



Revista Latina de Comunicación Social

**Revista Latina de Comunicación Social 55
de 2003**

Edita: LAboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 6º Â– Director: [Dr. José Manuel de Pablos Coello](#), catedrático de Periodismo

Facultad de Ciencias de la Información: PirÃ;mide del Campus de Guajara - [Universidad de La Laguna](#) 38200 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)

Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

Investigación

La fotografía y la antropología: una historia de convergencias

Antropólogo José Gamboa Cetina ©

Profesor-investigador del Centro INAH (Yucatán, México)

FOTOGRAFÍAS DE HOY

Aparece en el periódico la fotografía de un niño de siete años detenido por inhalar sustancias tóxicas.

Aparece en un periódico la fotografía de una muchachita indígena que extiende la mano en muda imploración de caridad.

Aparece en un periódico la fotografía de un hombre y una mujer que dieron muerte a su hija recién nacida porque -dijeron- ellos querían un varón.

Aparece en un periódico la fotografía de un grupo de desempleados que miran con ojos al mismo tiempo de angustia y de rencor.

Aparecen esas fotografías en el periódico y no decimos nada.

Luego aparecen en una revista fotografías que muestran desnuda a una actriz, y entonces decimos que esas fotografías son muy inmorales.

Armando Fuentes Aguirre

En este trabajo se pretende hacer un recuento de las conexiones de la fotografía con la antropología y otras ciencias sociales.

En términos generales, la relación de las ciencias sociales con la fotografía se puede dar en varios niveles:

- 1) como una técnica o instrumento para el registro de información
- 2) como un mecanismo para la difusión de la información
- 3) como tema u objeto de estudio
- 4) como una rama de la antropología: la antropología visual

Desde su nacimiento, la fotografía ha estado involucrada con las ciencias antropológicas; podría decirse que fue amor a primera vista, un flechazo como dicen, en un romance fructífero que ha dado a luz importantes frutos. Veamos parte de esta historia:

Oficialmente, la invención de la fotografía fue en 1839, cuando se realizó la presentación oficial del daguerrotipo ante los miembros de la Academia de Ciencias Francesa y el diputado Arago expuso las amplias posibilidades del registro fotográfico en el campo científico, proponiendo a la arqueología^[1] como uno de los campos privilegiados para dicho registro "... Arago expuso detalladamente la técnica del procedimiento. Hizo notar a su atento auditorio qué extraordinarios servicios podía prestar la fotografía en el campo científico. ¡Cómo se iba a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Memfis, de Karnak, etcétera, se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso" (Freund; 1976:28). Como para comprobar esta aseveración, ese mismo año Frederic Goupil-Fesquet y el pintor Horace Vernet realizaron las primeras tomas fotográficas en Egipto (Davis, 1981 citado por Güemes;1988: 614).

Dos años después, es decir en 1841, ya se encontraba en la zona maya el barón Emmanuel Von Friedristal, "quien tomó vistas de las zonas arqueológicas de Uxmal, Chichén Itzá e Izamal por medio de un aparato fotográfico daguerre" (Güemes, op. cit.: 614). Pocos meses después, en este mismo año, llegaron por segunda vez a Yucatán John L. Stephens y Frederic Catherwood, trayendo consigo el mejor daguerrotipo que pudieron conseguir en Nueva York: "Mr. Catherwood hizo minuciosos dibujos arquitectónicos... y lo mismo que en nuestra primera expedición, hizo todos los dibujos por medio de la cámara lúcida con el fin de obtener la más precisa exactitud en las proporciones y detalles. Además de esto, teníamos un aparato daguerrotípico, el mejor que pudimos encontrarnos en Nueva York, con cuyo auxilio Mr. Catherwood comenzó a tomar vistas desde el momento en que llegamos a Uxmal; pero los resultados no fueron suficientemente conformes a sus ideas. Alguna vez las cornisas y adornos proyectados quedaban en la sombra, mientras que otras partes estaban expuestas a la fuerza del sol, y de esta suerte algunos salían bien de la prueba, mientras que otros necesitaban el pincel para suplir sus defectos... Así pues, lo hubo de arreglar todo con su pincel y cámara lúcida mientras que el doctor Cabot y yo tomábamos las vistas con el daguerrotipo (Stephens; 1984, l:169). A partir de entonces, la fotografía se convirtió en una herramienta fundamental para las investigaciones arqueológicas, es así que Desiré Charnay entre 1858 y 1859 obtuvo las primeras imágenes de las estructuras de Uxmal, mismas que fueron publicadas en su libro *Cités et ruines américaines*, en París, en 1862 (Dorrel; 1994: 2).

Con la fotografía, el registro de los sitios arqueológicos adquiere más veracidad y científicidad, ya que antes de ella se recurría a dibujos que podían ser fantasías del autor² o, en el mejor de los casos, alteraciones de las estructuras, monumentos o cualquier vestigio material que podía ser adulterado por la manera en que el artista percibía la realidad, mientras que la fotografía se supone que capta la realidad tal cual es. Por otra parte, la fotografía permitía dejar testimonio de procesos irrepetibles, como son la excavación arqueológica, en sus diversas fases y hallazgos. (Ibid: 6-10).

