



Capítulo 6



Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Imaginación visual y cultura en el Perú
Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

¿LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO O COMO DISCURSO? REFLEXIONES EN TORNO A UNA TEORÍA DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA¹

Nelson E. Pereyra Chávez

Una pared en ruinas, una puerta desnivelada y un piso en el que se acumulan los restos del techo componen la imagen. Casi al centro, un cuerpo oscuro enrolla un retrato gigantesco que se ha desprendido de un marco colgado en la pared del fondo. Al hacerlo dirige su mirada hacia el personaje que aparece en el retrato, mientras que este —en posición invertida— parece mirarnos a nosotros. Hacia la derecha del encuadre el estuco desprendido deja ver una pared de adobe, mientras que a la izquierda la puerta semiabierta conduce la mirada hacia una galería donde también se observan los restos del piso. Finalmente, en la parte superior de una puerta, un débil rayo luminoso intenta capturar nuestra atención (figura 1).

No se trata de la foto de un simple caserón en ruinas. Por el retrato que aparece en la imagen deducimos que capta una oficina pública, destruida tal vez por algún sismo de intensa magnitud o por el bombardeo de un ejército aniquilador. Y esta última es precisamente la opción adecuada: la imagen corresponde al local del Concejo Distrital de Vilcashuamán, en el departamento de Ayacucho, después de haber sido devastado por un ataque de Sendero Luminoso en agosto de 1982. Y el personaje que aparece en el retrato enrollado es el entonces presidente de la República Fernando Belaunde Terry².

¹ El borrador de este texto fue leído y discutido en el seminario «La imagen como problema: una mirada desde la antropología» que se realizó en Lima, en la Pontificia Universidad Católica del Perú, los días 6 y 7 de noviembre del 2008. Muchas de sus ideas originales fueron posteriormente replanteadas a la luz del enriquecedor debate producido en dicho seminario. Agradezco la gentileza de Gisela Cánepa por haberme invitado a participar en el evento.

² La fotografía fue tomada por Óscar Medrano y apareció en la edición de la revista *Caretas* que informaba sobre el asalto terrorista a Vilcashuamán. Posteriormente fue reproducida en el libro *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú* de Gustavo Gorriti (Lima: Apoyo, 1990), y luego incluida en la exposición «*Yuyanapaq*: Para recordar», organizada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación.



Figura 1. Un retrato del presidente Fernando Belaunde es recuperado luego del ataque senderista contra el local del Concejo Distrital de Vilcashuamán, Ayacucho, en agosto de 1982 (fotografía de Óscar Medrano, publicada por primera vez en la revista *Caretas*).

Aparentemente esta imagen —al igual que cualquier fotografía; al igual que las demás fotografías— testimonia con precisión un hecho particular de nuestra historia reciente, pero desde que la vi por primera vez pienso que no se trata de ello. Creo que encierra cierto poder que hace que dirija mi atención hacia la confrontación de miradas entre el personaje central —el presidente colocado en posición invertida— y yo, el espectador, y que la devuelva hacia el encuadre total. Genera ciertos sentimientos en mí que hacen que la califique y valore como una de las más simbólicas entre muchas otras que he visto.

Todo esto me lleva a pensar en la manera en que los antropólogos, sociólogos e historiadores hemos reflexionado y teorizado sobre las fotografías. Hace ya mucho tiempo que nuestras disciplinas han incorporado con algo de éxito a su *background* este soporte iconográfico, de tal modo que hoy en día no hay científico social alguno que declare prescindir de él. Sin embargo, creo que esta incorporación y maduración han sido desiguales por responder a diversos criterios y convenciones, hasta provocar un empleo nada aparejado de imágenes. Mientras que algunas disciplinas, como la arqueología o la historia, utilizan insistentemente las fotografías para el registro detallado o la ilustración de la información escrita, la antropología está avanzando a grandes pasos para definir una especialidad de las imágenes usadas en el conocimiento de la cultura: la antropología visual.

Mas no nos desalentemos en este camino. Considero que estas desigualdades resultan un campo fértil de estrategias y métodos que pueden ser aprovechados para la siembra teórica. Y lo que voy a hacer a continuación es precisamente ello: intentar pensar y reflexionar sobre las posibilidades que ofrece la fotografía para todos aquellos que están interesados en hacer labor científica con ella y sobre ella. Específicamente, intento discutir teorías y metodologías usadas para su estudio, además de echar una mirada a algunas de las investigaciones existentes sobre el tema, centradas en la labor de reconocidos fotógrafos de nuestro medio.

Quiero emprender esta discusión basándome en la experiencia que obtuve en estos últimos años al dedicarme a la exploración e investigación de la fotografía en Ayacucho (Pereyra, 2007). Puedo decir que en el transcurso de esta tarea no solo observé viejas reproducciones elaboradas por los fotógrafos locales, sino que también me enfrenté con disquisiciones teóricas e imágenes consagradas por los críticos de fotografía o por el paso de los años. Lo que intento hacer en este ensayo es, entonces, discutir todo ello, no para ofrecer un programa teórico sólido y coherente que pueda ser aplicado al análisis de las fotografías, sino simplemente para exponer algunas ideas, motivar interés y generar respuestas que establezcan y enriquezcan el debate, hasta tal vez hacer surgir derroteros para futuros ensayos o investigaciones.

