fotografía*, el papel de los aparatos tecnológicos en la determinación de la imagen fotográfica. Su postura pone de relieve una de las carencias formativas y metodológicas más severas de la mayor parte de los historiadores del arte y de los historiadores sin adjetivos al manejar las imágenes fotográficas, a saber: la falta de conocimiento respecto a los aparatos con que se tomaron las fotografías. Flusser asegura que los programas de los aparatos (el formato, las limitaciones del tipo de lentes usados, la profundidad de campo, etc.) determinan en una buena medida el resultado final en la imagen. Esta advertencia sirve para llamar la atención del investigador sobre la necesidad de asesorarse adecuadamente con conservadores y fotógrafos y de no pasar por alto, durante el curso de su investigación, el tipo de cámaras utilizadas y los formatos de los soportes (daguerrotipos, cianotipos, placas de colodión, película). Rebeca Monroy, por ejemplo, aprovecha uno de los defectos de la cámara de Enrique Delgado para identificar su autoría entre las imágenes que "Fotógrafos de actualidad" tomó del fusilamiento de León Toral (asesino de Obregón, 1928). Monroy explica:

Delgado utilizaba una cámara de formato pequeño: una AGFA de aficionado de 35 mm, con una lente de 6.3 de luminosidad. Esta cámara fue su favorita durante varias décadas y era tan pequeña que cabía en su bolsillo, aunque debido al exceso de uso ya presentaba un

notable maltrato y la tenía que amarrar con cordeles y una liga elástica para conservar su forma. Esta situación provocó que en ocasiones se filtrara la luz y quedara la huella en algunos de los negativos de su archivo fotográfico. Ese pequeño defecto en la toma permite reconocer algunos de sus materiales.³⁴

Evidentemente al percatarse de las fallas en la cámara de Delgado, la investigadora pudo determinar cuándo estas fotografías habían sido tomadas por aquél. En parte, el estudio de la fotografía de autor se sirve de la premisa de que el fotógrafo encuentra una manera propia de hacer funcionar su aparato, lo cual en general se identifica como parte de su "estilo personal".

Flusser evoca, sin citar, las ideas de Benjamin, Barthes y Sontag y las reelabora en su telegráfico texto para afirmar que no es el hombre que controla los aparatos quien tiene el poder, sino los que diseñan los programas para dichos aparatos. Las fotografías son, para Flusser.

Imágenes producidas y distribuidas por medio de aparatos automáticos y programados, de acuerdo con un juego basado en la casualidad informada por la necesidad, y que han sido distribuidas según estos mismos métodos: son imágenes de situaciones mágicas, y sus símbolos provocan una conducta improbable en sus receptores.³⁵

³⁴ Rebeca Monroy *Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero*, UNAM-IE/INAH, México, 2003, p. 212. Imágenes pp. 134 y 137.

³⁵ Willem Flusser *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990, p.71.

REBECA MONROY NASR



42. Foto: E. Delgado. La esposa, el hijo y la hermana de León Toral, esperaron inútilmente darle el último adiós. 9 febrero de 1929. AGN.

Foto 4: E. Delgado. *La esposa, el hijo y la hermana de León Toral, esperaron inútilmente darle el último adiós. 9 febrero de 1929*, ACN, tomado de Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero*, México, UNAM-IIE/INAH, 2003, p. 134.

Si los aparatos contienen todas las imágenes posibles, y el fotógrafo nunca llega a agotar las posibilidades de la cámara, la filosofía de la fotografía debe “cuestionar a los fotógrafos respecto de su libertad, e investigar su búsqueda de libertad”.³⁶ Los planteamientos del autor referido nos llevan a considerar la posibilidad de erradicar la estupidez de los aparatos, de inyectar “subrepticamente” las intenciones humanas en su programa y de expresar la libertad en gran medida como una manera de jugar “en contra de los aparatos”.

Las reflexiones de Flusser se extienden incluso a las imágenes producidas en computadora y examinan de modo pertinente

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

los mecanismos del poder y el lugar que corresponde al diseño de programas y equipos (*software* y *hardware*) en la producción de imágenes; en consecuencia, abren un espacio para empezar a pensar en la era de la posfotografía.