Otros personajes continuaron esta labor, entre los más destacados podemos citar a Teobert Maler, quien llegó a México en 1864 y realizó estupendas fotografías de sitios arqueológicos, como Uxmal, Chichén Itzá, Mitla, etcétera. En 1873 llegaron a la península de Yucatán los esposos Le Plongeon, quienes realizaron magníficas tomas de algunos edificios de Chichén Itzá. Otro gran fotógrafo fue Alfred Percival Maudslay, quien realizó espléndidas fotos de la estela de Copan (Güemes, op.cit.:617-618).

Para fines del siglo XIX, la fotografía comenzó a extenderse hacia otras ramas de la antropología, como la física. Nicolás León, influenciado por Ales Hrdlicka, aplica la técnica fotográfica para el registro antropométrico y Frederick Starr utilizó la fotografía para realizar sus estudios de los tipos físicos de las tribus nativas (Güemes, op.cit.: 618).

En el caso de la fotografía etnográfica, uno de sus primeros exponentes fue John K. Hillers, quien en 1870 fue contratado por el Departamento de Etnología Americana para fotografiar varias tribus del sureste norteamericano (Banta y Hinsley, 1986:40). En 1880, la antropóloga Alice Fletcher trabajó para el museo Peabody y tomó fotografías de los indios Omahas de Nebraska y de los sioux de Dakota. Estos antropólogos estimularon a otros colegas a realizar estudios de tribus, pueblos y clanes tanto en América como en otros continentes.(Ibid.:102).

Para 1886, Franz Boas inicia un trabajo de campo entre el grupo Kwakiutl de la costa noroeste de Norteamérica, que se prolonga por casi cuarenta años. En 1897, Boas publicó su concepción de la estructura social kwakiutl bajo el título *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*. Pero, a pesar de la importancia de su información, no cabe duda que resulta insuficiente ante el producto resultante de tantos años de investigación. Una ceremonia tan compleja y rica en tradiciones, relaciones económicas, de validación de status, creencias, como el potlatch, se ve pobremente reflejada en las pocas fotografías que ilustran sus textos (Villela y Concha, 1989: 9).

En la década de los 20, Malinowski realiza sus investigaciones en la Melanesia. Como parte de dicho trabajo también contamos con cierto número de fotografías que nos ilustran sobre determinados rasgos y actividades de la vida trobriandesa. "Pero a pesar del reconocimiento que nos merece la rigurosidad de Malinowski en su quehacer etnográfico, podemos constatar parecida carencia a la que veíamos en Boas" (Ibid.:9).

Tal parece que para estos excelentes etnógrafos, la representación fotográfica es sólo un medio para ilustrar la descripción etnográfica, pero no para sustentarla o fundamentarla, como posteriormente lo haría Margaret Mead.

En México, la fotografía etnográfica encuentra su primer exponente en Charnay, quien en 1882 realizó una serie de fotografías tomadas a un grupo de lacandones.

Según Villela (1992) resulta paradójico que, a pesar de la tradición indigenista mexicana, la fotografía etnográfica no haya tenido un gran desarrollo sino hasta mediados del siglo XX, y señala que son varios los problemas que han impedido un mayor desarrollo de la fotografía etnográfica:

1) En la mayoría de los casos las fotografías se le encargan a un fotógrafo profesional, que si bien puede tener una técnica impecable, casi nunca tiene formación o información antropológica, por lo que su principal preocupación es la estética, dejando de lado el contenido social.

2) La forma de captar a la gente de las comunidades se hace, casi siempre, resaltando sus diferencias, su "otredad", de lo cual puede desprenderse una consecuencia lógica: una perspectiva aislacionista que tiene su contraparte en las políticas integracionistas. Pero no necesariamente lo uno lleva a lo otro. "Quizás lo que ha faltado en esa óptica que quiere enfatizar las diferencias y la otredad es mostrar que esas pautas culturales tienen una lógica intrínseca, una racionalidad que va de acuerdo con otros modos de vida, de pensamiento, y son tan válidas y respetables como nuestra manera occidental de vivir. Y que bajo esa otredad se encuentran relaciones económicas y sociales estructurales que vinculan a esos grupos con la formación social mexicana" (Villela, 1992: 8).

La lista de investigadores, viajeros, expediciones, catálogos de colecciones, etcétera, que utilizaron la fotografía en sus trabajos sería interminable, pero considero que con lo antes expuesto se da una idea clara de la importancia de la fotografía en el desarrollo de la antropología. El dominio de esta técnica se volvió casi indispensable para los profesionales de esta disciplina. Inclusive, en 1912, los profesores de las cátedras de antropología física, historia y etnografía en el Museo Nacional, "estipulaban en su dictamen sobre expedición de títulos que una enseñanza especial para todos los alumnos de estas cátedras debe ser la de la fotografía" (Güemes: 611).

En la actualidad, la fotografía se ha convertido en un elemento indispensable de la investigación arqueológica, un ejemplo de ello es la fotografía aérea, que permite no solamente localizar sitios con mucha precisión y rapidez sino que utilizando película infrarroja permite comprender la interrelación de los sitios arqueológicos con el medio ambiente (limón, 1988: 65-75).

