

Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Filosofía

Licenciatura en Antropología

TESIS

La invención de lo imaginario. Intervención etnográfica como construcción de imágenes y significados.

Que como parte de los requisitos para obtener el grado
de Licenciada en Antropología

Presenta:

Eunice Josiane Murillo García

Dirigida por:

Mtro. David Alejandro Vázquez Estrada.

Facultad de Filosofía, Querétaro, Qro.

Octubre de 2010.

México

A Tela y Rebeca

INDICE DE CONTENIDOS

Prefacio	1
Introducción	2
Capítulo 1 Imagen y antropología. La construcción visual de la otredad.	
1. 1 Contexto histórico del uso de la imagen en la antropología.....	6
1. 2 La imagen como espejo de lo real.....	12
1. 3 La imagen como texto.....	16
Capítulo 2 Hacia la construcción de un marco conceptual y metodológico para la comprensión de la imagen.	
Introducción.....	21
2.1 La autoría de las imágenes.....	23
2.2 El diálogo en la imagen.....	32
• 2.2. 1 Intervención e imagen.....	34
• 2. 2. 2 Imagen, identidad y memoria.....	36
• 2. 2. 3 Abordaje metodológico.....	39
Capítulo 3 Sistematización de la experiencia	
Introducción.....	47
3.1 Antes de partir.....	48
3.2 La imagen del lugar.....	51
3.3 Planeación de talleres en el trabajo de intervención.....	70
3.4 Miradas con nombre propio. Sesiones de trabajo.....	74
Capítulo 4 Conclusiones	
Introducción.....	113
4. 1 El proceso simbólico de la imagen.....	115
• 4. 1. 1 El espacio de la imagen: imagen- juego.....	115
• 4. 1. 2 La creación de una identidad visual.....	119
4. 2 Los actores en la negociación de significados.....	121

4. 3 El método en la construcción de miradas	124
Anexo Fotográfico.....	129
Bibliografía.....	140
Otras referencias.....	142
Indice de imágenes.....	143

PREFACIO

Este trabajo da inicio hace año y medio, sin embargo, sintetiza un cuestionamiento latente siete años atrás.

La fotografía como un proceso de búsqueda me ha llevado a múltiples caminos, uno de ellos, la antropología y el entendimiento de ésta a partir de la conjunción de la práctica visual y etnográfica.

El presente escrito representa un ejercicio de reflexión sobre la práctica fotográfica propia, asimismo tiene la intención de incentivar a fotógrafos y antropólogos a generar nuevas metodologías y cuestionamientos dentro de su área.

La fotografía como una categoría epistémica o una base de pensamiento, se convierte en el cristal a partir del cual se llevan a cabo cuestionamientos de toda índole. En la advertencia de estos, la imagen se percibe cada vez más amplia y con mayores posibilidades en ámbitos generalmente no convenidos.

El presente trabajo tiene como objetivo la experimentación de un método visual y etnográfico, siendo éste aplicado en un proceso de deconstrucción identitaria urbana. El método propuesto replantea los usos de la imagen fotográfica al interior de la antropología, generando, a través de la inclusión de otros actores, un replanteamiento de posiciones en el hacer fotografía e investigación antropológica.

INTRODUCCIÓN

La imagen fotográfica es en su sentido físico una manera de registrar la realidad¹ por medio de la luz. De la misma forma que la tinta permite la formación de un texto escrito, la luz posee sus propias formas comunicativas para materializar en un plano, la *empíria* y la percepción de quien se posiciona detrás del lente.

El acto fotográfico es un proceso amplio y multidimensional, el cual posee la capacidad de registrar lo externo al fotógrafo y lo interno². La cámara como mediador establece una capacidad de diálogo entre el fotógrafo y la realidad por registrar. Es en sí un filtro donde convive la doble hermenéutica entre el significado y su posible y probable significante.

De manera mecánica la fotografía se deriva de la acción de la luz que atravesando por un dispositivo óptico genera una imagen en un soporte sensible. Sin embargo, el acto físico en el que la luz deja su marca ha tenido a lo largo del tiempo diversas significaciones en cuanto a las apropiaciones que se hacen de dicho fenómeno y las distintas formas de construirlo.

De esta manera, la imagen además de ser parte de un proceso físico- químico también es parte de un proceso simbólico, porque adquiere en su práctica múltiples significados. Se construyen sentidos en torno a lo que representa tanto el contenido como la técnica, adquiriendo connotaciones en su proceso de apropiación, es decir, las propiedades de la luz se llenan de contenido cuando se les otorga un sentido social, ya sea como un medio de distinción de clase (como lo fueron los daguerrotipos en 1839) o como una herramienta de conocimiento.

Al mismo tiempo la imagen ha adquirido una cualidad casi de experiencia retenida en función de que no deja de vincularse con la memoria y por lo tanto con la evocación, en tanto que a través de la técnica se tiene una permanencia de

¹ Haciendo referencia a la realidad en un sentido material. La imagen es una herramienta que fija trazos luminosos en una superficie sensible a estos. La cámara fotográfica, permite una marca (en un soporte sensible) de proyecciones externas, es decir, es un objeto que debido a su composición (química y física) proyecta y fija imágenes del entorno externo (a la propia cámara).

² Subjetivo. Retomando este elemento para hacer referencia a situaciones personales del fotógrafo.

fragmentos de vida o de lo que nunca es estático. De esta forma, como lo plantea Roland Barthes, *la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente*³. Es decir, es partícipe del proceso de la *momificación del referente*⁴o también como lo ha planteado Susan Sontag, es *memento mori*⁵, porque se convierte en elemento partícipe del paso del tiempo y la muerte de la persona.

Por lo tanto la fotografía es en sí misma un fragmento de un todo vivido y relatado, es el registro interlineado de la necesidad humana de perpetuar, poseer, invocar y proyectar sucesos entre la incertidumbre del tiempo y su devenir. De aquel tiempo donde la imagen fotográfica se devaneaba entre los estudios científicos para el registro de hallazgos (en la acepción más exótica de la palabra), la fotografía entra al dominio público y encuentra en él y para él, una multiplicidad de usos, formas, texturas y manipulaciones.

En ello, la fotografía *nos enseña un nuevo código visual, que altera y amplía nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Se convierte en una gramática y, sobre todo, en una ética de la visión*⁶.

Por lo tanto, la luz volcada en acto social⁷ se torna en un elemento esencial de cognición. A través de las imágenes se conoce y construye el mundo, sobre todo cuando la imagen, por su carácter portátil, se presenta en fragmentos de éste, almacenándose y llevándose consigo a donde quiera que se vaya. Estos pedazos de mundo se vuelven parte de la cultura cotidiana y se viaja con ellos creando a partir de éstos ciertas nociones sobre los elementos representados. Así, lo representado rebasa el plano de la imagen y se convierte en parte del imaginario de una sociedad o en la manera en la cual se le da nombre y forma a lo que se desconoce.

³ R. Barthes. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. España, 2007. P. c. 29.

⁴ R. Barthes. 2007, *op. Cit.* P.c. 23.

⁵ S. Sontag. *Sobre la fotografía*. México, 2006. P.c. 32.

⁶ S. Sontag. 2006, *op. Cit.* P. c. 15

⁷ Es decir, la luz significada socialmente.

Al interior de la ciencia y sus disciplinas, la fotografía se comprendió como un argumento más de evidencia sobre la construcción conceptual de la realidad y por lo tanto como la confirmación de la existencia de algo.

La memoria de la imagen en la ciencia toma otro giro (distinto a la evocación), y se convierte en la herramienta funcional de registro debido a las fallas de la memoria del investigador. Es decir, toma un carácter de huella y da la impresión de la detención del tiempo, otorgándole al investigador la capacidad de experimentar visualmente fragmentos de pasado.

La antropología como una disciplina formada en la descripción del otro retoma a la imagen visual de forma relevante. Ello implica que la representación sea de una determinada forma, siendo partícipe la imagen de los paradigmas epocales y acompañando con ellos su propia legitimación.

De esta forma la imagen narra el desarrollo de la ciencia en los cambios situados en las formas de representación y en los elementos utilizados para ello. En el color o los motivos retratados, la imagen presenta (de forma explícita e implícita) las ideas predominantes de un tiempo y las nociones en torno a la verdad y la certeza.

La imagen fotográfica en la antropología retoma para su representación a las sociedades diferentes a Occidente, al mismo tiempo que con ello les otorga características determinantes y una posición al investigador y la cultura a la cual pertenece.

Es así como la representación y el mensaje implícito en ésta dan cuenta de las visiones y las problemáticas sociales suscitadas en el tiempo, elaborando con ello una representación determinada, la cual permite ver el carácter enteramente intencional de la imagen, tomando en cuenta que el fragmento cristalizado forma parte de una selección y transformación de la realidad.

Por ello la visibilidad se torna en algo menos sensorial, y más complejo, porque no se trata sólo del *campo que barre la mirada sino de la red del saber y el tamiz de imágenes que la organizan*⁸.

En este sentido, se parte de la imagen como proceso de significación y acción, en el cual la materialidad de la representación y su producción son algunos de los fragmentos que conforman ese proceso, proceso que se torna infinito en tanto que continúa en movimiento y reconfiguración a través de las lecturas y apropiaciones.

De esta forma, el objetivo de la tesis radica en ser partícipes del proceso de significación de la imagen y ver de qué forma se desencadenan otros procesos a partir de una intervención desde lo simbólico.

El presente escrito está conformado de cuatro capítulos. El primero de ellos plantea el contexto histórico en cual se inserta la imagen fotográfica en el siglo XIX, así como sus lecturas y las características que permearán en ella a lo largo del desarrollo de la disciplina antropológica. En el segundo capítulo se abordan algunos elementos de la imagen como contenedor de perspectivas, retomando ello como premisa para un abordaje metodológico. Este abordaje otorga una noción distinta sobre el medio fotográfico y el ejercicio antropológico, aportando nuevas posibilidades en el uso y la práctica de ambos. Posteriormente, en el tercero se narra el desarrollo de la experiencia etnográfica, retomando impresiones e intervenciones previas en el lugar de investigación. Finalmente en el capítulo cuarto se elabora un análisis breve de ciertos elementos que conforman la imagen dentro de la experiencia antropológica, todo ello con el objetivo de mostrar de qué forma se puede generar un lenguaje inclusivo entre la antropología y otros medios, así como entre el investigador y otros sujetos.

