

LECTURA DE TEXTOS FOTOGRÁFICOS SOBRE INDÍGENAS: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA¹

Alonso Azócar Avendaño
Universidad de La Frontera

Si bien ha aumentado el uso de la fotografía como fuente en la construcción de conocimiento, es posible apreciar que muchos de estos trabajos muestran serias debilidades metodológicas en la interpretación de los textos fotográficos, lo que se ha traducido en una serie de errores los cuales hemos intentado describir y sistematizar.²

Cuando hablamos de debilidades metodológicas nos referimos no sólo a la falta de rigurosidad en la crítica a la fuente sino, sobre todo, a la ausencia de modelos de lectura de imágenes que permitan interpretar los discursos presentes en los diferentes textos fotográficos. No basta con la descripción, no es suficiente con una lectura a nivel icónico; es necesario avanzar hacia una lectura iconográfica que busque interpretar todos y cada uno de los elementos icónicos presentes en el texto en cuestión. De esta manera será posible alcanzar lo que Eduardo Devés ha llamado la *utilización fructífera y no ingenua de la fotografía como fuente*. (Deves 1992: 99).

¹ Este trabajo incorpora parte de los resultados del Proyecto de Investigación N° 120503 financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de La Frontera

² Ver artículo Azócar, A. y Flores J. "La fotografía como apoyo en la enseñanza de las ciencias sociales" en Revista DIDAC Vol 44. 2004. pp. 18-23

En este sentido, los signos icónicos que contiene la fotografía son de por sí importantes elementos de información. Pero también es necesario realizar una lectura a nivel iconográfico que permita conocer las significaciones propuestas por el fotógrafo, cuyas posibilidades/limitaciones técnicas y culturales fueron determinantes en la creación del texto. La fotografía revela tanto al sujeto, al objeto, acontecimiento, etc. que ha sido retratado como al sujeto retratante, el fotógrafo.

Es necesario avanzar en el desarrollo un marco teórico-metodológico que permita adquirir la competencia necesaria por parte de quienes necesitan usar la fotografía como fuente para el estudio de diversas manifestaciones culturales, sociales, históricas o de otra índole. En este sentido lecturas y trabajos interdisciplinarios resultan más que recomendables.

Las imágenes o enunciados icónicos están formados por signos que, dada su semejanza con el objeto representado hace que, a menudo, ambos conceptos se confundan. La teoría semiótica aclara esta confusión entre significante y significado al señalar que la analogía del signo icónico no es con el objeto representado, sino con el modelo perceptivo del objeto (Eco 1994). Lo que se observa en una fotografía o en la pantalla del televisor es entendido como "la realidad". La causa está en que parte de los signos del código visual son del tipo analógico. Es el modelo análogo el que posibilita la formación del sintagma en el mensaje visual, permitiendo combinaciones de manera más libre que en el modelo verbal.

Sin embargo, el enunciado icónico no es una copia de la realidad, sino una selección arbitraria que fija un aspecto de la realidad, es decir, la puesta en discurso de una realidad (Vilches 1987). Esta puesta en discurso tiene una gran carga de convencionalidad, lo que hace que, por ejemplo, las fotografías de una época se parezcan entre sí, ya que el autor está determinado por un contexto material, tecnológico y social. La "realidad" es construida por cada individuo en un complejo proceso que se inicia con los datos que entrega la per-

cepción, a partir de los cuales se elaboran representaciones significativas coherentes (Carrasco 1995).

Cuando se analizan imágenes debemos poner atención al hecho de que estas no son de "la realidad" sino el producto de miradas particulares de quien construye el texto visual, limitado tanto por su cultura, en la manera de ver el mundo, como por la tecnología disponible para realizar su cometido. Es cierto que para que exista fotografía debe haber un referente fotográfico, el que es definido como "*la cosa necesariamente real que ha sido colocada delante del objetivo y sin la cual no habría fotografía*" (Barthes 1990) pero además de real, la cosa "*debe ser sobre todo visible, o más precisamente fotoactiva para la emulsión que alberga la cámara*" (Gubern 1994).