DIFUSIÓN

Otra utilización de la fotografía por la antropología fue en la catalogación de museos. En 1882, Gumersindo Mendoza y Jesús Sánchez realizaron el Catálogo de las colecciones históricas y arqueológicas del Museo Nacional, además, por primera vez las fotografías se incorporaron a la museografía. "En salas y corredores se exhibían 44 vistas de algunas ruinas antiguas del país" (Güemes, op.cit. 618).

Hoy por hoy, la fotografía es utilizada -sobre todo- como un medio de difusión, pues la mayoría de los antropólogos recurre a ella para ilustrar sus trabajos o para dar conferencias, y no la considera como documento de investigación (sobre esto profundizaremos más adelante). También es frecuente que antropólogos organicen exposiciones fotográficas que, además, incluyen cédulas informativas y otros elementos para complementar y recrear el ambiente al cual se refieren. Algunos ejemplos son la exposición "Obreros somos..." y otras que ha organizado el Museo de las Culturas en Ciudad de México; por otra parte, un gran número de museos se apoya fuertemente en la fotografía para recrear o ambientar las exposiciones -temporales o permanentes-, como ejemplos en México tenemos: el Museo de Minería y el Museo de la Fotografía, ambos ubicados en Pachuca, Hidalgo; el Museo de la Ciudad, en Mérida, Yucatán; etcétera. Asimismo, se han publicado una gran variedad de libros basados en fotografías históricas o sobre algún tema relevante para la historia de la fotografía, ejemplos de ellos son los libros: Arqueología de la industria en México, editado por el Museo Nacional de Culturas Populares; Foto Estudio Jiménez. Sotero Constantino, fotógrafo de Juchitán, publicado por editorial ERA, en 1983. En Yucatán tuvimos el privilegio de ver publicado una parte del Archivo Guerra, en el libro Mérida, el despertar de un siglo, editado por Cultur, en 1992; y así, en los últimos 10 años se ha dado algo así como un boom de la fotografía, lo que ha permitido que se editen muchos libros escritos por antropólogos, historiadores o gente vinculada con las ciencias sociales, quienes han puesto a disposición del gran público parte de la riqueza fotográfica de nuestro país.

Por otra parte, antes de la popularización del video y el disco compacto, las diapositivas desempeñaron un papel relevante en la difusión de conocimientos. Hasta hace unos 10 años los diaporamas (mejor conocidos como audiovisuales) eran uno de los medios más socorridos para dar a conocer resultados de investigaciones, o bien, para crear conciencia entre el gran público sobre aspectos como el cuidado del patrimonio cultural. Aun cuando el video es más práctico y posee muchas ventajas operativas sobre el diaporama, nunca se podrá comparar el impacto que provoca el observar una foto ampliada a 2 o 3 metros, y con un equipo de sonido de alta fidelidad, a ver un video en una pantalla de 27 pulgadas, y aún suponiendo que se disponga de un televisor con pantalla gigante, la resolución de la pantalla televisiva nunca podrá igualar a la calidad de una diapositiva.

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

Como se vio en el apartado anterior, la fotografía es una herramienta muy útil para el antropólogo y es un elemento casi indispensable en el trabajo de campo³, pero la fotografía también puede ser muy valiosa para el análisis, y como fuente de información de primera mano para la investigación, es decir, que los productos de las tomas fotográficas -las impresiones y las diapositivas- se pueden convertir en objetos de análisis o documentos de consulta, en vez de ser utilizados únicamente para ilustrar trabajos de investigación.

Es así como en los últimos años han surgido propuestas para considerar las fotografías con el mismo valor que los documentos históricos. Veamos lo que plantea Emma Yanes al respecto: "En esta época de uso y abuso de la imagen, los interesados en la historia social no pueden pasar por alto el conocimiento y el análisis de lo que vemos y de lo que no vemos a través del tratamiento de la fotografía como documento histórico" (Yanes, 1986: 99).

Esta corriente dentro de la historia (historia gráfica) trata de recuperar el pasado reconstruyéndolo con imágenes fotográficas. La misma autora aclara que: "No se trata, desde luego, de que los historiadores se dediquen a coleccionar fotos, sino que también asuman como una tarea la selección, recolección y análisis del material gráfico" (Ibid). Asimismo, Lina Odena Güemes, una etnohistoriadora del INAH, señala que las fotografías deberían ser consideradas como objetos de lectura y de interpretación (Güemes, op.cit.: 613), puesto que las fotos históricas a menudo complementan discursos de documentos muy distintos.

La fotografía, al igual que otros documentos, contiene mensajes, solamente que éstos se encuentran en forma gráfica, por lo que es necesario un método de interpretación que permita leer o interpretar la imagen. Para realizar esto existen dos escuelas: la ideológica y la semiótica.