⁸ J. Breschand. *El documental. La otra cara del cine*. España, 2004. P. c. 5

Capítulo 1

IMAGEN Y ANTROPOLOGÍA. LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE LA OTREDAD.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO DEL USO DE LA IMAGEN EN LA ANTROPOLOGÍA

La fotografía tiene su origen en el tercer decenio del siglo XIX. *Desde su nacimiento, ha formado parte de la vida cotidiana y se ha encontrado incorporada a la vida social de todas las clases, en mayor o menor medida, y es en este elemento donde reside su importante función política*⁹.

La técnica fotográfica volcada de contenido se asocia en su momento de inserción en la ciencia, con elementos como la modernidad, la veracidad, entre otras ideas. Asimismo, se encuentra inserta en un contexto determinado que la percibe como avance y como descubrimiento, el cual será partícipe, con todas sus connotaciones, de otros descubrimientos¹⁰.

⁹ G. Freund. *La fotografía como documento social*. Barcelona, 1993. P. c. 8.

¹⁰ La ciencia del siglo XIX descubre la técnica de la mimesis a la par que el colonialismo científico descubre al otro diferente como elemento que habla del origen evolutivo, es decir, la imagen permite la experiencia del pasado por sí misma al mismo tiempo que el sujeto que representa tiene todas las connotaciones del pasado. Se trata, por lo tanto, de una experiencia doblemente retrospectiva.

De esta forma las significaciones (de ambos descubrimientos: el otro y la cámara) se conjuntan y se refuerzan, obteniendo argumentos para a partir de la técnica como símbolo de verdad hablar del otro también como un símbolo. Por ello, imagen técnica y contenido nunca se han encontrado aislados, debido a que la significación otorgada al contenido de la imagen tiene que ver con la significación del medio que se usa para elaborarla.

Su uso dentro de los estudios científicos se remite a la representación de rasgos de la naturaleza y sitios arqueológicos, de los cuales posteriormente se parte para llevar a cabo la realización de imágenes de sociedades diferentes a Occidente¹¹.

De esta manera, la relación entre fotografía y antropología no se desvincula del papel que ha tenido *la imagen como un instrumento para el estudio y la categorización del otro*.¹²

La disciplina antropológica se presenta, en este contexto, al mismo tiempo en distintos campos. Simultáneamente se encuentra un vínculo fuerte entre ésta y el colonialismo, para el cual la antropología representa la justificación científica de la expansión colonial. De esta manera permean diversos objetivos en torno al estudio de la otredad, en el cual la imagen fotográfica se presenta como elemento activo de su construcción visual, asimismo acompaña el desarrollo teórico de la disciplina antropológica, produciendo imágenes congruentes a los planteamientos de cada postura, sin embargo siempre conservando y partiendo de los cánones científicos de representación.

Este tipo de reglas visuales¹³ consideran a la imagen como registro “aséptico”, por medio del cual se llevan a cabo análisis científicos, donde los datos son “verídicos” de acuerdo a la *empíria* de los fenómenos sociales a través de la imagen.

En este sentido, la fotografía como impresión de naturalidad y realismo¹⁴ permite a antropólogos y otros científicos, considerarla como herramienta metodológica que abstrae pedazos de la realidad. De esta forma, se recurre a la imagen como

¹¹ El contexto en el que se sitúa la ciencia antropológica en el siglo XIX, parte del paradigma evolucionista unilineal. Por lo tanto, sus investigaciones se encuentran vinculadas a ver en el “otro” las etapas de desarrollo precedentes a Occidente. Aunado a esto, el contexto de origen de la imagen fotográfica, que parte de la percepción de la imagen como espejo de lo real, posee una función muy importante dentro de los estudios, sobre todo cuando esta realidad de las imágenes es mostrada por la ciencia.

Al estar inserta la imagen dentro de dicho discurso y al cargar en sí misma con el estigma del realismo, la imagen se vuelve relevante en cuanto a que la representación se convierte en lo real (al menos en el imaginario) y por lo tanto en las formas de acercamiento a dichas sociedades.

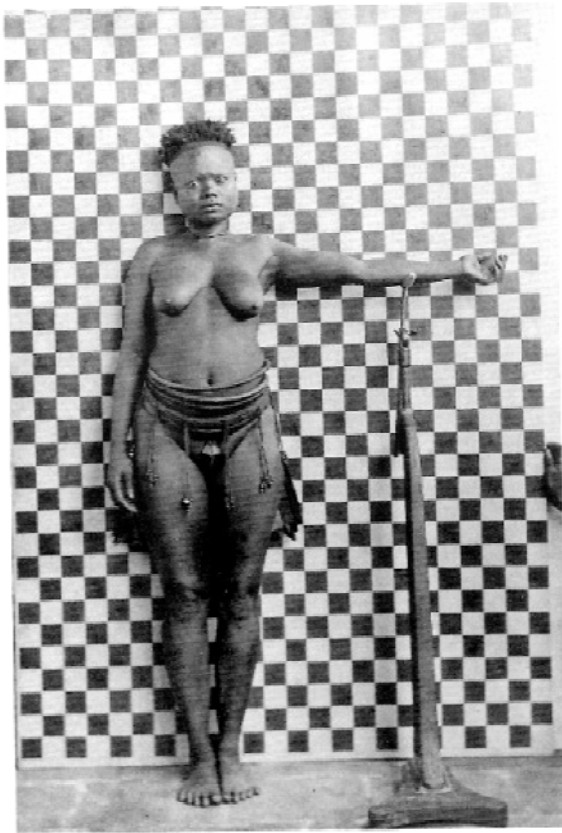
¹² J. Naranjo (ed). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona, 2006. P. c. 9.

¹³ Haciendo referencia los cánones científicos de representación.

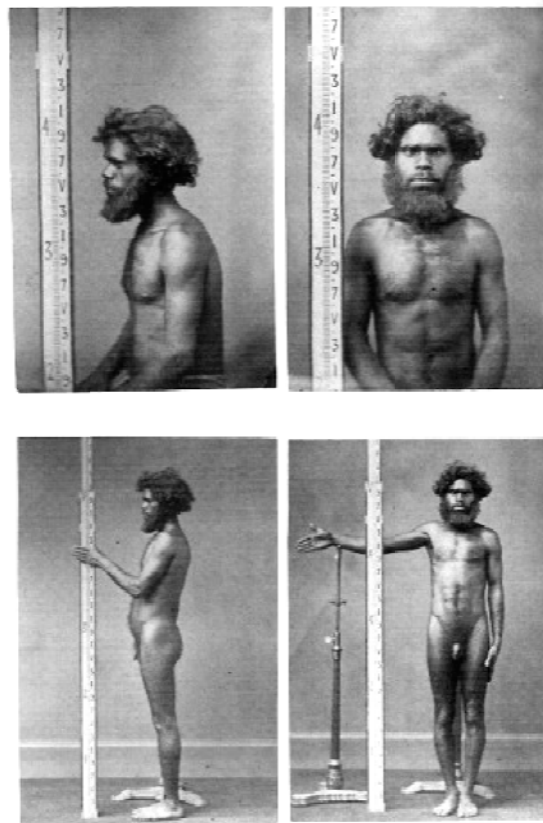
¹⁴ La imagen fotográfica se encuentra lejos de ser un acto mágico de aparición, siendo que el acto mismo se encuentra altamente significado.

un elemento facilitador del estudio de razas humanas y de sus variedades antropométricas, partiendo de la imagen como herramienta comparativa de dichos rasgos y al mismo tiempo como generadora de posibilidades para el análisis no directo de los grupos en estudio.

Este elemento es relevante ya que la imagen permite la ficción del acercamiento con el otro, el cual se convierte en un abordaje limpio que a la par de “aproximar”, aleja cada vez más a los sujetos en cuanto a las posturas que estos toman. De esta forma la expectación y el análisis del otro en la imagen mantienen completamente separados los planos del observador y el observado, otorgando a las situaciones espaciales, “estar frente al lente y detrás del lente”, elementos sociopolíticos que significan las posturas y determinan las intervenciones.



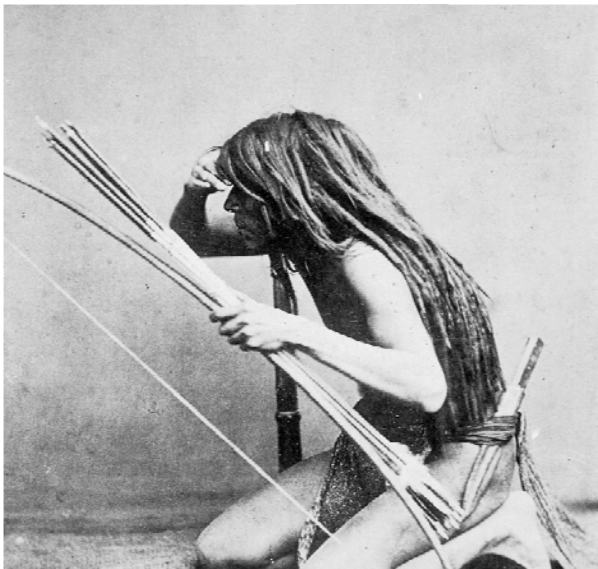
1: M. V. Portman, “Mujer de la tribu puchik-war, Islas Andamán”. C. 1890. India Office Library, The British Library, Londres. En: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*.



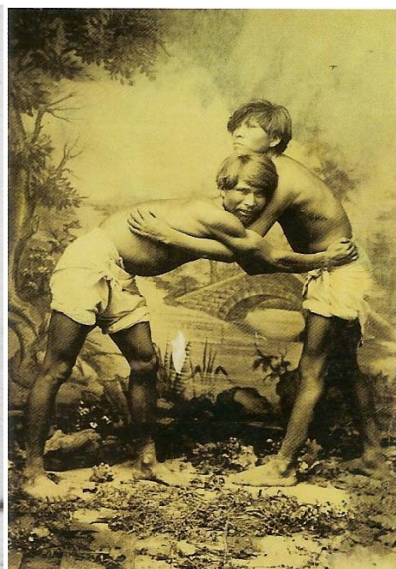
2: Fotógrafo desconocido, “Hombre de Australia del Sur fotografiado siguiendo las instrucciones de Huxley” C. 1870. Imperial College Archive, Londres. En: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*.