Entre la percepción y la producción icónica hay una serie de filtros técnicos, los cuales obligatoriamente son usados por el emisor cuando este retrata la realidad³. Por tanto, la fotografía no es una duplicación de la realidad, dado que la tecnología que permite tanto el registro como el proceso químico para obtener negativos y positivos altera la representación en relación a la percepción binocular que permite el órgano de la visión.⁴

Para este autor, lo realista de la fotografía no es lo perceptual sino su dimensión histórica, en tanto certifica la presencia del fotógrafo frente al hecho fotográfico (siempre y cuando la foto no sea trucada). Coincide con Barthes, cuando éste último afirmaba que desde un punto de vista

³ Además, como ya lo hemos señalado, el emisor codifica culturalmente la información que entrega sobre el hecho que quiere reproducir icónicamente.

⁴ Según Gubern, esta alteración o manipulación obedece a 7 razones como son: *Abolición de la tercera dimensión; Delimitación transversal del espacio por el encuadre que es único e inmóvil para cada fotografía; Abolición del movimiento; Estructura granular y discontinua; Abolición o alteración del matiz, brillo o luminosidad de la escena fotografiada; Posibilidad de alterar la escala de representación.; Abolición de los estímulos sensoriales no ópticos (sonido, tacto, temperatura, olor, gusto) asociados a la percepción visual* (Gubern 1994).

fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación (Barthes 1990).

El fotógrafo interpreta la realidad y crea una imagen fotográfica haciendo uso de una serie de recursos. El fotógrafo "...localiza manifestaciones sugestivas, eligiéndolas, El encuadrándolas,, las propone; las construye de hecho, porque, al fotografiarlas, completa las posibilidades del material, con la elección de una perspectiva, de un tipo de luz, de una mayor o menor aproximación al objeto" (Eco 1990).⁵ El fotógrafo codifica su mensaje en relación a la realidad interpretada por él. Es esta última realidad, la fotografía, la que presenta el referente propuesto por el emisor desde su propia perspectiva y detenido en el tiempo, la que el destinatario tiene ante sí para asignarle significado.

La fotografía, dadas sus características, es un documento óptico que muestra una realidad física y social, al mismo tiempo que un documento que presenta los gustos, prejuicios, obsesiones, etc. de una época. Sin embargo, es necesario decir que la fotografía en general, y la fotografía etnográfica en particular, refuerzan lo que podríamos llamar el conoci-

⁵ Gubern coincide con Eco al señalar que el destinador interpreta la realidad para codificarla haciendo uso de los siguientes recursos: *Eligiendo una película determinada; Eligiendo el objetivo (lente) a emplear; Eligiendo un filtro o prescindiendo de él; Eligiendo el punto de vista y el encuadre; Regulando el enfoque o desenfoque; Regulando la abertura de diafragma; Interviniendo eventualmente sobre la luz incidente; Decidiendo el tiempo de exposición; Decidiendo el momento del disparo; Interviniendo en los procesos químicos y físicos posteriores al disparo (revelado, ampliación, reencuadre y positivado)* (Gubern 1994).

En el caso del retrato etnográfico como subgénero de la fotografía documental, los aspectos señalados por Gubern no son suficientes. A ellos habría que agregar que el fotógrafo expresa su opinión también a través de lo siguiente: Eligiendo el tema; Eligiendo a los individuos del grupo e interviniendo eventualmente, sobre su presentación (vestuario, adornos, pose, gestos, etc.); Eligiendo el espacio y la incorporación o no de distintos elementos contextualizantes (telón, utensilios, utilería y/o escenificación, etc.); Eligiendo el tipo de iluminación

miento simbólico compartido, la imagen del otro, al interior de una determinada comunidad o grupo social. Al mismo tiempo que el discurso fotográfico está fuertemente influenciado por el imaginario colectivo, une a éste con la realidad, con lo real, pero no por analogismo visual, sino por medio de los enunciados simbólicos. Realidades dadas a conocer a través de imágenes fotográficas (como por ejemplo la Guerra de Vietnam) aparece como más real que otras indocumentadas icónicamente (Sontag, 1996).