1) La perspectiva ideológica critica la supuesta neutralidad u objetividad de las imágenes ya que su producción, selección y divulgación corresponden a ciertas prácticas y usos sociales. Según esta perspectiva, para entender la fotografía es necesario contextualizarla, señalando los usos y las significaciones de la práctica fotográfica en y para su tiempo. Esta perspectiva se centra en el estudio de la naturaleza ideológica de las imágenes, pero no desarrolla un método para el análisis gráfico.

2) La perspectiva semiótica plantea que la fotografía así como cualquier otra expresión gráfica son "textos" repletos de códigos y mensajes, de significantes y significados, que despliegan un juego entre denotación y connotación a través del cual se establecen significaciones. Este tipo de análisis se centra en el estudio de los mensajes expresados a través de las estructuras básicas de significación presentes en las imágenes, y en el estudio de cómo los objetos fotográficos se transforman en símbolos. "Uno de los principios semióticos más importantes es que la significación se establece a través de la diferencia entre términos y no a través de la identidad entre el término (significante) y el objeto (significado). Este principio se manifiesta en el uso de oposiciones binarias semióticas para poder construir el lenguaje de las imágenes. Las oposiciones semióticas pueden aparecer dentro del mismo texto (conjunción) o fuera del texto." (Thompson; 1993: 108)

La historiadora antes mencionada utiliza el segundo enfoque para analizar una serie de fotografías sobre las familias porfirianas, mediante la decodificación de una serie de mensajes, y así obtener información sobre la diferencia de géneros, los papeles que cumplían el hombre y la mujer al interior de la familia, y cómo las clases dominantes percibían a las clases populares.

Algunos autores plantean que independientemente del enfoque elegido hay ciertos pasos operativos que son indispensables para un análisis de las imágenes fotográficas:

-Situarnos en el contexto histórico-social al que pertenecen, en la circunstancia y tiempo en que fueron hechas, y por quiénes fueron realizadas (Yanes, op.cit.:100), investigar sobre el fotógrafo: su campo de trabajo, su estilo, etcétera.

De lo que se trata, señala John Mraz, es de utilizar las imágenes de una manera diferente y con más rigor, para realizar una historia gráfica en lugar de una historia ilustrada (Mraz, 1993: 47). Para esto, los archivos fotográficos representan verdaderas vetas de conocimiento. Es por esto que su preservación y difusión son esenciales.

A partir de 1993 el INAH ha organizado una serie de concursos de fotografías antiguas, de cualquier tema, en el ámbito regional. En Yucatán se le denominó "Historias de familias", y se recopilaron cientos de fotos que están siendo clasificadas para su posterior divulgación. A partir de 1994, se constituyó la red nacional de fototecas (en la cual se encuentra incluido el Archivo Guerra), cuya sede se encuentra en Pachuca, Hidalgo, debido -entre otras cosas- a que allí se encuentra ubicada la fototeca más grande que existe en México. Tiene bajo su custodia casi un millón de imágenes compuestas por 28 fondos, entre los que destacan: el Casasola, Tina Modotti, Guillermo Kahlo, Nacho López, Hugo Brehme. Este archivo fotográfico se encuentra en proceso de catalogación automatizada, lo que permitirá disponer de un banco de información con las imágenes digitalizadas y la descripción completa, tanto técnica, como referencial, de las fotos. Esto agilizará enormemente la consulta del material y su reproducción, pues bastara tener el enlace con el banco de datos para acceder a cualquier material existente en dicho acervo. Por otra parte, la digitalización permite una mejor preservación del archivo gráfico, pues cada vez que un negativo o positivo es utilizado para reproducirse o simplemente para consultarse, su tiempo de vida se acorta, debido a que los materiales fotográficos son muy sensibles a los cambios de clima, luz, etcétera; otra de las ventajas de esta digitalización es que se pueden restaurar las imágenes sin tocar los originales. Gracias a las maravillas de la tecnología actual, es posible eliminar ralladuras, raspones, fracturas, craquelados, etcétera, o bien, completar -si se cuenta con la información- el faltante de una imagen que haya sido mutilada.

LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA COMO OBJETO DE ANÁLISIS CIENTÍFICO

En los años 60 la compañía Kodak, uno de los colosos de la industria fotográfica en el ámbito mundial, encarga a un grupo de sociólogos franceses, encabezados por Pierre Bordieu, una investigación sobre los usos sociales de las imágenes. El resultado de estos estudios es el libro titulado: La fotografía: un arte intermedio, que fue publicado por primera vez en 1965 y traducido al español en 1979, la segunda reimpresión en español fue en 1989 y fue publicado por la editorial Nueva Imagen.

Cuando Bordieu aceptó realizar la investigación sobre la práctica de la fotografía fue muy criticado por la comunidad

científica; se le acusó de prostituirse, de ser un mercenario que se vendía al capital, además -se decía- ¿cómo se le ocurre a un intelectual estudiar algo tan banal como la práctica de la fotografía existiendo otros temas más relevantes? Sin embargo, al publicar sus resultados, Bordieu demostró que para un científico social no existen temas insignificantes o indignos y que son precisamente estos temas los que pueden ayudar a comprender cómo en cada sociedad la jerarquía de los objetos de estudio y las estrategias del prestigio científico, pueden ser cómplices del orden social.