De esta manera, la imagen permite la simulación del contacto al mismo tiempo que se conforma como la barrera a partir de la cual el cuerpo de la otredad es examinado.

Al tiempo que la fotografía apareció como elemento académico productor de evidencia, el mercado encontró toda una clase de consumidores apasionados por la imagen de lo lejano y ajeno. De esta forma las imágenes producidas por investigadores fueron comercializadas a viajeros y turistas, generando la construcción de identidades estereotipadas dentro de la representación de la otredad. *Estas fotografías reprodujeron todo tipo de fantasías relacionadas con el orientalismo y otros exotismos, y fueron utilizadas para crear estereotipos que complacían a los consumidores románticos europeos. (...) Debido a ello, se produjo una imagen idealizada, más vinculada a las fantasías de la literatura... que a la realidad de los personajes representados*¹⁵, mostrando los elementos que dentro de Occidente se asociaban con lo primitivo, el atraso y lo autóctono.



3: Autor no identificado. "Indio Mohave o mojave". 1890, Baja California. Col. SINAFO-INAH. En: *Revista Alquimia*. Núm. 22, año 8, Sep- dic 2004.



4: Autor no identificado. "Adolescentes tarahumaras en estudio". 1890. Col. SINAFO-INAH. En: *Revista Alquimia*, Núm. 22, año 8, Sep-dic 2004.

¹⁵ J. Naranjo, 2006, *op. Cit.* p. c. 15.

Así, se presentan poses que evidencian y hacen explícita la diferencia y la distancia de una sociedad y otra. Se trata de imágenes con instrumentos de caza, con tierra, piedras y lanzas, con actitudes de lo que se significa como salvaje. Al mismo tiempo, ligando estos elementos con el significado de la naturaleza, vinculada al origen irracional¹⁶.

La imagen del otro se planteó entre el registro de la fauna y los paisajes entendiendo al ser humano como parte de esta fauna, ya que la curiosidad instalada en estos registros se encontraba en tratar de averiguar el carácter humano de los salvajes. En este sentido en el imaginario del siglo XIX en torno al otro, no existe una separación tangible entre el cuerpo de la otredad y la naturaleza.

Por ello, la imagen del otro¹⁷ aparece como la evolución de la paisajística naturalista, donde el ser humano como exótico es parte de la fauna silvestre y donde los objetivos de la representación radican en tratar de descubrir dónde empieza la cultura y dónde termina la naturaleza.

Así, el cuerpo del otro dice tanto y significa todos aquellos elementos que se conjuntan de forma contradictoria, ya que al mismo tiempo que se habla de un origen nostálgico o heroico, el cuerpo presente del otro contemporáneo¹⁸, que carga con todos esos significados, se plantea como lejano y no grato.

En este sentido, como lo plantea Susan Sontag, la fotografía se apropia de lo fotografiado. Ya que *a partir de su significado se establece con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder*¹⁹.

De esta manera, los usos políticos de la imagen de la otredad han variado a lo largo de la historia y de acuerdo a los fines que en un momento determinado

¹⁶ El origen irracional vinculado a la connotación de los pueblos indios.

¹⁷ La antropología y el realismo etnográfico a partir de esta perspectiva darán entrada a la fotografía como una fuente legitimadora de una visión objetiva. De esta manera, la representación de la otredad se convertirá en la herramienta que fortalezca el imaginario construido en torno a la diferencia de otras culturas.

¹⁸ La imagen de la otredad en la actualidad.

¹⁹ S. Sontag, 2006, *op. Cit.* P. c. 16.

funcionan como el elemento por el cual la imagen del otro se vuelve relevante. La economía, la política, el control de territorios y la construcción de imaginarios con respecto a las sociedades son algunos elementos por los cuales la imagen del otro ha sido retomada y utilizada como legitimación de posturas.

La imagen de la otredad posee diversas perspectivas. Sin embargo existe una constante, la cual se refiere a las posiciones que se presentan en ella.

Se trata de una cadena sistemática donde se refuerzan posiciones, algunas veces con argumentos coloniales y otras con argumentos científicos. Lo interesante es que las posturas se van perpetuando a lo largo del tiempo y se vuelven parte de la inercia de "hacer ciencia" y a quienes retomar como objetos de estudio.

La imagen del otro en la actualidad, es cotidiana, y no únicamente la imagen fotográfica, sino el juego con los elementos de connotación o con los elementos que simbolizan la condición de otredad. Se trata de arquetipos y construcciones que sugieren diversas ideas, algunas que pueden corresponder al grupo al que hacen referencia y otras sin tener un vínculo con ello. Sin embargo progresivamente forman parte del archivo colectivo, en el cual se nombran las cosas y se les atribuyen características.

Es de esta forma como el otro es muchas veces sinónimo de marginalidad, origen y exotismo, de acuerdo a construcciones en torno a su imagen. Es por ello que se puede hablar de la construcción del sujeto en la imagen; de la imagen en múltiples tiempos y sobre todo de la imagen en la antropología.

Cuando se habla de la fotografía y de la imagen del otro se parte de que existen diversas intencionalidades e implicaciones de dicha representación. Una de estas intencionalidades se puede resumir a un consumo de la otredad.

El consumo del otro y de lo que éste connota trasciende al gremio antropológico. En la imagen del indio se reproducen los mitos de distancia, exotismo y diferencia, al mismo tiempo que se da la generación de sentimientos e imaginarios que a su vez derivan en un tipo de intervención.

Por ello, la imagen del otro posee implicaciones tanto en el plano discursivo como en el plano de las acciones, ya que la construcción de la diferencia se encuentra fuertemente vinculada con el discurso civilizador y con la atractiva experiencia de extrañamiento, que la industria cultural ofrece presentando la imagen de la otredad con todas sus connotaciones.

En este sentido, la imagen del otro (y su manejo político), evidencia la necesidad de desarrollo, detonando una especie de mesianismo, donde la fotografía se convierte en la legitimación de la incidencia.

De esta manera, la imagen se presenta situada en un contexto que (de cierta forma) determina sus usos y lecturas, lo cual, como se ha visto antes devela los procesos e intencionalidades presentes en la representación.

1.2 LA IMAGEN COMO ESPEJO DE LO REAL.

Con el desarrollo de la disciplina antropológica y con el cambio de paradigma teórico, del evolucionismo al relativismo cultural se dan modificaciones en cuanto a la forma de utilizar la imagen en la investigación, la cual se caracteriza por ser vista como elemento metodológico que confiere validez y objetividad al trabajo antropológico.

Es dentro de este discurso donde la imagen forma parte de la investigación, pero de manera secundaria y sólo ilustrativa, no generando la creación de elementos teóricos a partir de ella y convirtiéndola en una extensión de la escritura al reemplazar el cuaderno de apuntes, ya que su función se limita a congelar los elementos observados para después ser descritos a través de un texto.

El uso de la imagen fotográfica dentro del registro etnográfico percibe a la imagen como dato o como contenedor de elementos no percibidos

*debido a la rapidez del fenómeno, aportando únicamente un factor de control a la observación visual*²⁰.

Asimismo, es a través de la imagen fotográfica como se prueba el tránsito del antropólogo por el campo, materializando el “estar ahí” y la “observación directa” de los fenómenos culturales, lo cual le otorga veracidad a las afirmaciones científicas, en donde son puestas de manifiesto las nociones con respecto a la imagen, otorgándole un sentido asociado con el registro fiel de la realidad.

Con ello la fotografía es meramente un proceso legítimo de abstracción perceptiva, la cual *pone de manifiesto únicamente el proceso donde las circunstancias en bruto se convierten en datos que pueden manejarse para el análisis y la investigación*²¹. De esta forma la imagen fotográfica se convierte en la estrategia más clara de ilustrar la cultura y en este sentido, de ser sólo un signo o un registro preciso de la realidad material.

La imagen en la antropología se encuentra determinada por la forma en la cual la disciplina se concibe a sí misma. En este sentido, la antropología en su búsqueda de legitimarse como ciencia usa a la imagen (con todas sus connotaciones) como prueba de la relevancia y certeza de los planteamientos antropológicos.

Así, la imagen como espejo de lo real, permite ver al otro como un elemento de estudio, un dato aséptico, fuera de toda interpretación e intencionalidad tanto del autor de la imagen como del propio contexto en el cual este se encuentra inserto, partiendo, con las nociones en torno a la objetividad y subjetividad, de la no presencia del sujeto (del sujeto investigador y del sujeto investigado como persona) como base para determinar la veracidad de un planteamiento.

Sin embargo, como lo hemos visto, la imagen se torna un acto menos objetivo, ya que en el proceso de conformación se encuentran contenidos elementos que poseen ya una carga simbólica y una intencionalidad.

²⁰ J. Collier. *Antropología visual. La fotografía como método de investigación (1967)*. En: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845- 2006)*, Barcelona, 2006. P. c. 177.

²¹ *Ibidem*

Actualmente la imagen continúa permeando dentro del trabajo antropológico, habiéndose modificado algunos elementos y otros conservándose en esencia. Es así como la imagen antropológica contemporánea ya no es usada para el análisis antropométrico de otras sociedades, sin embargo continúa cargando con ciertos estigmas dentro de la representación. Con esto me refiero concretamente a la mimesis²² en la imagen.

La fotografía a lo largo de la historia ha sido concebida desde distintos paradigmas, desde sus inicios se ha pensado como *una reproducción mecánica, fiel y objetiva de la realidad*²³. La mecanicidad del proceso ha creado que la producción de una imagen se conciba casi de forma natural sin tomar en cuenta, como lo ha planteado Phillipe Dubois, que la fotografía y el dispositivo fotográfico son elementos *culturalmente codificados*²⁴.

La imagen fotográfica y los elementos que la han creado son altamente culturizados. Incluso la propia lectura que se da al realismo en la imagen se ve contenida de un aprendizaje de ciertos códigos los cuales permiten que se perciba a ésta como tal.

Por lo tanto, el acto del cual deriva una imagen es completamente intencional interviniendo en él varios procesos que implican todo un propósito en el mostrar algo. La composición de la imagen y otros elementos utilizados por el observador, son mecanismos que generan una lectura y hasta una reacción en el espectador. La propia composición es un código de lectura que el fotógrafo utiliza para que el espectador pueda interpretar de cierta forma la imagen o pueda tener un mayor detenimiento en algunos detalles. Por ello, la imagen es en sí misma un crisol de intencionalidades, ya que se trata de decisiones de segundos en las que múltiples planos se encuentran en juego.