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

Deseo iniciar mi reflexión teórica con la idea compartida por la mayoría de antropólogos e historiadores de que la fotografía es un documento gráfico de hechos históricos o antropológicos. Para esta postura la fotografía es «objetiva» porque es el registro más o menos permanente de una imagen mediante procedimientos ópticos y químicos que la forman sobre una película y la fijan permanentemente en un soporte de cobre, vidrio o papel. De este modo la cámara puede captar con precisión una cantidad ilimitada de detalles y perpetuar el registro fijado en el soporte, a diferencia del ojo humano por ejemplo, que registra un número limitado de fenómenos, los selecciona y almacena temporalmente en una memoria humana que es a la vez olvidadiza. Por lo tanto, la cámara es considerada como neutral: su mismo uso es garantía de objetividad y su producto final, la foto, se convierte por obra y gracia de la cámara en objetiva y documental, obligándonos a los observadores a creer en ella. Como dice André Bazin:

La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado

efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una *transfusión de realidad de la cosa a su reproducción* (Bazin, 1996, p. 18; las cursivas son mías).

Esta «transfusión» de la que nos habla Bazin se refiere a la creencia de que la fotografía, al ser mecánica, consigue que los objetos mismos impriman su imagen por medio de la acción óptica y química de la luz, reflejándose de tal modo que la imagen establece una «íntima conexión» con los hechos del momento³. Así también esperamos encontrar en ella un testimonio documental, ya que satisface «nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido» (Bazin, 1996, p. 17).

Por ser un documento, entonces, la fotografía es también una fuente o huella de hechos históricos o culturales posibles de ser aprehendidos sensitivamente mediante ella (Alfía, 2005). «También un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción en potencia», nos dice el célebre historiador francés Lucien Febvre (1970, pp. 29-30).

Siguiendo estas recomendaciones, los antropólogos e historiadores han escrutado las fotografías creyendo encontrar en ellas el registro de coyunturas determinadas, realidades particulares o formas propias de identidad moderna y nacional (Poole, 1991). Así, las imágenes de los fotógrafos extranjeros residentes en Lima (Vilroy L. Richardson, Henry de Witt Moulton, hermanos Courret) fueron interpretadas como la documentación de la modernización emprendida en la capital a mediados del siglo XIX (cuando fue beneficiada con los ingresos guaneros) y de su posterior cancelación durante la guerra del Pacífico (Majluf & Wuffarden 2001; figura 2). De igual modo, las imágenes que lograra Sebastián Rodríguez en Morococha son tomadas como el registro de la confrontación entre los pobladores de la zona rural y las demandas de la explotación minera (Antmann, 1987). Asimismo se considera que las famosas fotografías de Martín Chamblis grafican el dilema de la identidad mestiza emergente en medio de la sociedad regional cusqueña de inicios de siglo o la existencia del indígena puro, histórico y auténtico que estaba en proceso de desaparición (Huayhuaca 2001; Poole, 2000). Y finalmente se cree que Baldomero Alejos registró las convenciones sociales, los personajes y la cultura cotidiana de una sociedad mestiza local: la de Ayacucho en las primeras décadas de la pasada centuria, algo titubeante hacia la modernización (Mohanna, 2001; Millones, 2005).

³ Esta es la posición del crítico fotográfico Rudolf Arnheim, que es discutida por Castro, 1993.



Figura 2. El balneario de Chorrillos destruido por el ejército chileno antes de la ocupación de Lima, en enero de 1881 (foto de Eugenio Courret, registrada en la Biblioteca Nacional del Perú).

Al respecto, Roland Barthes (1972, p. 116) sugiere que la fotografía es análoga a la realidad y por lo tanto carente de código⁴. Es «la única que está exclusivamente constituida y ocupada por un mensaje 'denotado' [qué es lo que aquí se ve] que agotaría por completo su ser» (p. 117), sin dejar lugar para el desarrollo de un mensaje secundario o connotado (qué significa lo que aquí se ve). En suma, en ella tenemos símbolos mas no códigos y, a semejanza del cine, consiste en un sistema pobre cuya semántica no tiene sentido.

Sin embargo, la analogía fotográfica puede ser objeto de connotación puesto que en ella existen elementos retóricos o técnicas de significación susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario. Estos tienen que ver con los diferentes niveles de producción (selección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación) que se encuentran en la superficie fotográfica y que constituyen un código de connotación de tipo histórico o cultural porque interviene en ellos el hombre. Agrega Barthes que «encontrar este código de connotación sería, entonces, aislar, enumerar y estructurar todas las partes de la superficie fotográfica, cuya discontinuidad misma depende de un cierto saber del lector o, si se prefiere, de su situación

⁴ Esta idea de la carencia de código le permite a Barthes aislar la fotografía de las otras formas de reproducción que no son análogas a la realidad (la literatura o la pintura) y a la vez crear una particular propuesta semántica para ella.

cultural» (p. 124)⁵. De este modo, a través del estilo, la fotografía sería un lenguaje factible de ser leído, sin perder su carácter denotativo de la realidad.

Una vez establecida la premisa de la connotación fotográfica, Barthes se interroga sobre su lectura y sobre el efecto específico que produce en el observador. Con respecto a lo primero señala que, una vez vista por este, es captada por un metalenguaje interior que la connota nuevamente de manera «perceptiva», en concordancia con la connotación retórica señalada anteriormente y que dará paso a otros modos de connotación más particulares de tipo cognitivo, ideológico, ético e incluso político. En suma, la connotación fotográfica se convierte en una actividad institucional, una forma que utiliza la sociedad total «para tranquilizarse, y captar así la medida, los rodeos y la función profunda» del esfuerzo fotográfico (p. 126). Con respecto a lo segundo, Barthes intentará buscar la esencia de la fotografía a través de elementos concretos y puntuales que forman parte de la imagen fotográfica y que tienen connotaciones filosóficas y existenciales que finalmente hacen que prefiramos o descartemos una fotografía (Barthes, 1982, p. 21). Sobre este asunto volveremos más adelante.