Por otra parte, su manera de investigar y exponer estos temas también se aparta de los hábitos académicos dominantes. ¿Cuántos autores combinan reflexiones estético-filosóficas con encuestas, estadísticas y análisis etnográficos? No es frecuente que un sociólogo dedique centenares de páginas a discutir las condiciones de cientificidad de su disciplina y a la vez procure incorporar, en el centro de su discurso, descripciones casi fenomenológicas.

Pues bien, este libro es el resultado de nueve investigaciones realizadas entre los años 1961-1964. Durante este lapso se aplicaron 14 encuestas a diferentes grupos de productores de fotografías.

El libro está dividido en dos partes, la primera consta de dos capítulos que, junto con la introducción, están a cargo de Bourdieu, y en este apartado se demuestra la necesaria correlación entre tipos de fotos, mensajes privilegiados y la ubicación social de quienes la practican o bien miran la fotografía. Observa, por ejemplo, que en el origen de la mayor parte de las fotos se hallan la familia y el turismo. Por su capacidad de consagrar y solemnizar, las fotos son instrumentos idóneos para que la familia fije sus eventos fundadores y reafirme periódicamente su unidad. La importancia creciente de la cámara fotográfica en la época en que la familia tiene hijos y su menor uso en la edad madura, revelan la correspondencia entre la fotografía, la integración grupal y la necesidad de registrar los momentos más intensos de la vida doméstica: los niños fortalecen la cohesión familiar, aumentan el tiempo de convivencia y estimulan a sus padres a conservar todo esto y comunicarlo mediante fotos. El mayor número de cámaras fotográficas entre casados que entre solteros confirma esta correlación. Indica, asimismo, que la fotografía de lo cotidiano efectuada sin intenciones estéticas corresponde a personas adaptadas a las pautas predominantes; en tanto la fotografía artística y la participación en fotoclubs es mayor entre quienes están integrados socialmente, sea por su edad, estado civil o situación profesional (Bourdieu; 1979: 15-63).

La segunda parte consta de seis capítulos: el primero, titulado "Ambición estética y aspiraciones sociales", a cargo de Robert Castel y Dominique Schnapper, es un estudio realizado en los clubes de fotografía y en las casas de jóvenes con el objeto de conocer sus ideas e ideales sobre la estética; en el segundo, titulado "La retórica de la figura", Boltanski analiza las motivaciones y comportamiento de los reporteros gráficos, así como sus recursos para impactar a los lectores; en el tercero, denominado "Efectismo y engaño", Gerard Lagneau examina la fotografía publicitaria en busca de su especificidad, que es vender. Habla también de la pugna entre el dibujo y la fotografía en publicidad. En el cuarto, titulado "Arte mecánico, arte salvaje", Jean Claude Chamboredon escruta las aspiraciones de los fotógrafos artistas, de los virtuosos de la fotografía. Aquí resaltan las legitimaciones teóricas de la fotografía como arte, siendo en realidad apologéticas e idealistas, y que dejan de lado la utilidad social. Aquí se apela a los méritos carismáticos que se cree ver en todo artista, como ser excepcional, que está libre de los convencionalismos de la sociedad. Se demuestra que una de las maneras de consolidar la fotografía como arte es legitimándola con un museo de arte fotográfico. En el quinto, denominado "Hombres de oficio y hombres de calidad", Luc Boltanski y Jean Claude Chamboredon recorren los oficios y profesiones de fotógrafo y demuestran cómo existe una correlación con su instrucción formal y su clase social. En el sexto y último capítulo, titulado "Imágenes y fantasmas", Robert Castel realiza un estudio psicoanalítico de las imágenes y los símbolos de la fotografía.

Otra de las ciencias sociales que se ha interesado por estudiar la práctica fotográfica es la psicología. Según un estudio realizado en Francia, el hecho de tomar fotografías, de conservarlas o de mirarlas puede aportar satisfacciones en cinco campos:

1) La protección contra el tiempo, ya que la fotografía tendría como función ayudar a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proveyendo un sustituto "mágico" de lo que aquél ha destruido, o supliendo las fallas de la memoria y sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados, es decir, produciendo el sentimiento de vencer al tiempo como poder de destrucción.

2) Favorecer la comunicación con los demás al permitir revivir en común los momentos pasados o mostrar a los otros el interés o el afecto que se les tiene.

3) La expresión de los sentimientos, ya que proporciona al fotógrafo el medio de "realizarse", ya sea haciéndole sentir su propio "poderío" mediante la apropiación mágica, o mediante la recreación exaltadora del objeto o sujeto representado, dándole la ocasión de experimentar más intensamente sus emociones, o bien permitiéndole expresar una intención artística o manifestar su dominio técnico.

4) Satisfacciones de prestigio social, en términos de proeza técnica, de testimonio de una realidad personal (viaje, acontecimiento) o de gasto suntuario.

5) Proporcionar un medio de evasión o de simple distracción, a la manera de un juego o hobby. (Bourdieu, 1979: 32-33).