²² Haciendo referencia con este término a la semejanza o imitación (dentro de la representación fotográfica) de la naturaleza, enfatizando en el realismo.

²³ P. Dubois. *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*. Barcelona, 1986. P. c. 20.

²⁴ *ibidem*

El plano más explícito o denotativo presenta el contenido, el plano estético determina la forma en la cual se presenta la imagen y los elementos que poseen un mayor énfasis y el plano de la connotación es a partir del cual el fotógrafo elige ese momento y no otro para hablar al espectador de algo, éstas entre otras preguntas son medidas inherentes en la elaboración de fotografías.

Además se da la existencia de otros juegos en diversos niveles, que complejizan la imagen y permiten que múltiples imaginarios se crucen, deformándola y construyéndola a partir de la conjunción de todas las intencionalidades. Así el sujeto fotografiado es ante el objetivo muchas cosas a la vez: *es aquel que cree ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que es y aquel de quien se sirve para exhibir su arte*²⁵.

Por lo tanto, la producción de imágenes no es un acto mecánico. Se ha planteado muchas veces de tal forma, naturalizando su proceso de conformación, debido a que parece casi mágico o por obra sólo de la química su creación, sin embargo la imagen fotográfica no es sólo su proceso técnico, sino es, sobretudo, su proceso de significación, a partir del cual sale del papel para ser parte activa de procesos sociales y para ser conformadora de imaginarios en torno a sí misma y a los otros.

Es así como se relaciona con el poder, y no únicamente con la representación del poder como contenido denotativo, sino en sí misma como un acto de poder en el cual se establecen, a través de la creación de imágenes, posiciones que se perpetúan y que van generando ideas en torno a lo representado o al observador y al observado.

De esta forma, presenta intencionalidades al estar inserta dentro de los discursos de la veracidad, de la diferencia, la distancia y la limpieza.

Asimismo, la sociedad se apropia de ella para establecer de forma simbólica la separación entre lo propio y lo ajeno, en este sentido, como lo hemos mencionado antes, se convierte en la materialización de las posiciones, y en el acto fotográfico se ven contenidos los vínculos entre una cultura y otra.

²⁵ R. Barthes. 2007, *op. Cit.* P.c. 41- 42.

Las imágenes revelan las relaciones entre grupos, algunas veces de forma explícita en su contenido, pero sobretodo en su proceso de conformación, el cual es parte esencial de las mismas.

Es decir, la fotografía no se remite al proceso de producción o a la acción en la cual se crea una representación, sino a un proceso más amplio en el cual se conforman las ideas en torno del acto mismo del hacer imágenes y las posiciones que juegan los que intervienen en ello.

1.3 LA IMAGEN COMO TEXTO.

La fotografía solo posee una objetividad ficticia... El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez más por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios. Por lo tanto, la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobretodo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento²⁶.

Freund

A lo largo de la historia, la antropología y la ciencia en general, han confeccionado elementos que le otorgan sustento y certeza a su conocimiento. Como se ha visto, la imagen ha jugado ese papel que hace verídico el planteamiento escrito, de acuerdo a nociones con respecto a la verdad vinculada con la vista.

Tal y como lo señalan distintos autores, *la veracidad icónica²⁷ no puede ser medida de la misma forma que la veracidad lingüística²⁸* ya que la enunciación de un hecho en la imagen no lo hace verdadero ni falso, sino se ve contenido de más

²⁶ G. Freund. 1993, *op. Cit.* p. c. 8.

²⁷ La veracidad puede ser cuestionada tanto en lo visual como en lo escrito. Ambos registros son medios que plantean interpretaciones frente a los fenómenos ocurridos, por lo tanto, no existe una oposición tajante entre imagen y escrito.

²⁸ D. Lizarazo. *El dolor de la luz. Una ética de la realidad.* En: Ensayos sobre fotografía documental. México, 2008. P. c. 12.

elementos, porque no sólo interviene el decir o el mostrar la existencia de un fenómeno, sino en el mostrar (y en los elementos utilizados para ello) se está creando que la existencia de dicho fenómeno pueda ser de una forma u otra.

Este es un punto que vale la pena destacar, ya que la construcción de la imagen fotográfica trasciende más allá de su existencia como una producción, debido a que es en sí misma y de forma simultánea, un proceso y un producto.

Cuando hablamos de un producto habilitamos a la imagen como un texto que progresivamente se va alejando de la intencionalidad del autor, debido a que esta dinámica de desprendimiento busca en su trayecto a un probable lector y posible consumidor.

Por consiguiente, la imagen percibida como texto, posee y facilita una lectura de ciertos aspectos, siempre mediatizados por la lectura del que la observa y la construye. Ésta posee un mensaje que es apropiado e interpretado por el que observa, no permaneciendo de forma pasiva sino siendo el mensaje mismo, parte de la conformación de la experiencia del espectador que ahora es partícipe de la obra.

En este sentido, como lo ha planteado Marc Augé, el texto literario y el texto visual son de carácter abierto²⁹, permitiendo múltiples pertenencias, lecturas e interpretaciones, las cuales se originan con la propia interpretación del autor que ha construido el texto.

Es importante ver las diferentes lecturas y por lo tanto la importancia de éstas, en la configuración y la reconstrucción del propio texto. En este sentido, el texto adquiere una vida fuera del papel que lo contiene, lo cual revela su acción y su interpretación como inconmensurables. Las lecturas le otorgan esta vida y un continuo movimiento por diversas significaciones.

²⁹ M. Augé. *El Oficio de antropólogo*. España, 2007. 58- 59.

Por lo anterior, se plantea al texto visual fuera y más allá de su materialidad, siendo en sí mismo una red de mensajes y construcciones en continuo movimiento y apropiación.

De esta manera, el texto es abierto y queda de alguna forma a la deriva de las lecturas, las cuales se conjuntarán con la lectura del autor que a su vez está integrada por otras lecturas que determinaron su interpretación en la construcción de la imagen.

Lo relevante es ver que ésta no deja de leerse y reconstruirse, por lo tanto la imagen que no es interpretada es una imagen que no trasciende, pues en la lectura encuentra parte de su destino final al mismo tiempo que empieza un nuevo proceso, en el cual forma parte de un devenir donde es resignificada.

En este devenir se hacen presentes nuevos significados que llevan a la imagen hacia finalidades diversas, algunas muchas veces contrarias a los planteamientos iniciales de tales representaciones.

Se puede ejemplificar lo anterior a partir de la siguiente fotografía:



5: Autor no identificado. *Imagen publicitaria*. Plaza Boulevares. Querétaro. 2010.

La imagen indígena³⁰ posee cierta estética, la cual se representa a partir de elementos visuales como la vestimenta y objetos de ornamentación que la acompañan. Esta imagen hace referencia a situaciones culturales propias, en donde el vestido y el ornamento forman parte de planteamientos estéticos locales, que a su vez responden a categorías amplias de la cultura, como la cosmovisión, roles sociales, entre otros. En este sentido, hablar de huipiles y quechquémetl es referirnos a objetos significados y contruidos simbólicamente por una cultura.

La fotografía mostrada anteriormente presenta a una chica de tez clara con ojos verdes y maquillaje colorido, portando un atuendo tzoltzil.

El contexto de la imagen es una tienda de productos de maquillaje ubicada al interior de una plaza comercial. Por la expresión de la encargada de la tienda, se percibe que no sabe de dónde proviene la indumentaria, e incluso no la relaciona con ello.

La fotografía y la portadora del atuendo resignifican éste, modificando elementos culturales atribuidos a la propia vestimenta por otros elementos referentes al atractivo colorido, que se complementa armónicamente con el maquillaje de la chica.

Pero ¿qué pasaría si la persona que produce el atuendo a partir de su estética local y cultura fuera parte de la fotografía?

En esta imagen se hacen evidentes elementos de incidencia simbólica. La omisión del rostro de cierto portador del atuendo permite otras connotaciones, así como la muestra de fenotipos que responden a nociones estéticas determinadas donde se colocan otras facciones precisamente reforzando esta idea.

La fotografía incide en el plano de las acciones, se torna en actos disimulados e inadvertidos que en su inercia se convierten en imaginarios, o en formas de percepción sobre ciertos fenómenos. Las imágenes se muestran como mensajes directos, rápidos, y al mismo tiempo, inocentes, como sí por sí mismas no fueran

³⁰ Haciendo referencia a ésta como la imagen propia generada por ellos mismos.

una tendencia o interpretación, como si no fueran la extensión de una voz. En lo anterior se pueden ver dinámicas transversales que le suceden a la imagen, teniendo otras implicaciones y siendo en sí instrumentos de intervención a partir de lo simbólico.

Las imágenes y los discursos que las acompañan y refuerzan, se traducen en capacidades y proyectos amplios o locales, lo cual se hace visible tanto en la fotografía antropológica del siglo XIX como en la imagen que ahora se pretende proponer y empezar a generar, por ello, es importante enfatizar sobre su carácter amplio, donde lo material se vuelve acto, sólo en ello, se puede conocer la trascendencia de los replanteamientos en el hacer imágenes.

Capítulo 2

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO PARA LA COMPRESIÓN DE LA IMAGEN.

INTRODUCCIÓN

Uno de los intereses que se quiso evidenciar en el capítulo anterior es la manera en la cual la fotografía ha ido registrando, desde los entornos más exóticos hasta los elementos más cotidianos, la experiencia humana. En esta argumentación se han querido explicar las implicaciones que en términos discursivos posee el posicionamiento etnográfico y fotográfico. Como ya se mencionó, estas posturas van desde aquellas que definen al *otro* en términos estéticos y conceptuales, hasta aquellas que reflexionan más acerca de la connotación y denotación de estas imágenes.

Todo ello logra instaurar a la fotografía como un discurso multidimensional que involucra más allá de símbolos y significados, debido a que se fundamenta en el establecimiento de las relaciones sociales e históricas de un contexto determinado.