Propuesta metodológica para lectura de textos fotográficos

En una primera etapa, cada fotografía debe ser sometida a una rigurosa evaluación para determinar la autoría. Luego se procede a realizar una descripción del material fotográfico y su soporte (formato, tipo de material, datación y lugares en que fue hecho, etc.). Posteriormente se clasifica por género fotográfico.

En una segunda etapa, se somete el texto fotográfico una lectura en dos niveles: un primer nivel que nos permite dar cuenta de la estructura de la imagen, es decir de sus denotaciones, o dicho de otra manera, de los elementos icónicos presentes en ella. En este nivel inventariamos los componentes de cada texto fotográfico, como son los elementos presentes en los distintos planos, jerarquización, punto focal y punto de interés, ángulo de toma, etc., es decir, en este nivel indagamos sobre la composición y retórica de la imagen.⁶

Un segundo nivel de análisis nos permite interpretar el mensaje contenido en la imagen, el sentido propuesto por el fotógrafo, es decir su significación simbólica. En este nivel tratado de interpretar las connotaciones que se expresan a

⁶ Para el análisis icónico hemos considerado los siguientes aspectos:

nivel iconográfico, los códigos funciones y contexto en que fueron creadas.⁷

A continuación presentamos un ejemplo a partir de una fotografía realizada por Gustavo Milet Ramírez durante la primera década del siglo XX, la cual forma parte de la colección que el fotógrafo tituló "*Indios araucanos de Traiguén, Sudamérica, Chile*"

Reconocimiento y jerarquización de los signos icónicos a partir de su ubicación en el plano, tonalidad, textura, tamaño, contraste, etc. (incluye personas, artefactos, decorado, etc); Expresión corporal, facial; Encuadre y tipo de plano; Formato; Organización de los componentes, composición; Punto de atracción focal, profundidad de campo; Recursos técnicos (abertura de diafragma, velocidad de obturación, lente utilizado, tipo de película); Iluminación (tipo, concentración, intensidad, direccionalidad; Estructura de planos y líneas; Delimitación de figura y fondo; Angulo de toma (normal, picado, contrapicado); Reconocimiento del tiempo y el espacio representado; Presencia de códigos idiomáticos (pie de foto, nombre de autor, fechas, etc).

Para el análisis iconográfico hemos considerado lo siguiente:

Reconocimiento e interpretación de elementos simbólicos expresados en cada uno de los elementos considerados en el análisis icónico; Reconocimiento de los significantes y jerarquización de los mismos; Reflejos históricos y sociales del referente; Reconocimiento de valores culturales; Cánones de belleza y armonía; Valores ético-morales que subyacen a nivel de contenido de la escena representada; Alegorías, metáforas, metonimias, repeticiones, similitudes, sinécdoques, etc., explícitas en la propuesta visual; Reconocimiento del contexto



Análisis icónico

Fotografía en blanco y negro, formato Cabinet, de una mujer joven vestida con un chal oscuro y una blusa de material similar. Tiene las manos tomadas, y posadas ligeramente sobre el vientre. En la cabeza lleva una especie de cintillo, que asemeja una trapelakucha, formado por un alambre o cordel delgado desde el que cuelgan discos de metal. Usa dos pares de aros. Un par de "uples" y un par de "chawai. Como prendedor para sostener el chal utiliza una pieza metálica formada por 5 tubos verticales unidos por 2 piezas horizontales. Desde la parte inferior cuelga una cruz simétrica. Al lado izquierdo de la mujer, prendido al chal, hay un gran disco "orlado" con un ribete en forma de espiral que lo circunda y con una pequeña cadena tubular de 7 piezas que cuelga de él.