Por otra parte, Stanley Milgran (1993) ha realizado una serie de estudios sobre lo que sienten las personas al ser fotografiadas. Para esto recorrió las calles de Nueva York, preguntándole a las personas que encontraba en los parques o en lugares de recreo "¿Me permite tomarle una fotografía? El 35% aceptó, mientras que el 65% se negó rotundamente. Asimismo, las mujeres se mostraron menos dispuestas que los hombres a ser fotografiadas (Milgran, 1993: 6-7). Cabe señalar que en Nueva York, al igual que las grandes metrópolis como Ciudad de México, la gente desconfía de cualquier extraño que se le acerque, por lo que pienso que los resultados serían muy distintos si se realizaran en Mérida, por ejemplo.

Sin embargo, entre los factores que según este autor influyen para dejarse fotografiar por un extraño se encuentran el estado de ánimo, la pose y las circunstancias del sujeto, pues "de las seis personas a las que abordamos que estaban reposando en el césped, cinco convinieron en que se les tomara su fotografía" (Milgran, 1993: 7).

Por otra parte, aun la ocasión más superficial y mundana de tomar una foto nos involucra en una relación, y más aún, en una relación que los demás perciben y, de alguna manera, respetan. Por lo tanto, el acto fotográfico se realiza de acuerdo con ciertas normas. "No sólo tomamos fotografías; la actividad está circunscrita por ciertas reglas sociales que están ampliamente difundidas, aunque sea implícitamente. La gente hará un esfuerzo por evitar interferir con la relación" (Ibid.: 8)

Según plantea este autor, existe un "espacio privilegiado" entre el fotógrafo y su sujeto. De esta manera se crea una línea visual que adquiere un cierto grado de inviolabilidad. Entonces se propuso tratar de medir ¿qué tan inviolable era esta línea visual? Su hipótesis era que la renuencia de los observadores a violar la línea visual es una medida de la fuerza y de la legitimidad que confieren al acto fotográfico. Por lo tanto, se propuso realizar un experimento: seleccionó una vía pública muy importante, con un gran flujo de peatones, y, por si fuera poco, la banqueta estaba dividida en cuatro carriles por surcos en el piso y el sujeto a fotografiar posaba pegado a la pared interna mientras otra persona se alejaba hasta la mitad de la banqueta sosteniendo una cámara fotográfica a la altura de los ojos como si fuera a dispararla. "El fotógrafo se mantenía así durante cinco minutos mientras observadores contaban el número de gentes que cruzaban sobre la línea visual entre la cámara y el sujeto, y cuántas caminaban para rodearla. En la primera condición, el fotógrafo se situaba junto a media banqueta; en la segunda se ponía a 3/4 de banqueta (de manera que los peatones que pasaban tenían que escurrirse por el otro cuarto), donde también sostenía la cámara durante 5 minutos. Finalmente, el fotógrafo se echaba hacia atrás, hasta la orilla, de manera que ningún peatón podía pasar sin romper la línea visual a menos que esperara, pasara agachándose, o se bajara a la calle" (Ibid.: 8).

Los resultados demuestran el gran respeto que se le tiene a la relación fotográfica: 90% de la gente respetó la línea visual en la primera condición; 69% en la segunda y 37% cuando toda la banqueta estaba bloqueada.

Posteriormente, Milgram se preguntó ¿en qué medida es la relación entre el fotógrafo y el sujeto lo que se respeta, y en qué medida es el acto mismo de tomar una foto? Un experimento posterior le sirvió para aclarar este punto: la persona a fotografiar fue sustituida por un objeto inanimado y se realizó la misma secuencia de experimentos. El resultado fue que existió una mayor incidencia de rupturas de la línea visual cuando lo que se fotografiaba era una cosa y no otra persona. "De manera que la relación social juega, definitivamente, un papel fortaleciendo la inviolabilidad de la línea visual" (Ibid.: 9).

Sin embargo, aún quedaba otra variable que había que descartar: se puede cuestionar si cualquier actividad, distinta a la fotografía, que involucre a dos personas, produce una respuesta similar en la gente. En otro experimento "nuestros dos personajes abandonaron la cámara y se pusieron a jugar a la pelota desde 1/2, 3/4 y 4/4 de la banqueta". Los resultados demostraron que hubo mucho menos respeto por la relación: 91% de los peatones atravesaron la línea visual en la posición 3/4, en comparación con el 31% de cuando se tomaba una foto. "La gente murmuraba que no tenían derecho de jugar a media

banqueta en pleno centro, lo cual jamás ocurrió con la fotografía. Esto, según el autor, sugiere un hecho importante: muchas actividades, como jugar pelota, están confinadas a sitios definidos (un parque, un patio, etcétera), pero para la fotografía no existe tal sitio. "En realidad es al revés: cualquier lugar es apropiado para tomar una foto a menos que esté específicamente excluido porque viole la privacidad o la decencia, como serían los burdeles" (Ibid.: 9).