Este capítulo está estructurado en dos grandes secciones o apartados, el primero de ellos, **La autoría de la imágenes**, brinda detalles sobre las diferentes características que tiene la posición del antropólogo-fotógrafo frente a la realidad a retratar. Aquí se abordará la presencia del autor a partir de la estetización, evidenciando con ella la presencia de diversas lecturas en la interpretación y conformación de un texto. Con esto se hace patente el carácter de construcción de

la imagen al mismo tiempo que lo determina en cuanto a que se encuentra ubicado en un espacio social que le otorga sentido.

El contexto de la imagen y su significado se extienden abarcando al autor y a lo retratado, de esta manera la imagen y las posiciones toman un sentido, el cual puede modificarse de la misma forma como se ha modificado para sus diversos fines. De esta manera, la imagen es planteada como un punto de encuentro desde diferentes enfoques, primeramente es en sí misma una conjunción de lecturas, posiciones y significados, y simultáneamente -como supuesto metodológico- adquiere otras características, modificando la funcionalidad de la representación en tanto que objeto de contemplación y otorgándole capacidades o una naturaleza más activa al interior de procesos sociales.

El segundo apartado consiste exactamente en esto, en entender el proceso etnográfico como una *negociación de significados, como la conjunción de realidades compartidas*³¹ a partir de lo cual se genera el desarrollo de un conocimiento diferente, replanteando las fronteras entre el sujeto que conoce y el sujeto conocido.

De esta forma, la etnografía, desde la perspectiva que se propone, se entiende como un transcurso de construcción intersubjetiva³², como un diálogo inclusivo, donde la diversidad aparece como herramienta y no como obstáculo, simultáneamente a ello se potencializa el análisis y la reflexión acerca de cómo se maneja y gestiona un capital simbólico propio. Es así que después de este apartado se pretende echar a andar esta posibilidad como experiencia.

³¹ Marcus y Cushman, cit. por A. Martínez Pérez. *La antropología visual*. España, 2008. P. c. 10.

³² Construcción mutua entre los sujetos que conforman la investigación.

2.1 LA AUTORÍA DE LAS IMÁGENES

El carácter histórico de la percepción devela la construcción cultural de la visión. La mirada es un acto complejo que posee mayores implicaciones pues no se trata de un fenómeno meramente sensorial, sino de un acto volcado de significado. En este sentido, la imagen y los elementos involucrados en su creación forman parte de un código cultural que permite la comprensión e interpretación del medio y lo representado.

La cámara es una extensión del fotógrafo, pues deja de ser un instrumento automatizado para convertirse en la prolongación de su percepción. Esta caja de luz es una herramienta cultural que responde a la búsqueda de ciertos significados, es una creación que situada en un tiempo le otorga al hombre la certeza de la similitud con el mundo, así, ha adquirido múltiples sentidos convirtiéndose en el ojo de una época.

Cada imagen producida se ve contenida de una máscara de connotación. La máscara de la misma forma que a un rostro, delinea la fotografía otorgándole múltiples sentidos y en ellos la continuación de distintos relatos. Este antifaz o careta, *es lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia*³³

Por tanto, el objetivo de la representación no se remite a sugerir un sentido, sino precisamente la presencia de múltiples sentidos y vertientes por las que nos guía la imagen.

El cambio de noción de la fotografía asimilada como constructo³⁴ conlleva percibirla de forma compleja, es decir, no únicamente en su ámbito externo, sino como la objetivación de distintos planos³⁵ en los cuales se conforma un conocimiento

³³ R. Barthes, 2007, *op. cit.* 69.

³⁴ En contraposición a la noción de la imagen mimética y natural.

³⁵ La imagen se conforma de distintos planos interpretativos, a partir de los sujetos que participan en su construcción, cada uno imprime un sentido distinto a la imagen fotográfica haciendo de ésta un objeto icónico complejo, que materializa la multiplicidad de intenciones y lecturas inherentes a toda representación.

multilateral, que parte de lo subjetivo y se conjunta con la realidad representada y la lectura del espectador.

En este sentido, la imagen deja de ser un signo, y se presenta como la construcción y la complementación de planos e interpretaciones que determinan la percepción de los fenómenos. Así, en ella convergen lecturas, haciéndose partícipes mutuamente distintas realidades, en las cuales cada elemento es activo, conformando a la imagen como un fenómeno complejo y un crisol de perspectivas.

Los planos de percepción evidencian la coautoría de las imágenes y por lo tanto la polifonía del texto visual. Es aquí donde se manifiesta la complementariedad de diversas realidades que le otorgan distintas direcciones e interpretaciones, formando un espacio abierto, no ajeno al espectador ni a otros actores que participan en la lectura y construcción de la imagen.

Tomando en cuenta el plano del fotógrafo- autor, se puede plantear que la obra en sí misma lo contiene, en tanto que ésta forma parte del proceso personal del sujeto que piensa la imagen³⁶.

Es un transcurso individual en el que *el fotógrafo va en busca de sí mismo tras cada disparo de su cámara. Esto es más evidente cuando para la gestación de la imagen se transitan los procesos personales desde un estado de cierta inconsciencia*³⁷.

En este sentido, la obra como parte del fotógrafo- autor, se convierte en el reflejo de un proceso y una búsqueda personal. Así, la imagen se destiñe de toda objetividad, llenándose de ficción y parte de búsquedas de posibilidades de verdad.

Se trata de una representación subjetiva (además de colectiva) donde se hace evidente la presencia del autor por medio de la estética, entendiendo a esta

³⁶ De alguna forma se convierte en una extensión del autor, al explicitar ideas o una búsqueda de entendimiento.

³⁷ M. Cárdenas, C. Correa y L. Caballo. *Intimidad mirada*. México, 2005. P. c. 11. (Rendija- taller visual)

misma como la explicitación de esta búsqueda de esencias y sentidos³⁸, del propio sentido y esencia del autor y del sentido de los otros que participan dentro de los procesos de construcción de la imagen³⁹.

El curso de la representación es amplio y al mismo tiempo posee varias implicaciones, las cuales hacen difícil su propia delimitación, es decir, no se sabe cuando empieza o cuando termina una imagen ya que las significaciones e interpretaciones no se circunscriben a un tiempo cronológico. En este sentido, es como preguntarse sobre los límites de un signo y su significado.

Hipotéticamente, la imagen empieza en el mito o en la *ficcionalización* del otro, como una representación mental repleta de supuestos y significados. Asimismo inicia en la configuración de la imagen como medio y en las posiciones que surgen de esto. Empieza cuando se inician otras imágenes y cuando a partir de éstas quedan latentes significados en el imaginario, que se unen a una *permanente peregrinación a la imagen*⁴⁰, a la materialidad de ésta y a la eterna búsqueda de supuestos y configuraciones mentales⁴¹.

La cámara o el medio promete ese encuentro entre la imagen mental y la realidad, teniendo como resultado un objeto icónico donde esos planos se fusionan, convirtiéndose en una misma cosa, en la cual el sentido le pone nombre a la realidad y donde el objeto detona todas las explicaciones asépticas.

³⁸ En este contexto se sitúan las preguntas recurrentes en la representación: ¿cómo representar al otro? O ¿cómo develar en la imagen la esencia y los símbolos del otro?

³⁹ Podemos hablar hipotéticamente de tres momentos, los cuales no son aislados y donde las fronteras entre sí son poco reconocibles. El primer momento se le puede denominar proceso de significación del medio, que posiciona a quien representa y a quien es representado por el simple hecho de quien posee el propio medio. El segundo momento se podría denominar como proceso de producción, el cual corresponde al momento en el que se produce la imagen física; y al tercer momento lo nombramos el proceso de lectura que corresponde a un acto más interpretativo, el cual se convierte en un proceso de larga duración en tanto que la imagen sea leída y significada.

⁴⁰ M. Marín. *Imagen*. México, 2007. P. c. 7.

⁴¹ Es la búsqueda por la materialidad de esa imagen latente en el imaginario, la indagación por hacer objeto el sentido latente en la mente del investigador.

Sin embargo, la fotografía cambia sus rumbos (pues no plantea uno en concreto) ya que simula más a un árbol que se bifurca que a un proceso cartesiano unilineal, no obstante, ambos parámetros parten de un mismo punto: los mitos, que son diversos y que modifican los transcurso y los fines de cada imagen.

En este trabajo, el mito de origen de la imagen no es la objetividad, sino la importancia de la experiencia del propio transcurso y devenir de ésta. No es un afán de asepsia en la representación, sino una concientización y explicitación del proceso e incidencia de los sentidos que construyen la fotografía y le dan forma.

En este recorrido, se pretende dejar avanzar a la imagen latente (o la noción de ésta) para encontrarse con otros imaginarios y nociones, a partir de los cuales se conocerá su trascendencia (al interior de ese contexto) y forma, para posteriormente seguir el transcurso a su materialidad, consensada en ese diálogo de perspectivas. Es decir, estetizada en cuanto a los sentidos que se le quieren otorgar, todos ellos surgidos en ese diálogo cognoscitivo.

En este proceso, la fotografía como materia se convierte en el encuentro de distintas percepciones, teniendo sentido en éstas pues la representación se configura a partir de ellas. Sin embargo, en el transcurso la imagen toma múltiples caminos pues al mismo tiempo que queda para la lectura del grupo (como parte de relatos y como la configuración de símbolos propios), subsiste como proceso personal del fotógrafo- investigador y también permanece para la antropología, como experiencia etnográfica que plantea formas diferentes de investigación.

En este sentido, la imagen trasciende (de otra forma), pues su fin en sí mismo deja de lado el acto contemplativo para convertirse en un proceso generador de situaciones que replantean el propio acto de representación.⁴² No obstante, no se profundizará en este punto por ahora sino se hablará de la incidencia de la estética como la presencia del sujeto (o sujetos creadores) creador en la imagen.

⁴² Lo replantean tanto en su forma, como en sus actores, en su tiempo y en su transcurso.

Por otro lado, pensar al sujeto como parte de la fotografía remite a una situación inherente dentro de toda representación, es decir, el sujeto- autor, al mismo tiempo que otros actores en la imagen, se encuentra presente en ésta determinando su contenido e interpretación.

Esta presencia inherente no es explícita en toda imagen ya que pensarla como conjunción de planos puede no encontrarse de forma evidente en el contenido denotativo, sin embargo, en este trabajo se pretende explicitar este cambio de noción que permite percibir de forma diferente las imágenes. Por ello, es necesario explicitar ese cambio por medio de la estética.