CONSIDERACIONES FINALES

Los acercamientos a la fotografía como objeto de estudio pretendieron en un primer momento determinar su valor artístico, pues se ocuparon sobre todo del trabajo de algunos fotógrafos, considerados artistas, y aplicaron el concepto estético de obra al estudio de sus imágenes. Un segundo impulso teórico, emprendido desde la so-

ciología, abrió un espacio para reflexionar sobre las fotografías como documentos de la vida social y las consideró y revaloró como parte constitutiva de la vida en sociedad. El concepto de la fotografía como mecanismo capaz de expresar la verdad objetiva se ha matizado y, en algunos casos, empieza a reemplazarlo el de representación, construcción y verosimilitud. Finalmente, se concibe la fotografía como "una ficción que parece verdad". ¿No es esto algo parecido a lo que ha ocurrido con los textos históricos vistos a la luz de la historiografía crítica? Los datos "objetivos" se encuentran en su sitio y, sin embargo, la labor de interpretarlos impone a la historia nuevas dimensiones y giros diferentes cada vez que un investigador la aborda.

Luego de reflexionar sobre fotografías aisladas, trabajadas como unidades, acentuamos la importancia de los conjuntos fotográficos. Las condiciones de trabajo práctico con las que actuamos los investigadores coinciden con el encuentro de series fotográficas: cientos y miles de negativos y positivos a los que es preciso encontrar y dar algún tipo de sentido como conjunto.

Estas lecturas básicas nos permiten afirmar que la fotografía es una fuente invaluable para la escritura de la historia y que la historiografía necesita también detenerse a reflexionar sobre los usos que se han asignado a la imagen fotográfica como discurso histórico.

En un tiempo como el nuestro, saturado de imágenes que en ocasiones en lugar de mostrarnos el mundo parecen ocultarlo, es importante replantear el papel de la imagen fotográfica no sólo como objeto de investigación, sino como objeto teórico, artefacto de nuestro tiempo; pero esa historia, sin embargo, habrá que pensarla en otra parte.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland "The photographic message", en *Image, Music, Text*, Hill and Wang, Nueva York, 1977.
- *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós (Comunicación), Barcelona, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles "Photography", en Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays and Images. Illustrated readings in the History of Photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, ca.1980.
- BENJAMIN, Walter "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus (Serie ensayistas 91), Madrid, 1973.
- "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus (Serie ensayistas 91), Madrid, 1973.
- BERGER, John y Jean MOHR *Otra manera de contar*, Mestizo, Murcia, 1997.
- BRYSON, Norman *Tradición y deseo; de David a Delacroix*, Akal (Serie Arte y Estética), Madrid 2000.
- BURKE, Peter "El testimonio de las imágenes", en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.
- DUBOIS, Philippe *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, (Comunicación 20), Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1986.
- FLUSSER, Willem *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990.
- FONTCUBERTA, Joan *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona/México, 1997.
- FREUND, Gièle *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili (serie Fotografía), Barcelona/México, 2001. (1^a. 1976, colección Punto y línea).

- GRUNDBERG, Andy *Crisis of the Real. Writings on Photography Since 1974*, Aperture, Nueva York, 1999.
- JIMÉNEZ DEL VAL, Nasheli "El martirio del padre Pro", en *Los pinceles de la historia: La arqueología del régimen, 1910-1955*, MUNAL/INBA, México, 2003.
- KOSSOY, Boris "Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en América latina", en Consejo Mexicano de Fotografía, A.C., *Hecho en Latinoamérica: Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de fotografía*, SEP/INBA, México, 1978.
- *Realidades e ficções na trama fotográfica*, Atelié, Brasil, 2000.
- *Fotografía e historia*, Talleres Gráficos ABRN (Biblioteca de la Mirada), Buenos Aires, 2001.
- Museo de Arte Moderno, *Memoria del tiempo: 150 años de la fotografía en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Museo de Arte Moderno, México, 1989.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1994.
- MONROY, Rebeca *Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero*, UNAM-IIE/INBA, México, 2003.
- NEWHALL, Beaumont *History of Photography*, 5ª edición, Museum of Modern Art, Nueva York, 1997.
- NEWHALL, Beaumont (ed.) *Photography. Essays and Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, The Museum of Modern Art, ca. Nueva York, 1980.
- NÖTH, Winfried *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.
- PANOFSKY, Erwin *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972.
- PHILLIPS, Christopher "La fotografía en el banquillo de los acusados", en *Luna Córnea*, núm. 23, 2002, pp. 110-129. Original en inglés: "The judgment seat of photography", en Richard Bolton (ed.), *The contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, MIT Press, Massachusetts, 1992.
- ROSENBLUM, Naomi *A world history of photography*, 3ª edición, Abbeville Press Publishers, Nueva York/Londres/París, 1997.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press (Media and Society 4), Minneapolis, 1991.
- SONTAG, Susan *Sobre la Fotografía*, EDHASA, Barcelona, 1981.