Desde la sociología, Pierre Bourdieu ha lanzado su punto de vista sobre el realismo fotográfico, señalando que la fotografía es definida como un modelo de veracidad y objetividad porque está subordinada a las categorías y cánones de la visión tradicional del mundo. Es que la práctica fotográfica, al formar un campo de ambigüedad y autonomía, responde por un lado a las convenciones pictóricas heredadas de la modernidad y por el otro está sujeta a la definición de la función social de la fotografía. Al respecto, Bourdieu nos dice lo siguiente: «Si es verdad que 'la naturaleza imita al arte', es normal que la imitación del arte aparezca como la imitación más natural de la naturaleza» (1989b, p. 122). De este modo, aparece una convención ambigua que subordina la elección fotográfica recreándola con objetividad. Sin embargo, este tipo de práctica finalmente deviene en conservadora para el sociólogo francés, puesto que no está interesada en jugar con todas las posibilidades de la fotografía para transformar el orden convencional de lo visible. Sobre esto volveremos más adelante.

Como se habrá notado, la idea de la fotografía realista ha sido fuertemente reprochada desde diversos puntos de vista. Barthes y Bourdieu, desde la semiología y la sociología respectivamente, la han cuestionado al argüir que la fotografía es connotativa y ambigua. Desde la anatomía se incide en las notables diferencias entre

⁵ Un buen texto introductorio a las densas propuestas semánticas de Barthes en torno a la fotografía es el prólogo escrito por Joaquim Sala-Sanahuja para la edición castellana de *La cámara lúcida* (Cf. Barthes, 1982, pp. 11-26).

los procesos fotográficos y visuales, argumentándose que estos últimos son medidos por un referente interpretativo de tipo social, político y cultural. Y desde la crítica fotográfica se señala que el proceso fotográfico es una relación entre algo que estaba delante de la cámara (que no tiene necesariamente visos de realidad) y la imagen, en la que existen pasos, aspectos individuales y hasta un resultado final que pueden ser descritos con las categorías de «caracterización» y «caracterizar».

Por ejemplo, un lente dado caracteriza las cosas en mayor detalle que otro lente, mientras que el producto final del proceso, es decir la fotografía, es una caracterización de algo. Dice Castro —recurriendo a las ideas del crítico Joel Snyder— que esta caracterización «puede ser exacta e inexacta, puede referirse a algo real o a algo que ya se ha fabricado». Así, es imposible sostener la idea de que los objetos mismos imprimen su imagen, puesto que *«es la luz reflejada por los objetos y refractada por los lentes la que es el agente en el proceso, no los 'objetos físicos mismos'. Estos 'objetos físicos' no poseen una única imagen —su imagen— sino que la cámara puede manipular la luz reflejada para crear un número infinito de imágenes»* (Castro, 1993, p. 59; las cursivas son mías). Puesto que la fotografía es resultado de un proceso de creación, entonces ocurriría un desfase entre la apariencia visual de la foto y la conexión con la apariencia que tuvieron los «hechos del momento». Según esta idea, «la fotografía no puede ser veraz porque una cámara no registra la realidad preexistente ni independiente» (Pink, citado en Martín, 2005).

No olvidemos que la imagen es también poco veraz porque en el proceso actúan el fotógrafo (responsable de la manipulación de la cámara) y los consumidores (los observadores de la foto final). Como dice Eva Martín citando a Sarah Pink:

La gente usa las cámaras para crear imágenes que a su vez crean y evocan una realidad que es tanto pasada como presente. Las cámaras son usadas y manipuladas por aquellos que se encuentran a ambos lados del visor: no solamente el fotógrafo manipula la imagen que toma; los «sujetos» fotografiados pueden también manipular y organizar la manera en que son fotografiados, pueden hacer esto teniendo fines personales o políticos en mente (Martín, 2005).

Hay que señalar que, en esta doble manipulación, fotógrafos y consumidores no actúan en función de los conocimientos visuales o mecánicos del proceso, sino motivados por las convenciones provenientes de la tradición pictórica o simplemente por su experiencia cotidiana (Castro, 1993, p. 60)⁶.

⁶ Esto también fue señalado por Bourdieu, aunque para él los actores del proceso se mueven ambiguamente entre las convenciones clásicas y los *habitus* cotidianos (Bourdieu, 1989b).

Esta doble manipulación del proceso fotográfico es tomada en cuenta por algunos historiadores desde hace un buen tiempo. Peter Burke (2001, p. 27), citando al estudioso de cine Siegfried Kracauer, señala que los fotógrafos, al igual que los historiadores, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. Por ello las fotografías tienen un doble estatuto: primero como algo histórico, puesto que son producto de intereses e intenciones de fotógrafos y consumidores; y luego nuevamente como documentos que nos acercan a los diversos aspectos de la cultura material de los hombres del pasado, mas no testifican ni menos registran la realidad. Por lo tanto, precisan ser sometidas a los procedimientos de la crítica de fuentes para garantizar su fiabilidad: deben ser situadas adecuadamente en su contexto respectivo de producción, intentando identificar al fotógrafo responsable de la imagen y a los modelos, lugares u objetos fotografiados, las intenciones para la elaboración de las fotografías, la selección de los temas o posturas que aparecen en la imagen y hasta la serie o conjunto a la que originalmente pertenecía la fotografía⁷.