La estetización es la injerencia más evidente de quien crea la imagen, lo que le quita realidad “mimética” o lo que muestra modificación, por lo tanto se buscan elementos que hagan evidente la presencia de intencionalidad, de una intencionalidad diferente a la objetividad⁴³, encontrando en esta presencia de elementos que hacen una imagen “no natural”, muchos significados, sobretodo cuando estos son la elección de un grupo para definirse a sí mismo o para explicitar un capital cultural.

En este contexto, el color, el manejo de éste, el blanco y negro, el montaje, la pose y otros elementos, representan esa presencia de los sujetos. Por lo tanto los elementos estéticos, la composición y sobre todo las ideas plasmadas en la fotografía, son incidencias que hacen de ésta una imagen antropológica diferente. La cual, como ya se ha visto, puede valerse de modificaciones técnicas para la estetización pero al mismo tiempo se vale de un conocimiento más profundo y un diálogo que se plasma en la representación.

Asimismo, la estetización permite detonar un proceso creativo por parte del investigador- fotógrafo y en los sujetos que participan en la creación de la imagen, a través de la búsqueda de elementos y el pensar las formas en las cuales el

⁴³ Que también es intención y que de igual forma tiene sus estrategias estéticas para denotar su contenido como natural.

planteamiento puede tener una mayor incidencia o puede convertirse en una acción.

En este sentido, este planteamiento se torna en una base epistemológica acerca de cómo se genera el conocimiento a través de la fotografía, otorgando con ello, nuevos elementos que permiten concebirla de una forma menos plana y dando pie a la generación de nuevas imágenes en donde el investigador- autor y el sujeto fotografiado son parte de un proceso de creación, en el cual a partir de la imagen y otros elementos, se generan reacciones frente a lo representado, mostrando un planteamiento con una comprensión más profunda (y entendida como producto de un diálogo) de lo que está retratado y por lo tanto propiciando un cuestionamiento de todos los estigmas creados en la labor de representación.

Lo anterior, permite a su vez percibir a la visión humana, *no como una mera función orgánica*⁴⁴, sino como un acto que implica la construcción y la significación de elementos en la representación.

Esto pretende eliminar el estigma⁴⁵ de la mimesis en la imagen y da pie a que la antropología se arriesgue a pensar y retomar otros elementos para el planteamiento de las ideas. Siendo importante este cambio de noción, porque da cuenta del alcance de la disciplina, no limitándola a una forma de expresión sino a una constante búsqueda de elementos que dinamizan su conocimiento.

Es así, como la antropología no puede quedarse como una disciplina sólo de palabras o de imágenes ilustrativas, sino que puede pensar y retomar nuevas formas de expresión, permitiendo con ello la interacción en los planteamientos. De esta forma se percibe a los sujetos implicados (ya sea investigador, sujeto-coautor, y lector) como parte del proceso del propio conocimiento, viendo a las ideas generadas por la antropología, no como estáticas o como planteamientos lineales que van de la ciencia al lector, sino como diálogos, en los cuales la

⁴⁴ K. Paniagua. *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. México, 2007. P. c. 18.

⁴⁵ Es decir, pretende eliminar la mimesis como la marca esencial de la fotografía. En este sentido, no se descarta la *indexicalidad* de la imagen fotográfica, sino las interpretaciones que se hacen de ésta característica, las cuales se asocian con la objetividad y la limpieza del medio en la representación.

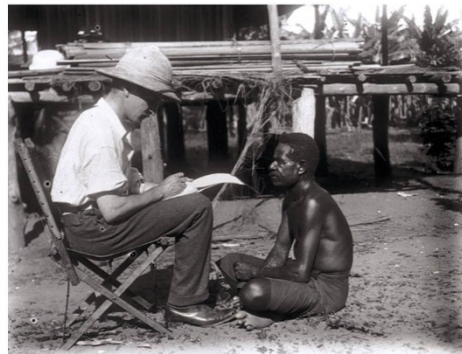
disciplina se enriquece de las interpretaciones y apropiaciones que surgen en el proceso de conocimiento⁴⁶.

Como síntesis de lo anterior, se presentan los siguientes cuadros⁴⁷.

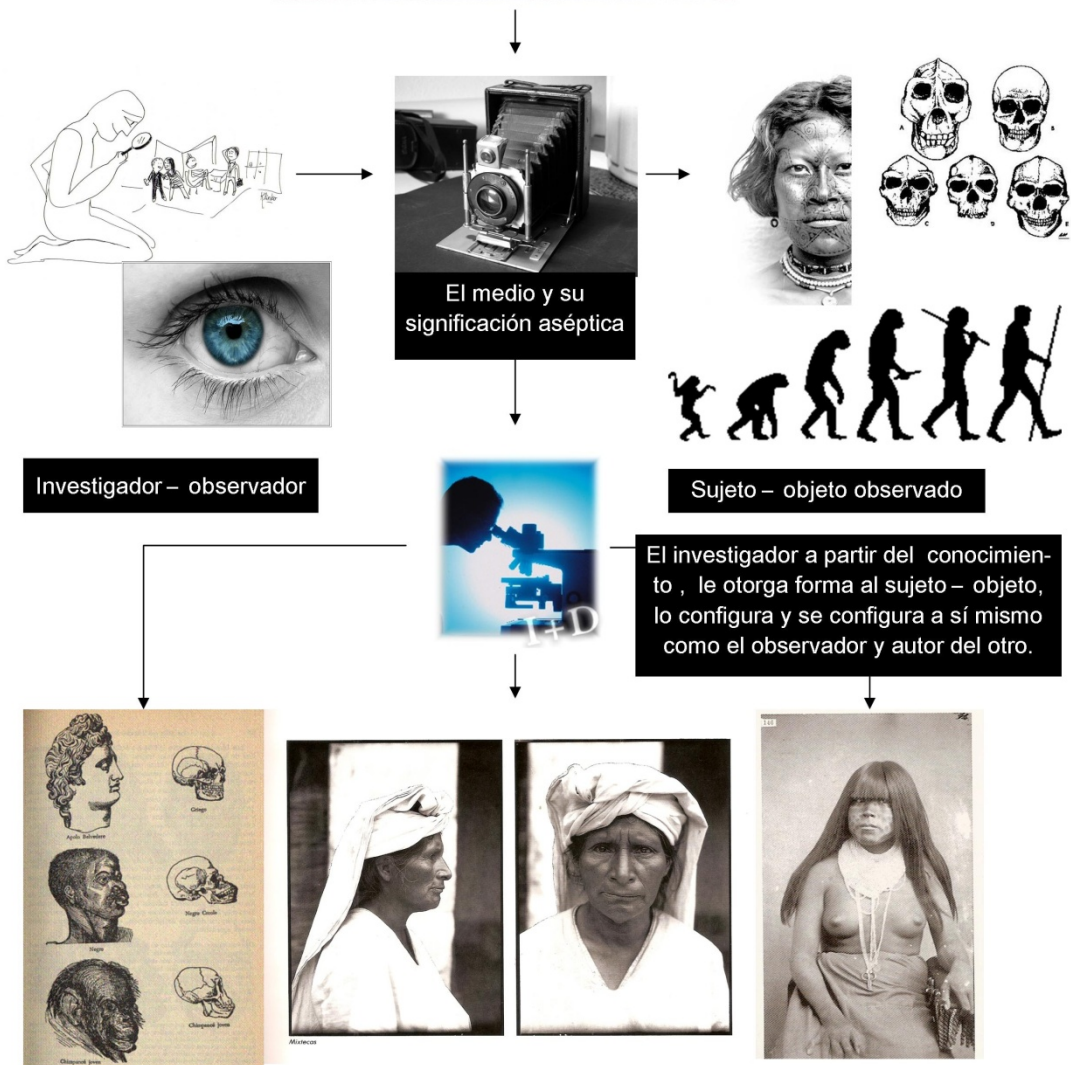
⁴⁶ Entendiendo este proceso en su forma amplia, el cual no se remite al proceso de producción de un texto o imagen, sino a todos los momentos generados a partir de ello, que hacen de éste un proceso infinito e inconmensurable.

⁴⁷ Se presenta un análisis comparativo sobre las connotaciones y usos del medio fotográfico. Son un ejemplo gráfico sobre las relaciones presentes en la actividad fotográfica y etnográfica.