Por otra parte, Milgram se cuestiona sobre la personalidad de las personas que se vuelven fotógrafos. Afirma que un buen fotógrafo requiere un equilibrio extraordinario entre tendencias pasivas y agresivas. Plantea que la fotografía encierra un componente pasivo, ya que el fotógrafo tiene que mantenerse receptivo a las imágenes que el medio le brinda, y dejar que entren a su cámara fotográfica. Pero al mismo tiempo, necesita agresividad para entrometerse en una situación en la que a menudo no tiene nada que ver y en la que a veces no es deseado. "Las fotografías de funerales, accidentes y momentos de aflicción no salen generalmente al paso del fotógrafo; tiene que tomarlas como un ladrón que arrebató diamantes" (Ibid. 10). En este punto coincide con Sontag, quien señala que "todo uso de la cámara implica necesariamente una agresión (...) fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas y se les transforma en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente" (Sontag, 1981: 52).

Por otra parte, la fotografía puede ser un elemento de cohesión familiar, puesto que los álbumes familiares cumplen la función de aglutinar a la familia "...Cuando en los países industrializados la familia empieza a resquebrajarse, la fotografía se transforma en rito de esta vida familiar, permitiendo la posesión imaginaria de un pasado irreal" (Ibid.)

FOTOGRAFÍA E IDEOLOGÍA

Aunque parece que la fotografía es una reproducción fiel de la realidad, esto no es del todo verdad, veamos algunos ejemplos:

- El mundo real es tridimensional y la fotografía es bidimensional.

- La elección de un tema o un encuadre llevan asociadas siempre una posición de clase, una manera de ver el mundo formada en el contexto socioeconómico o condicionada por la empresa o institución para la cual trabajamos (también tiene que ver con nuestra socialización primaria y nuestra asignación de sexo: las mujeres y los hombres percibimos el mundo de manera diferente, privilegiamos unas cosas, etcétera).

- La posibilidad de alterar la escala de representación, de modo que la torre Eiffel puede aparentar tener 5 centímetros y un insecto 10 metros de longitud.

- La abolición de los estímulos sensoriales no ópticos (sonido, tacto, temperatura, olor, gusto) asociados a la percepción visual y que tan importante función desempeñan muchas veces en la evocación de imágenes del pasado o en el reconocimiento de lugares o de sujetos (Gubern, 1987: 159).

Estos factores de distorsión aclaran que la fotografía no es una simple copia de la realidad visible, ni una duplicación fiel de la percepción humana, sino una representación icónica altamente convencional, por lo que el término realismo aplicado a la fotografía no tiene tanto una dimensión perceptual como histórica (Ibid.: 159).

El trabajo fotográfico no se mueve en el campo de la verdad sino en el de la verosimilitud, pues ¿quién puede asegurar ante la foto de un grupo de soldados que corren empuñando sus armas si se trata de un combate o un acto de entrenamiento? La foto no capta la velocidad, no da el acto, sino el gesto. La verdad de la foto no está contenida en la foto, depende del conocimiento del contexto. "Toda discusión sobre la ideología de un mensaje fotográfico debe situarlo en el tejido de relaciones que lo vuelven inteligible. Toda comunicación fotográfica debe plantearse la relación entre lo que su autor quiere decir, los recursos lingüísticos de su medio y los códigos de verosimilitud y legibilidad de sus receptores" (García, 1982: 19).

Por otra parte, la significación de una fotografía no depende sólo de la imagen, sino del contexto en que aparece. Por ejemplo, la foto de una mujer desnuda adquiere diversos significados si se publica en un libro de historia del arte, en una revista científica o en una pornográfica. Además, el significado de la imagen va a ser percibida de una manera distinta si la foto es vista por un hombre o una mujer, por un adolescente o por un anciano, por alguien de la ciudad o por un campesino, por un

estadounidense o por un árabe, etcétera.

La manipulación del contenido de la fotografía puede ocurrir desde el momento de su captación hasta la distorsión de las intenciones originales, por parte de quien la utiliza.

Uno de los grandes logros de la fotografía es que continúa siendo aceptada como reproducción fiel de la realidad y utilizada ideológicamente por una industria cultural mucho más sofisticada e inclusiva de lo que pudieron imaginar sus creadores hace 156 años (Pereira, 1981: 23).

Sin embargo, es claro que la fotografía puede y es utilizada para manipular a la gente, desde el fotógrafo publicitario que utiliza ciertas poses o ciertos elementos como los pliegues de un vestido para mandar un mensaje subliminal, o que emplea cierto tipo de filtros difusores para eliminar las arrugas de una actriz, o un lente angular para alargar las piernas de una modelo, hasta el fotógrafo de prensa que utiliza las fotos para denigrar o ridiculizar a un político. Hasta la persona más inteligente del mundo puede aparecer con cara de tonto si es fotografiado con la boca abierta o en una pose inadecuada.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo se ha mostrado que la fotografía dista mucho de ser únicamente una herramienta o una técnica. Es decir, la fotografía no puede ni debe ser vista como algo unidimensional. Estamos de acuerdo con Arroyo (1998: 7), quien señala que una imagen fotográfica es susceptible de someterse a múltiples lecturas y a infinidad de usos.

Estamos seguros de que la antropología y la fotografía continuará entrecruzándose durante mucho tiempo y esta convergencia seguirá aportando múltiples beneficios.

NOTAS REFERENCIALES

[1] La arqueología es una de las ramas de la antropología (Tejera, 1999:4).