Esta discusión me recuerda las distintas panorámicas que Juan Manuel Figueroa Aznar y Martín Chambi tomaron juntos en Machu Picchu, utilizando el mismo formato (la cámara de placas de 18 x 24 cm) el mismo día de 1928, cuando participaron de la expedición que organizara el prefecto del Cusco Víctor M. Vélez. Ambas vistas enfocan el sector monumental del lugar, pero mientras Figueroa Aznar corta las partes altas de los negativos (figura 3), Chambi encuadra todo el sitio para hacer aparecer la colina del Huayna Picchu y las profundas caídas laterales (figura 4). La diferencia radica en las distintas motivaciones e intereses que llevaron a ambos a enfocar de distinta manera un sitio arqueológico apropiado años atrás por un explorador norteamericano y ahora reclamado y reapropiado por los indigenistas cusqueños como emblema de creación y de identidad nacional (López, 2004). En efecto, Figueroa Aznar prefiere dirigir su objetivo hacia el contexto del lugar para mostrar que el conjunto arqueológico está emergiendo de una escenificación dramática dada por las caídas de los precipicios que aparecen en la muestra. Por su lado, Chambi enfoca las apretadas e interconexas estructuras del sitio arqueológico, ofreciéndole al observador entrar en él a través del pequeño vano que aparece cerca del ángulo inferior izquierdo (Ranney, 2001, pp. 140-141; López, 2004, pp. 356-357). Pese a estas diferencias de enfoque e intencionalidad, ambas imágenes no dejan de ser espectaculares.

⁷ También Francisco Alía advierte sobre la necesidad de conocer las claves con las que ha sido construida una imagen fotográfica mediante los siguientes procedimientos: el conocimiento de sus procesos técnicos, el conocimiento del momento en que ha sido tomada la fotografía, el conocimiento del comportamiento general en la producción gráfica y en relación con su momento temporal o local concreto, y el conocimiento de las vinculaciones de la imagen con su contexto (Alía, 2005).



Figura 3. Esta imagen se publicó en *Cusco histórico* de Rafael Larco H. (1934), con la siguiente descripción: «Notable vista panorámica de la ciudadela de Machupijchu debido al arte de Manuel Figueroa Aznar» (p. 166). Majluf y Wuffarden (2001) fechan la imagen en 1928.



Figura 4. Panorámica de Machu Picchu, captada por Martín Chambi usando placas de 18 x 24 cm. Cusco, 1928.

Para concluir, cabe preguntarse sobre las consecuencias de estas interpretaciones en nuestra mirada epistemológica a la fotografía: ¿qué sucede con nuestros métodos, técnicas y paradigmas si por un momento dejamos de concebirla como documento y, al contrario, la consideramos como imagen fabricada o construida? Ocurre, pienso yo,

un cambio epistemológico, puesto que la fotografía deja de ser el medio para alcanzar el conocimiento y se convierte en el objeto mismo de estudio o en la unidad de intervención epistemológica del historiador y antropólogo. De ahí que para los historiadores y sociólogos sea más importante preguntarse por las convenciones y marcos socioculturales que influyen en la labor de los fotógrafos, por las motivaciones e intereses que provoca la mirada de una fotografía y hasta por los sentimientos que aparecen luego de esta mirada.

La fotografía como suma de subjetividades y *habitus*

Si intentamos reflexionar sobre el sentido de la fotografía como proceso mediante el cual se construye una imagen, hay que volver la mirada a las instancias que participan en él, que no son otra cosa que tres prácticas, tres emociones o tres intenciones que nos remiten al hacer, experimentar y mirar de una fotografía. Según Barthes, estas instancias son:

El *Operator* [que] es el Fotógrafo. *Spectator* [que] somos los que compulsamos colecciones de fotos en los periódicos, libros, álbumes o archivos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto (Barthes, 1982, pp. 38-39).

Como agrega Barthes, estas tres intenciones no se presentan de manera aislada; al contrario, mantienen una estrecha correlación y reciprocidad en tanto forman parte del proceso de la fotografía, y hasta pueden finalmente personificarse en un solo actor que a la vez sea *operator* del proceso, *spectator* e incluso objeto de la representación fotográfica o *spectrum*. Por ahora, y de manera momentánea, aislaremos cada una de estas intenciones para comprender mejor la idea de que la imagen fotográfica es construida y constituye el objeto de estudio de las disciplinas antropológica e histórica.

¿Qué pasa si ponemos nuestra atención exclusivamente en el *operator* del proceso fotográfico? Como señalamos anteriormente, este opera la máquina motivado por ciertas convenciones e intenciones culturales e históricas, que finalmente le permiten dotar de connotación a la imagen que intenta elaborar. Barthes denomina *studium* a este campo de convenciones e intenciones, y es el primer nivel de interés de los observadores hacia el *spectrum* de una fotografía. «Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores» (Barthes, 1982, pp. 66-67).