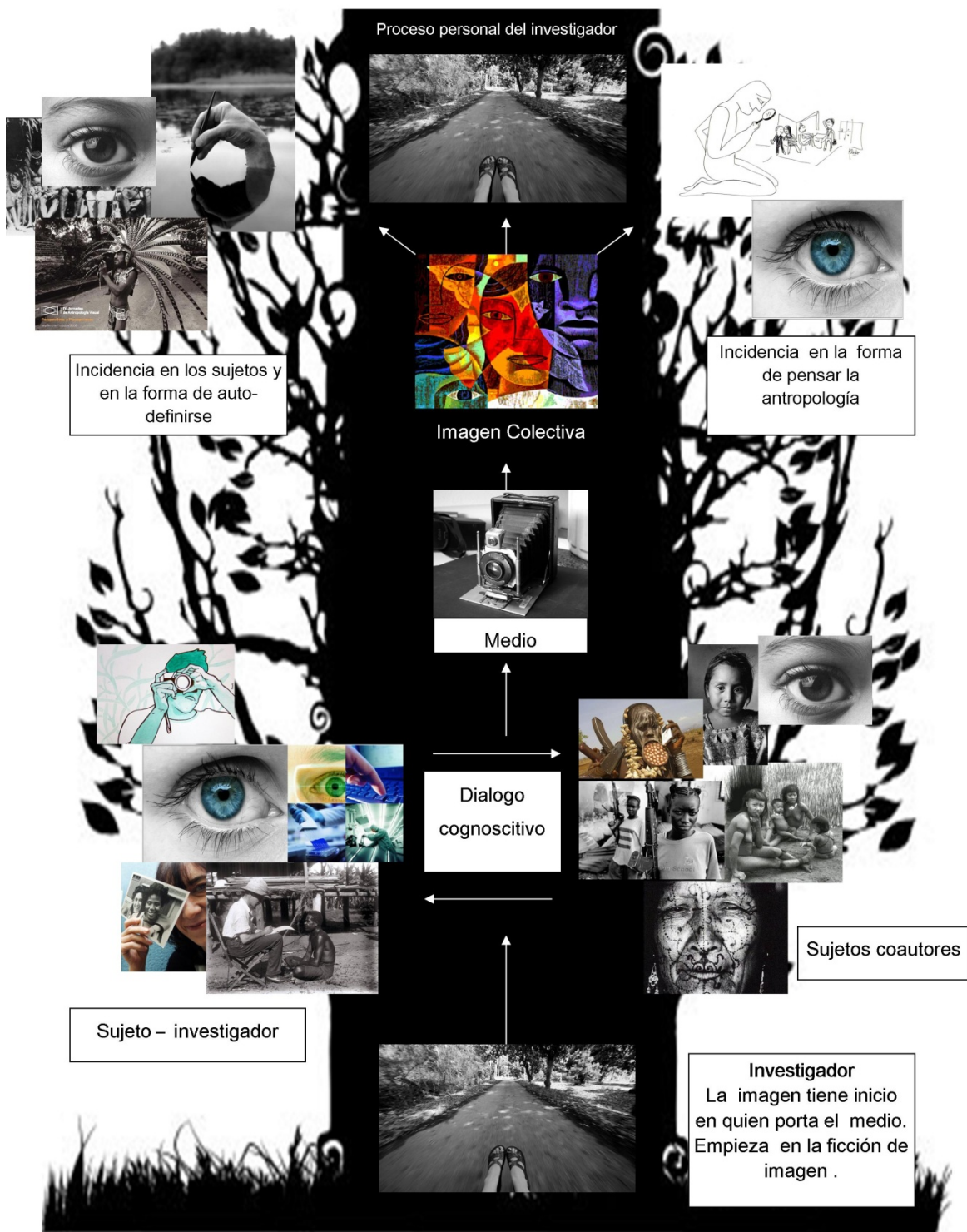
MATRIZ VERTICAL DEL PROCESO DE IMAGEN



Antropología—situada en un contexto que determina la posición del investigador frente al otro



MATRIZ DE PROPUESTA



2.2. EL DIÁLOGO EN LA IMAGEN

La mirada como *presuposición epistémica*⁴⁸ determina el acercamiento a los fenómenos sociales y a la imagen como uno de ellos. La connotación inmediata de la fotografía posee un vínculo con lo observable, sin embargo, en la expectativa misma no radica la importancia, sino en los procesos transversales que se desprenden de su producción y construcción. Es aquí cuando se conjugan el plano tangible (objetivo- material) y el intangible (subjetivo- complejo) dentro del mismo proceso de construcción. Por ello, la representación se torna menos material y más inconmensurable de acuerdo con los planos y ámbitos en los que incide, imbricando planos simbólicos y materiales para la construcción de momentos, y situaciones detonadoras de significados y acciones.

En este sentido, se trata de un proceso integral y simultáneo, por lo cual se complejiza entenderlo de forma tradicional ya que se hacen evidentes las correlaciones entre los planos y los ámbitos, de esta manera es necesario generar una visión integral del proceso de la imagen, además de habilitar una gestión participativa en la construcción de ésta, pues es importante percibir a la cámara no como la frontera entre una postura y otra, sino como el espacio liminal que sintetiza estas complejidades, ya que al mismo tiempo que separa, también articula elementos cotidianos de dos realidades distintas.

Por lo anterior, se puede decir que parte de la incompreensión del *otro* en la disciplina se fundamenta en la propia ciencia o en la comprensión de la forma tradicional, que implica la separación entre perspectivas (sujeto- objeto). Por tanto, el acto fotográfico y el estar ahí como espectador, no implica un acercamiento vinculado al conocimiento, es decir, la representación por sí misma, no implica la comprensión.

En este sentido es importante la deconstrucción de la imagen clásica en la antropología, al mismo tiempo que el cuestionamiento de la autoría del

⁴⁸ C. González Ochoa. *Apuntes a cerca de la representación*. México, 2001. P. c. 5

antropólogo; partiendo de una autoridad etnográfica incluyente, donde la inclusión es entendida más como un diálogo y no como la transferencia de autoridad, ya que esta forma de inserción no se limita al discurso ni a la incorporación del sujeto en las actividades del antropólogo, sino al propio trabajo antropológico y etnográfico como el establecimiento de diálogos, los cuales permiten un conocimiento y una reflexión que no únicamente detona en la imagen (o en los símbolos representados en ella) sino en otros ámbitos de la vida de los sujetos implicados.

De esta manera, la pregunta esencial dentro del trabajo es: ¿la imagen puede ser un punto de encuentro donde concurren los diferentes saberes y no un punto de separación entre dos posiciones?

Más que buscar una respuesta concreta se pretende generar más preguntas que guíen a la consecución de una propuesta en la cual se puede plantear otra forma de hacer antropología y al mismo tiempo imagen, habilitando en ella ese diálogo entre saberes y la culminación de un proceso de encuentro, donde el fin último no es la representación, sino el proceso de conformación de ella que es al mismo tiempo el proceso de conformación de un diálogo que posibilita un conocimiento.

Por lo tanto, (...) no es posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible porque la foto no es sólo una imagen (el producto de una técnica ... una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado) es también, de entrada, un verdadero acto icónico... algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima ... (es) algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una imagen- acto, pero sabiendo que este acto no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente

dicha de la imagen (el gesto de la toma) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación⁴⁹.

De esta manera, la imagen no es pasiva debido a que emerge de una construcción conjunta y multilateral desde el momento de creación-significación. Comprenderla así, implica la posibilidad de develar sus procesos y sus ámbitos de manera simultánea al acto de la creación de la imagen física, que comienza en un click de obturador y desemboca en las dimensiones de la comunicación y la representación.

2.2.1 INTERVENCIÓN E IMAGEN

Es constante hablar de la imagen en los procesos sociales, sin embargo, esta incidencia se remite continuamente a su representación, la cual en ciertas circunstancias funge como una acción política al permitir la difusión de un hecho social, no obstante, la imagen posee otras capacidades para inmiscuirse en los procesos sociales o para generarlos. Es decir, la propia conformación de la imagen es un hecho social, ya que se trata de la conjunción de lecturas y significados.

En este sentido, la imagen no es externa al hecho (pues no sólo es su representación) sino es el hecho mismo porque plantea una situación⁵⁰ al interior de su propia conformación.

Desde esta perspectiva, se percibe a la imagen como un proceso dinámico, heterogéneo y cambiante, el cual desde la etnografía se enfoca en la creación de un diálogo intersubjetivo e inclusivo, donde la diversidad se torna en herramienta útil que no fragmenta sino permite la negociación de significados.

Esta posibilidad habilita a la imagen cómo trayecto de construcción-comprensión, al mismo tiempo que hace de ésta una intervención, en tanto que en el proceso de

⁴⁹ P. Dubois. 1986, *op. Cit.* p. c. 11.

⁵⁰ Situación social-cultural e histórica de producción intersubjetiva y de intercambio integrado.

representación se lleva a cabo el cuestionamiento del capital simbólico a la par que es evidenciado, haciéndolo, de alguna forma, sensorial y cercano a la población que lo produce.

Dicha cercanía es de gran importancia, ya que se trata de un capital simbólico apropiado, donde la incidencia en él permite precisamente sentirlo como pertenencia y autodefinirse a partir de él, potencializando la autoreflexión y el posible desencadenamiento de otros procesos.

Este proceso de imagen, da pie a un fenómeno amplio, donde se conjuntan momentos de connotación, creación y autoafirmación. Posibilita una forma de relación social que supone una acción. En este sentido, mirarla como intervención es la estrategia porque se trata de un acto que modifica, rompe y cuestiona intencionalmente diversos ámbitos.

Sin embargo, no se puede dejar de lado que toda intervención tiene un carácter político ya que sugiere posiciones que determinan las acciones sobre unos y otros que las ejercen, en virtud de lo que estos consideran favorable. En este sentido, la intervención es una forma de relación de poder. No obstante, estas posiciones se reformulan en tanto que el propio sentido de este trabajo de intervención radica en esa reformulación. Por tanto, se trata de una intervención, que como la imagen, se cuestiona a sí misma y se piensa en el momento en el que se ejerce, replanteándose en su curso y en sus implicaciones para los sujetos que la construyen. Así, se hace visible la recursividad, rompiendo la linealidad del proceso y retornando a la intervención para modificar su estructura y al mismo tiempo otros ámbitos⁵¹.

⁵¹ Ámbitos cotidianos de quien es representado. Ámbitos aparentemente no relacionados con el hacer imágenes.

2.2.2 IMAGEN, IDENTIDAD Y MEMORIA:

Para conocer los procesos transversales en la construcción de la imagen, es importante entender el vínculo entre identidad e imagen, ya que a partir de éste es como la imagen tiene una incidencia en el plano simbólico.

La identidad mantiene una relación con la imagen puesto que la propia fotografía ha sido una herramienta identitaria, entendiendo tal concepto a partir de distintas connotaciones. Desde el advertir visualmente rasgos fenotípicos o sujetos, hasta actos complejos como la propia reconstrucción de la vida familiar e individual a partir de las imágenes y los momentos derivados de éstas. Mirar el álbum familiar o tomar la foto es ser partícipe visual y afectivamente de una situación, precisamente mediante el acto fotográfico extendido hacia amplios significados, es como la fotografía posee una relación mayor con la mirada como presencia afectiva que como acto técnico.

Este tipo de presencia hace del ver un elemento con mayores implicaciones, permite una fuerte *dependencia visual en la historia íntima y colectiva*⁵².

La fotografía nos otorga la *aprehensión de identidades a partir de los retratos*⁵³. Es un reflejo complejo que permite por segundos una relación profunda entre los planos de percepción que construyen toda imagen, una relación muchas veces poco evidente o en el plano de las suposiciones. No obstante en la generalidad la imagen punza con un cuestionamiento, ya sea para el que observa o para el que es observado.

La imagen debate directamente el ámbito más evidente de la identidad: su apariencia, sin embargo este contender surge primeramente en el sujeto, es decir, con el individuo en las preguntas inherentes en el momento de la toma: ¿cómo quieres ser visto y con qué elementos quieres ser representado?

⁵² R. Mier. *Conferencia*. En el 9no coloquio: La mirada invisible. México, D. F. 2010.