La figura femenina que mira de frente a la cámara y sonríe, aparece sobre un fondo blanco sin detalles, dado que se usa la técnica del difuminado. La cámara se ubica a un altura ligeramente inferior a los ojos y se utilizó una ilumina-

ción ubicada al lado derecho de ésta, en un ángulo de unos 45°, que cae suavemente sobre la retratada.

En forma de pie de foto, al lado izquierdo aparece el texto: *Indios Araucanos de Traiguén, Sudamérica Chile*, mientras que al lado derecho aparece el nombre del autor: *Gustavo Milet, Fotógrafo*. Ambos textos están separados por una estrella de 5 puntas. Todo en dorado sobre fondo gris oscuro que cambia en degradé a gris claro.

En el borde inferior cerca de la mano izquierda hay un N° 8 de color blanco sobre el fondo oscuro, que fue escrito sobre el negativo con tinta negra.

Análisis iconográfico

Lo primero que llama la atención en este retrato es la técnica del difuminado. Milet utiliza tempranamente esta técnica popularizada en los estudios fotográficos durante la segunda década del siglo XX. Esta técnica obliga al observador de la fotografía a concentrarse en la figura de la retratada que sonríe agradablemente irradiando confianza, mostrando cercanía con el fotógrafo y, por tanto, con el destinatario. Las manos cruzadas aumentan la sensación de tranquilidad, de sentirse grata frente a la cámara, mirando a la misma. En este retrato, la sonrisa de la joven compite en la jerarquización, como significante, con las joyas. La presencia de estas últimas se expresa en figuras retóricas como son la similitud, manifestada en la gran cantidad de joyas y la reiteración dada en la repetición del uso de zarcillos (dos en cada oreja).

Esta reiteración pone de relieve la importancia de las joyas en el atuendo femenino mapuche, el nivel alcanzado por sus orfebres y la riqueza de su economía. Las joyas son asociadas a la posibilidad de acumulación. Una mirada más competente podrá descubrir que al menos dos de estas joyas son de una escasa calidad y casi un remedo de las auténticas. Se trata de joyas "de utilería" que Milet colgó en varias

de sus retratadas. Otra figura retórica presente en esta fotografía es una sinécdoque, tanto en las partes de las manos que representan la totalidad de éstas, como el torso y cabeza por el cuerpo entero.

También hay una clara metonimia ya que estas fotografías fueron hechas para circular en contextos fuera del mundo mapuche, y esta imagen representa a todo un grupo humano, a una cultura. El rostro de la joven es agradable, bello (mirado con criterios de belleza occidental) y la composición es armónica. La altura de la cámara, ligeramente baja, enaltece la figura. El lente usado no distorsiona la perspectiva, permitiendo una reproducción armónica de las formas y volumen, las que se ven acentuadas con la iluminación adecuada.

El texto escrito ancla el significado reduciendo notablemente la polisemia de esta fotografía. La presencia de un N° 8 sólo puede interpretarse como que esta fotografía pertenece a un conjunto mayor. La presencia de la estrella nos habla de la perfección buscada, y es símbolo que coloca en alto el nombre del fotógrafo que, orgulloso como con sus demás retratos, firma su obra en dorado en la parte frontal.

Bibliografía

- Carrasco, Hugo. 1995 "Elementos teórico-metodológicos para el estudio de la construcción de la historia en una comunidad mapuche". En Revista *PENTUKUN* N° 4, Universidad de La Frontera. Temuco
- Devès, E. 1992. *La fotografía como fuente para el estudio de la sociabilidad*, Editorial Vivaria, Santiago
- Eco, Umberto. 1970. "Semiología de los mensajes visuales" en *Análisis de la imagen* Ediciones Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires
- Eco, Umberto. 1994. *La estructura ausente*. Ediciones Lumen, Barcelona

- Gubern, R. 1994 La mirada opulenta. *Exploración de la iconósfera contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona
- Sontag, S. 1996. *Sobre la Fotografía*. Edhasa, Barcelona
- Vilches, L. 1983. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Paidós Comunicación, Barcelona
- Vilches, L. 1987. *Teoría de la imagen periodística*. Paidós Comunicación, Barcelona