Es que el *studium* nos remite inmediatamente al punto de vista del fotógrafo y a la retórica que le otorga a la imagen, que puede ser leída por la semántica. Además, el *studium* es ese campo en el que coinciden el despliegue de creación del fotógrafo con el naciente interés del observador que culminará en el *punctum* o interés intenso hacia el *spectrum*. Como dice Hernández Espejo, de este modo la fotografía empieza a constituirse en un acto total, «que se sintetiza en un momento denso; esto es, que sintetiza en la acción del sujeto prenociones, conocimientos y sentidos cuyo fin último es generar un mensaje que se expresa y comunica a través de la imagen misma» (Hernández Espejo, 1998, pp. 46-47). Esta acción sintetizadora del sujeto se presentaría en el momento de presionar el disparador de la cámara fotográfica y activar el obturador. Así, el procedimiento mecánico de la fotografía quedaría completamente subordinado a las convenciones e intereses culturales y muy humanos del campo del *studium*.

En suma, cualquier simple observación de imágenes fotográficas debería reconocer al *studium* como una puerta de ingreso a intereses y motivaciones más particulares y profundas. Es lo que los historiadores conocemos como el contexto que incluye «no solo el ‘ambiente’ cultural y político en general, sino también las circunstancias concretas en las que se produjo el encargo de la imagen y su contexto material: en otras palabras, el escenario físico en el que se pretendía originalmente que fuera contemplada» la imagen (Burke, 2001, p. 227). Se trata de las circunstancias materiales, políticas, sociales o culturales que influyeron para la elaboración, circulación o consumo de las fotografías, y que nos ayudan no solo a comprender los grados de interés que los observadores tuvieron para con las imágenes, sino determinar el tipo de función que aquellas debieron de cumplir en relación con estas.

Esta estrategia de relacionar las fotografías con sus contextos físicos y socioculturales ha sido continuamente utilizada en el estudio de las imágenes y ha permitido la elaboración de conclusiones bastante interesantes y novedosas.

Pero si el *studium* tiene que ver con el campo de creación del fotógrafo, ¿cómo entonces se entiende el interés de los observadores hacia la fotografía y especialmente hacia las imágenes históricas? Barthes nuevamente acude en nuestra ayuda puesto que está interesado en delimitar el enigma que hace fascinante la fotografía. Señala que en toda buena imagen existe un *punctum* o detalle parcial que punza al observador, que atrae su mirada hacia cierto tipo de pormenores que rebasan el campo comprensivo del *studium* y finalmente llenan la imagen. De este modo, el *punctum* motiva al espectador, generando incluso sentimientos en él.

Pero no nos olvidemos de que este *punctum* guarda relación con el referente o noema de la fotografía; es decir, con el objeto o *spectrum* que ha sido colocado ante el objetivo y sin el cual no habría imagen. Este no tiene existencia ontológica propia

ni es metafórico; al contrario, es algo que estuvo ahí y que ya no está, algo que es intratable. Al respecto, comenta Barthes: «la fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*» (1982, p. 149; las cursivas son del autor).

Por lo tanto, lo que la imagen contiene no es la realidad, sino una contingencia (algo que sucedió) movida por el devenir y convertida en muerte. La fotografía entonces no es una copia de la realidad sino la emanación de la realidad en el pasado, algo comparable con la magia. «Desde el punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticar prima sobre el poder de representar» (p. 155).

Si para Barthes la fotografía tiene esta esencia, a la sazón ¿qué intereses o sentimientos motiva en el observador? Para el crítico francés la imagen no genera rememoración o conmemoración alguna porque «nada en ella puede ser transformado o rechazado» (p. 159). Al contrario, crea un nuevo *punctum* compuesto por un motivo metafísico y por un énfasis desgarrador, consistente en la angustia del devenir o la desazón por la muerte.

En suma, la fotografía adquiere una esencia particular al crear sentimientos metafísicos en el observador, quien se encuentra con una imagen que certifica el devenir, intentando escrutarla para arrancarle una verdad o, en su defecto, un registro de identidad. Pero todo ello es estéril. Según Barthes, una fotografía nunca revela una verdad o una identidad porque simplemente está sometida al paso del tiempo. Su imagen es siempre «lo que ha sido» y se encuentra sujeta a la permanente ausencia de lo fotografiado. Por ello, concluye nuestro semiólogo citado, está cercana a la locura:

La Fotografía se convierte para mí en un curioso *médium*, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo; una alucinación templada de algún modo, modesta, *dividida* (por un lado «no está ahí», por el otro «sin embargo ha sido efectivamente»): imagen demente, *barnizada* de realidad (p. 194; las cursivas son del autor).

Bourdieu también ha reflexionado sobre el punto de vista de los *spectatores*, pero desde su propia definición de la sociología y a partir de sus categorías de campo, capital y *habitus*.

[...] la estética que se expresa tanto en la práctica fotográfica como en los juicios sobre la fotografía aparece como una dimensión del ethos, de manera que el análisis estético de la gran masa de obras fotográficas puede legítimamente reducirse, sin ser reductora, a la sociología de los grupos que la producen, de las funciones que les asignan y de las significaciones que les confieren, explícita y sobre todo implícitamente (Bourdieu, 1989b, p. 148).