2 “El mismo Waldek había llegado al grado de alterar sus dibujos para sostener que los mayas eran de origen romano o fenicio; y el estafalario Edward King, vizconde Kinsborough, en su voluminosa obra *Antiquities of Mexico* afirmaba que América había sido poblada nada menos que por tribus nómadas de Israel. Por ello la fotografía estaba cumpliendo uno de sus muchos papeles: captar regiones reales para ser mostradas en otras, bajo la mirada de lo novedoso” (Rodríguez, 1990:29).

3 Para un análisis más exhaustivo sobre la importancia de la fotografía en el trabajo de campo, véase Medina, 1998.

BIBLIOGRAFÍA

Arroyo, Sergio. “Presentación” En: Cuicuilco, núm. 13, mayo-agosto, 1998, pp.5-8

Banta, Melissa y Curtis Hinsley. *From Site to Sigh: Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*. Cambridge, Massachusetts, 1986.

Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*, México, Edit. Nueva imagen, 1979.

Coolier, John Jr. y Malcom Collier. *Visual anthropology: Photograpy as a research method* Albuquerque, U.S.A., University of New Mexico Press.

Concha, Waldemaro. "Archivos visuales: información y explotación" En: *I'INAJ* (semilla de maíz) núm. 6, abril-julio de 1992, pp.30-33.

Dorrel, Peter. *Photography in Archaeology and Conservation*, Inglaterra, Cambridge University press, 1994.

Fernández, Francisco. "Antropología visual: algunas ideas y problemas generales" En: l'INAJ (semilla de maíz) núm. 6, abril-julio de 1992, pp.23-29.

Freund, Gisele. La fotografía como documento social, España, Edit. Gustavo Gili, S.A., 1976.

García, Néstor. "Fotografía e ideología: sus lugares comunes" En: Hecho en Latinoamérica, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.

Gubern, Román. La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987.

Güemes, Lina Odena. "La fotografía" En: García Mora y Del Valle Berrocal (coordinadores), La antropología en México. Panorama histórico, t. 6, México, INAH Colección Biblioteca del INAH, 1988, pp. 611-634.

Harris, Marvin. El desarrollo de la teoría antropológica, España, siglo XXI, 1982.

Hernández Badillo, Marco. "Un acercamiento a la fotografía etnográfica en México" En: Antropología núm.28, octubre-diciembre de 1989, pp.28-33.

Hernández, Octavio. "La fotografía como técnica de registro etnográfico" En: Cuicuilco, núm. 13, mayo-agosto de 1988, pp. 31-52.

Limón Boyce, Morrison. "La fotointerpretación arqueológica" en: García Mora y Del Valle Berrocal (coord.) La antropología en México. Panorama histórico, T. 6, México, INAH, Colección Biblioteca del INAH, 1988, pp.63-80.

Medina, Andrés. "Etnografía y fotografía. Experiencias con la cámara en el trabajo de campo" En: Cuicuilco, núm. 13, mayo-agosto de 1998, pp. 205-229.

Mier, Raymundo. "La fotografía antropológica: ubicuidad e imposibilidad de la mirada" En: Cuicuilco, núm. 13, mayo-agosto de 1998, pp.53-76.

Mraz, John. "Algunas inquietudes en torno a la antropología visual" En: Antropológicas, núm.5, Nueva época, 1993.

Milgram, Stanley. "La máquina congeladora de imágenes" En: Unicornio (suplemento cultural del periódico ¡POR ESTO!), Mérida, Yuc., 18 de abril de 1993, pp.3-11.

Pérez, Ricardo. "Fotografía e Historia: aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental" En: Cuicuilco núm. 13, mayo-agosto de 1998, pp.9-30.

Rodríguez, José Antonio. "Los inicios de la fotografía en Yucatán 1841-1847" En: Fotozoom, año 16, núm. 181, octubre de 1990, pp. 20-47.

Stephens, John Lloyd. Viajes a Yucatán, T.I, México, Edit. Dante, 1984.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía, Barcelona, EDHASA, 1981.

Tejera, Héctor. La antropología, Conaculta, México, 1999.

Thompson, Lanny. "La fotografía como documento histórico: la familia proletaria y la vida doméstica en la ciudad de México, 1900-1950" En: Historias, núm. 29, octubre de 1992 a marzo de 1993, pp.107-120.

Villela, Samuel y Waldemaro Concha. "La fototeca Guerra de la F.C.A.U.A.D.Y. y la investigación etnohistórica", En: Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la UADY, año 16, núm. 95, marzo-abril.

Villela, Samuel."La antropología visual y la antropología mexicana" En: l'INAJ (semilla de maíz), núm.6, abril-julio de 1992, pp.4-12.

Yanes, Emma. "Miradas que permanecen", En: Historias, núm. 14, julio-septiembre de 1986, pp. 99-102.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS:

Gamboa cetina, José (2003): La fotografía y la antropología: una historia de convergencias. Revista Latina de Comunicación Social, 55, La Laguna (Tenerife). Recuperado el x de xxxx de 200x de:
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035522gamboa.htm>