¿Qué es lo que nos quiere decir Bourdieu? En concordancia con su idea de jerarquía de los gustos humanos, considera que la fotografía se encuentra en una ubicación intermedia, «a mitad de camino entre las prácticas vulgares entregadas aparentemente a la anarquía de los gustos y de los colores [la cosmética o la cocina] y las actividades culturales nobles, sometidas a reglas estrictas [la literatura, la pintura, la música o el teatro]» y que tienen pretensión universal (p. 147). En tal caso, consiste en una práctica en proceso de legitimación y que plantea la cuestión de su propia legitimidad, ya que no existen instituciones que dicten, socialicen y legitimen cánones y modos de actuar que normen su accionar. Es que la fotografía, al ser un invento de la modernidad, no ha formado su *campo* autónomo, en tanto los fotógrafos y observadores no están constreñidos a cánones estrictos ni obligados a adoptar actitudes devotas, ceremoniales y ritualizadas. Sin embargo, ellos tampoco están liberados para actuar por su propio albedrío.

Pese a su ubicación intermedia, la fotografía posee autonomía, ya que su práctica no es nada arbitraria. En efecto, ella despliega —según Bourdieu— ciertas convenciones o reglas que intentan legitimarla, mas estas no provienen de institución o academia alguna, sino que son proyectadas de la función social que debe cumplir en el seno de una colectividad. Es que la fotografía sirve para graficar las grandes ceremonias familiares o sociales que escapan a la vida cotidiana, los ritos de pasaje en los que se intercambian dones o se procesa cierto reconocimiento social, o los grandes momentos en los que se refuerza la cohesión social del grupo. Es decir, cumple la función de reforzar los lazos domésticos y fortalecer la integración grupal. De este modo, la noción de función social se convierte en la convención que regula su práctica y la fotografía se define como la más *conservadora* de las actividades.

Además, en la práctica fotográfica común estas convenciones descritas anteriormente chocan con el canon de la estética del pictorialismo moderno, produciéndose un sistema de relaciones de fuerza. Pero en estas relaciones los individuos no actúan para reproducir el canon estético o subvertirlo, simplemente se dejan llevar por ellas⁸. Así nuevamente la fotografía revela su carácter ambiguo.

Tenemos entonces una práctica fotográfica atada a las convenciones sociales, desafiada por las jerarquías canónicas existentes y nada confrontacional para con las relaciones de fuerza de su campo. Creo yo que el concepto epistemológico de *habitus* grafica muy bien esta situación, puesto que consiste en el conjunto de disposiciones

⁸ No olvidemos que anteriormente Bourdieu nos ha dicho que los fotógrafos y consumidores de imágenes son incapaces de jugar con las posibilidades de la fotografía para transformar el orden convencional de lo visible.

socialmente adquiridas, pero que se orientan hacia funciones prácticas (Germaná, 2002, p. 64). Así, a través del *habitus*, la práctica fotográfica aparece como una finalidad y como un fin. Se convierte en el signo de algo que no es o, mejor dicho, en la alegoría de lo real. Deja de ser la fiel reproducción de lo real y se asemeja a la pintura: se convierte en lo más parecido a lo real, en la más naturalista y estética de las artes. Citemos las palabras del mismo Bourdieu:

La imagen fotográfica, en la que comúnmente se reconoce la reproducción más fiel de lo real, responde en consecuencia a las expectativas del naturalismo popular que descansa sobre una adhesión fundamental a la cosa creada; la fotografía naturalista, «elección celebratoria», evocaría, en muchos aspectos, un culto naturalista. Si la imagen de lo insignificante es tan intensamente rechazada, si la deformación sistemática de lo dado y, particularmente, del rostro humano, suscita el sentimiento del escándalo, es porque en la reinterpretación abstracta se ve una técnica de exclusión y una tentativa de mistificación, pero también y sobre todo, un atentado gratuito contra la cosa representada (Bourdieu, 1989b, p. 142).

A modo de conclusión: discurso fotográfico y una mirada al retrato

Dialéctica entre *studium* y *punctum*; campo de relaciones de fuerzas; ambigüedad y choque de cánones y convenciones. Podemos concluir esta discusión diciendo que la imagen fotográfica, al ser construida por el fotógrafo sobre la base de marcos contextuales, *studiums* y encuentros de cánones pictóricos y convenciones sociales, provoca en el observador un *algo* que se mueve entre un *habitus* que vincula la convención con la práctica y una motivación eminentemente metafísica. En pocas palabras, hay un conjunto de elementos que intervienen sobre el proceso fotográfico, haciendo que la fotografía tenga determinados sentidos: desde reforzar los lazos colectivos (Bourdieu) hasta motivar reacciones muy individuales (Barthes). Esta definición teórica me hace pensar en la categoría de discurso, bastante definida y manoseada por la literatura de las ciencias sociales⁹.

⁹ Es difícil dar un concepto claro de discurso. Por ejemplo Michel Foucault evitó dar una definición precisa del discurso (fue siempre enemigo de las definiciones precisas) y orientó su análisis hacia el lenguaje de las disciplinas que definen qué es un ser humano. En una definición semántica y siguiendo la línea argumentativa de Foucault, se entiende por discurso un conjunto de enunciados que comunican algo, ejerciendo poder sobre el receptor. Si bien esta definición se ajusta principalmente a los enunciados escritos y verbales, creo que también se adapta a las imágenes ya que ellas intentan comunicar (connotar) algo y a la vez imparten la noción de autoridad (Ute, 2005). O como diría Barthes (1972), ellas también contienen una semántica.

Creo que la fotografía, tal como ha sido discutida a lo largo de estas páginas, guarda relación con lo que el francés Michel Foucault (1992) llamaba «los límites del discurso» (la repetición, la individualidad, las reglas), que no son otra cosa que las condiciones externas que le proporcionan sentido a la imagen y motivan la práctica semicanónica y semiarbitraria del *operator*, o la respuesta metafísica del *spectator*, por ejemplo¹⁰. Además, pienso que la fotografía guarda correspondencia con la noción de discurso porque nos lleva a los espinosos asuntos del deseo y del poder, del peligro y de la exclusión que se cruzan en su práctica (Foucault, 1992). Para entender este punto, mejor echemos una (última) mirada a la práctica fotográfica más común y extendida para todos los actores sociales: el retrato.

Tras ser apropiado de la pintura por los fotógrafos, el retrato resurgió junto con la aparición de la fotografía. Por ejemplo, los primeros daguerrotipistas que se establecieron en Lima hacia mediados del siglo XIX (Maximiliano Danti, Jacinto Pedevilla, Benjamín Franklin Pease) fueron eximios retratistas. Sin embargo, este género se popularizó recién hacia 1860, cuando se introdujo en Lima el formato de «tarjeta de visita», más pequeño y más económico. A partir de entonces el retrato fue demandado tanto por los grupos de élite como por los sectores populares (Majluf & Wuffarden, 2001). Esta democratización y la avidez con la que los actores sociales demandaban una «tarjeta de visita» propiciaron la instrucción de los fotógrafos para lograr la toma deseada. Así, estos no solo tuvieron que adiestrarse en las técnicas y artificios de la toma, la iluminación, el decorado o la pose, sino también aprender las convenciones de la fisiognomía; es decir, la elaboración de tipos que se registraban a través de los específicos rasgos faciales de los fotografiados y que eran leídos como signos de las innatas cualidades morales y éticas de estos (Poole, 2000, p. 138). Como bien dice Poole, este adiestramiento ocurrió a través de las relaciones laborales y jerárquicas que los fotógrafos mantenían entre sí: entre maestros extranjeros y aprendices nacionales en cualquier *atelier* de la capital (figura 5).

¹⁰ Dice Foucault que el método para el análisis de los discursos no debe descubrir las representaciones que pueda haber detrás de ellos ni mucho menos ir del discurso hacia su núcleo interior y oculto, hacia el corazón de un pensamiento o una significación que se manifestaría en él, como habitualmente hacen los antropólogos estructuralistas o los historiadores de las mentalidades. Al contrario, el análisis de los discursos debe transitar hacia sus condiciones externas de posibilidad, hacia sus prácticas discontinuas y hacia sus cortes y enrarecimientos. Es que para el autor de *El orden del discurso*, los discursos forman series regulares y distintas de acontecimientos que nos llevan a pensar en el azar, en lo discontinuo y en la materialidad, tan opuestos a las estructuras y dinámicas de continuidad siempre tomadas en cuenta por los historiadores (Foucault, 1992).



Figura 5. Retrato de familia ayacuchana por Baldomero Alejos.
Ayacucho, *circa* 1930.

Además, este nuevo formato obligó a los *spectatores* a desarrollar toda una política de consumo. Así, las «tarjetas de visita», al ser consideradas como una cáscara que generaba un divorcio con su referente real para adquirir una «existencia real», se convirtieron en los objetos ideales para la difusión, intercambio y colección entre individuos que deseaban reconocimiento social. Así, entre los miembros de la élite este formato y particularmente el retrato sirvieron para materializar sus aspiraciones de identidad particular y estatus social, que se intentaba lograr a través del cumplimiento de las fases de la política de consumo de la imagen: desde la pose monumentalizada en el *atelier* del fotógrafo para que este captase su tipo adecuado, hasta su intercambio al interior del grupo social y su posterior acumulación en el álbum de fotografías.

Para satisfacer a este tipo de público consumidor y puesto que el mercado fotográfico era cada vez más competitivo, los fotógrafos tuvieron que desbordar las convenciones con las que habitualmente trabajaban e inventar nuevas prácticas. Los arequipeños Emilio Díaz y Max T. Vargas por ejemplo desarrollaron la fotogenia, consistente en la introducción de un plus de información en la fotografía a través de la sublimación de la imagen mediante recursos visuales provenientes de la pintura o mediante el manejo de la escena y técnica fotográfica (Garay & Villacorta, 2007). Desde fines del siglo XIX, ambos fotógrafos se dedicaron a retratar a los miembros de las capas altas de la sociedad arequipeña, de gustos europeizados pero deseosos de consolidar una identidad moderna de cara al nuevo siglo, consiguiendo los dos un encuentro significativo con sus clientes a través del embellecimiento fotográfico que halagaba la vanidad de estos últimos. Así, Emilio Díaz apeló al pictorialismo para definir el rostro de sus fotografiados, suavizando los detalles y enfatizando la plasticidad de la imagen (p. 32). Por su lado, Max T. Vargas motivó el desenvolvimiento teatral del modelo para decidir la imagen final por una percepción directa sobre la escena montada en el estudio, pero también a través del visor de su cámara. De este modo llegaba al efecto deseado en el momento mismo de la toma y sin intervenir en el revelado o positivación de la imagen (p. 40).

Pero la «tarjeta de visita» y el retrato se extendieron hacia los sectores populares, aunque aquí la convención funcionaba de otra manera. Imbuidos del discurso racista y evolucionista, los fotógrafos pagaban a sus potenciales modelos para producir la imagen. Luego roturaban las fotos para organizarlas y ordenarlas de manera científica y estadística, con el propósito de formar series que las aproximasen a la metáfora del control social. No les interesaba si la imagen guardaba correspondencia con un campesino aimara o quechuahablante de Bolivia o Perú. Simplemente actuaban motivados por las teorías fisiognómicas que estaban en boga. A todo ello Deborah Poole lo ha llamado «economía visual» y consiste en un consumo de imágenes motivado por los discursos sociales y culturales sobre razas, jerarquía y control social que viajaron desde Europa hacia los Andes y estuvieron muy en boga desde los tiempos de la Ilustración hasta bien entrado el siglo XX (Poole, 2000).

Finalmente, cuando hablamos de discurso no podemos dejar de recordar la idea del contenido verdadero de sus enunciados o de que el discurso necesariamente debe enunciar la verdad. Al respecto, Foucault dice que la verdad del discurso ya no reside en lo que *es* o *hace*, sino en lo que *dice*, en su enunciado mismo, en su sentido, forma, objeto y relación con su referente. Es que esta verdad se apoya en un soporte y en una distribución institucional, y a la vez enmascara aquella voluntad de verdad que la atraviesa y es más importante (Foucault, 1992). Así, relativizando la verdad y tratando de hallar la voluntad de verdad de los discursos fotográficos, creo que volvemos

a la discusión ya zanjada de las primeras páginas del presente artículo, que descarta la idea de la fotografía realista y le restituye su sentido connotativo.

Lo interesante de todo esto es que la fotografía, entendida como objeto de estudio, nos aproxima a todas estas convenciones, relaciones de fuerza y contextos que se encuentran referidos con la imagen y la mirada fotográfica. Y a la vez nos inserta en ese mundo subjetivo de motivaciones metafísicas y alucinaciones. O, como bien resume Deborah Poole todo lo que hemos estado exponiendo a lo largo de este trabajo: «la fotografía también ha dado lugar a un nuevo dominio y medio para la fantasía» (Poole, 1991, p. 135).

BIBLIOGRAFÍA

- Alía Miranda, Francisco (2005). *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la historia*. Madrid: Síntesis.
- Antmann, Fran (1987). Introduction. En *The Minig Town of Morococha*. Nueva York: MOCHA.
- Barthes, Roland (1972). El mensaje fotográfico. En Roland Barthes *et al.*, *La semiología*. Segunda edición (pp. 115-126). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, Roland (1982[1980]). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bazin, André (1996). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bourdieu, Pierre (1989a). Culto de la unidad y diferencias cultivadas. En Pierre Bourdieu (ed.), *La fotografía: un arte intermedio* (pp. 29-106). México D.F.: Nueva Imagen.
- Bourdieu, Pierre (1989b). La definición social de la fotografía. En Pierre Bourdieu (ed.), *La fotografía: un arte intermedio* (pp. 107-148). México D.F.: Nueva Imagen.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Castro, Fernando (1993). Esta no es una foto(copia). *Dia-Logos de la Comunicación* 35, pp. 53-67.
- Febvre, Lucien (1970). *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.
- Foucault, Michel (1992). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Garay Albújar, Andrés & Jorge Villacorta Chávez (2007). Emilio Díaz y Max T. Vargas: los orígenes de la fotografía moderna en Arequipa y en el sur andino (1896-1926). En *Max T. Vargas y Emilio Díaz: dos figuras fundacionales de la fotografía del sur andino* (pp. 18-45). Lima: ICPNA-IPAD.

- Germaná, César (2002). *La racionalidad en las ciencias sociales*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hernández Espejo, Octavio (1998). La fotografía como técnica de registro etnográfico. *Cuicuilco* 13: 31-52.
- Huayhuaca, José Carlos (2001[1991]). Martín Chambi, fotógrafo. En *Hombres de la frontera. Ensayos sobre cine, literatura y fotografía* (pp. 247-310). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Levine, Robert M. (1992). «Interpreting Photographs as Historical Documents». Ponencia presentada en Fotofest (Houston).
- López Lenci, Yazmín (2004). *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Majluf, Natalia & Luis Eduardo Wuffarden (2001). El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942. En *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942* (pp. 21-133). Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte.
- Martín Nieto, Eva (2005). *El valor de la fotografía. Antropología e imagen*. <http://www.ugr.es/%7Epwla/G21_04Eva_Martin_Nieto.html>
- Millones, Luis (2005). La nostalgia del pasado glorioso: Ayacucho, 1919-1959. En Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda (eds.), *Pasiones y desencuentros en la cultura andina* (pp. 195-232). Lima: Congreso de la República.
- Mohanna, Mayu (2001). La memoria visual de Huamanga. En *Baldomero Alejos. Ayacucho: 1924-1976* (pp. 13-18). Lima: ICPNA, Banco de Comercio y Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Pereyra Chávez, Nelson E. (2007). Sociedad, identidad e imágenes: la fotografía de Ayacucho (1863-1940). En Luis Millones et al., *El desarrollo de las ciencias sociales en Ayacucho. La Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga* (pp. 127-158). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Poole, Deborah (1991). Fotografía, fantasía y modernidad. *Márgenes* 8, pp. 109-141.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: SUR-Consejería en Proyectos.
- Ranney, Edward (2001). Martín Chambi, de Coasa y del Cusco. En *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942* (pp. 134-155). Lima: Fundación Telefónica y Museo de Arte.
- Ute, Daniel (2005). *Compendio de historia cultural. Teorías, prácticas, palabras clave*. Madrid: Alianza.