⁵³ R. Mier. 2010. *Op cit*.



6, 7, 8: E. Murillo, "Familia Mazahua". 2008. Santiago Coachochitlan, Estado de México.

El sujeto se convierte en el portavoz del grupo y en la representación del colectivo, ya que la identidad individual no es ajena a la identidad colectiva, puesto que se encuentran en una compleja simbiosis en la que el sujeto no escapa de la identidad del grupo (pues es configurado por ella) y de la misma forma la identidad colectiva se genera a partir de los sujetos.

Sin embargo, en este trabajo no se tendrá un enfoque en la identidad individual de los sujetos, sino en la identidad colectiva como consenso, el cual pretende ser un ejercicio de explicitación de significados, evidenciando algunos elementos identitarios y develando con ello, tanto elementos de cohesión como elementos de fragmentación. En este sentido ello permite preguntarse sobre la incidencia en estos, no obstante, este punto será abordado con más profundidad en el proceso de intervención.

Un elemento más que entra dentro de esta relación entre acto de representación e identidad, es la memoria. En este ámbito, la memoria funge como un elemento que vuelca de contenido a la imagen pues se trata más de (la memoria como) un constructo que de una pervivencia.

La memoria es mutable, es la apropiación de fenómenos y su ficcionalización vertiendo en estos significados, por lo tanto se torna en una evocación selectiva.

En este sentido, la creación de la imagen colectiva o identitaria recurre a esta memoria, donde se parte de *recuerdos “falsos” para la generación de memorias “verdaderas”*⁵⁴, es decir, se parte de la *ficcionalización*⁵⁵ de los recuerdos dentro de la construcción de la memoria habilitando en ésta, una injerencia determinante en el acto del presente, en tanto que este se conforma a partir de las ficciones que el sujeto hace de sí mismo y su pasado.

La imagen se convierte en el detonador del acto de la construcción de la memoria, acerca los recuerdos y sus connotaciones para dejar paso a la construcción de memorias verdaderas (memorias conscientes y la decisión de memoria) y momentáneas que fungen como la definición que los sujetos se dan a sí mismos.

De esta manera, las imágenes responden a necesidades simbólicas⁵⁶, las cuales no se limitan a la enunciación de la realidad, sino a la construcción de ésta en la decisión de su representación.

No es una imagen que recuerda, sino es el recuerdo para crear la imagen, para explicitar significados. Es un acto de evocación que genera una decisión de identidad o un capital cultural voluntario.

En este sentido, la acción de la imagen se vuelve detonadora de la acción de memoria y de la construcción del recuerdo colectivo, por lo tanto se trata de un proceso y una representación lúcida, porque es un acto generador de una imagen que se piensa a sí misma en su construcción. El pensarse la delinea, determina sus sombras, su estética, y el sentido que posee cada elemento, tanto evidente en la imagen como en el propio sentido de ésta. Es imagen o acto pensativo, porque no únicamente plantea elementos de reflexión sino se reflexiona a sí misma en el proceso de su conformación.

⁵⁴ E. Castillo. *El vuelo de nemosine. Recuerdos falsos para memorias verdaderas*. México, 2008.

⁵⁵ E. Castillo. 2008, op. Cit. p. c. 15.

⁵⁶ C. González Ochoa, 2001, op. Cit. p. c. 33.

Es una imagen, que en relación con los sujetos que la crean, se vuelve consciente de sí misma, puesto que se sabe memoria, connotación y acto.

En este sentido, la intervención le apuesta a la memoria y a la construcción identitaria a partir de la activación del recuerdo colectivo.

Por lo tanto, la construcción de la memoria activa o de la identidad en el proceso de imagen, tiene un vínculo con el poder, con el empoderamiento del “sí mismo” a partir de la generación de la imagen propia, que no es meramente una imagen física, sino una imagen simbólica. Se trata de un ejercicio de autodefinición.

2.2.3 ABORDAJE METODOLÓGICO

*El método es la teoría puesta en práctica*⁵⁷, es la forma que adquiere el acercamiento a partir de los supuestos, tanto de la investigación como de los sujetos que participan en su construcción. Por ello, se torna en algo maleable, y va adquiriendo forma en el transcurso de la investigación, paralelamente a los significados y sujetos que se reconfiguran en ésta, como situación de diálogo.

De esta manera, es preciso un abordaje metodológico que comprenda la complejidad de los hechos sociales. Es decir, que están conformados por distintos elementos articulados de forma heterogénea y diversa, enlazándose perspectivas y al mismo tiempo generando con ellas diversas lecturas y fenómenos.

De la misma forma, la imagen se aborda desde esta postura, con el fin de dar cuenta de los procesos que subyacen más allá del papel fotográfico, articulando otros elementos que trascienden a su producción.

Como ya se ha mencionado, la fotografía está compuesta por una multiplicidad de sujetos, prácticas y significados. Elementos que no sólo se articulan sino que gestionan, manejan y generan situaciones políticas y económicas.

⁵⁷ W. Jacorzynski. *Crepúsculo de los ídolos en la antropología social: Más allá de Malinowski y los posmodernistas*. México, 2004, p. c.139.

Es por ello que es necesario abordarlos desde una perspectiva que llamaré **la gestión integral de la imagen**.

Cuando se habla de la gestión integral de la imagen, se establece un vínculo con la gestión de un capital simbólico, es decir, una base de significados y elementos que otorgan pertenencia.

El capital cultural corresponde de forma inherente a quien lo produce, pues se trata de la creación de “sí mismo” en lo cotidiano, sin embargo, no siempre se es consciente de esta cultura generada, y por lo tanto es considerada como algo ajeno y en lo cual no se tuviera intervención. No obstante, es importante comprender lo anterior ya que ello permite develar la capacidad de incidencia dentro de los procesos propios.

La gestión integral de la imagen propia es muy amplia y como se ha mencionado, no se circunscribe al objeto en sí mismo, sino a múltiples situaciones y significados que atraviesan y parten del proceso de la imagen. De esta manera se trata de una imagen contenida de relatos, configuraciones colectivas e individuales, estereotipos, imágenes impuestas, entre otros elementos.

La conciencia de la generación e incidencia dentro de la propia existencia sitúa a los sujetos en un lugar distinto. Es decir, el pensar, en que se crean socialmente a sí mismos es explicitar y habilitar su capacidad de cambio. De esta manera, ello permite concebirse como agentes activos dentro de los procesos en los que se ven implicados, por lo tanto la propuesta metodológica radica en el acercamiento experimental a la producción del significado en la imagen.

La concepción tradicional de la imagen ha enseñado a focalizar la atención en el autor, asimismo se ha planteado como objeto final, teniendo en su propia materialidad el sentido mismo del objeto. En este discurso, la imagen discurre en dos polos, puesto que se devanea entre el plano del autor y el plano del sujeto con una gran distancia entre estos.

Esta distancia perpetuada en el tiempo por las prácticas de la imagen ha formado parte de diversos discursos, en los cuales la fotografía ha tenido una labor de acompañamiento, incidiendo y encaminando a diferentes lecturas. De esta manera, la imagen en su labor pedagógica muestra cómo a partir de ella se generan, promueven y sustentan planteamientos y actitudes. Ello devela su papel activo, trascendiendo el papel y convirtiéndose en herramienta, de acuerdo a los significados que adquiere y el sentido que se le otorga como parte de ideologías. Así, se articula con posturas, siendo un elemento más que las complementa y en algunos casos las refuerza, sin embargo, es importante no perder de vista la construcción de su significado y por lo tanto la modificación de éste a partir de otros planteamientos. Es decir, la imagen se habilita dentro de imaginarios ya que por sí misma se convierte en un objeto inerte, por lo tanto, en su práctica (en el hacer imágenes) es importante ser consiente de esta capacidad de otorgarle sentido, con lo cual el sujeto es el que determina el curso de la imagen y no la imagen el curso y la posición de los sujetos.

Ello habilita el papel determinante de los sujetos dentro de la conformación del sentido, de un sentido no únicamente vertido en la representación sino en otros ámbitos de lo cotidiano. En ello, la imagen es una pieza que explicita la coautoría de los significados, por lo tanto se trata de la fotografía como una intervención que vincula distintas racionalidades, discursos diferenciales, y establece conflictos en cuanto a las connotaciones. Finalmente existe como un gran hecho social donde se integra una cultura en constante movimiento. Una cultura activa que se cambia en tanto que se piensa.

En este proceso, la foto se convierte en la instrumentación de identidades, es decir, en un medio posibilitador de la gestión de éstas, puesto que en la dinámica de representación las hace evidentes, convirtiéndose en un momento de comparación y encuentro entre perspectivas. Por ello, cuando se habla de la gestión integral de la imagen se toman en cuenta estos momentos de diálogo y contraste que repercuten en la gestión de imágenes e identidades. Es decir, no se

trata de la gestión de la imagen como tal, sino de los elementos simbólicos que la atraviesan.

En este sentido, la gente partícipe de esta construcción no hace una gestión expost del signo sino del significado, que se implica con acciones sociales encaminadas a valores específicos que se encuentran en la deconstrucción de la identidad, la memoria y la consciencia. Con ello, emergen distintos procesos sociales que van desde la reivindicación de identidades, la revaloración de memorias y la emergencia de discursos en la praxis. De esta manera, se trata de un proceso de reivindicación- transformación, ya que otorga elementos posibilitadores de generación y construcción.

La imagen sugiere múltiples interpretaciones en su manejo, de acuerdo a que la construcción del significado posee diversas estrategias. Por tanto, para un objeto de estudio diverso se requiere un método dinámico. El objetivo es aproximarse al proceso de formación del significado en la fotografía, para lo cual, es relevante un abordaje metodológico, que tome en cuenta el estudio de los significados, identidades e imágenes, en su construcción.

El método necesario para ello, es el empírico (experimental- flexible), dentro del cual el análisis de la situación es la base para comprender el fenómeno de construcción integral de la imagen. En este sentido, se trata de la construcción de situaciones como un acercamiento para comprender las formas y significados en (de) lo cotidiano.

El planteamiento empírico toma en cuenta este elemento como conformador de conocimiento. Es decir, la *empiria* no es vista sólo como un medio, sino como el objeto mismo de estudio. En este sentido no nos enfocamos a la legitimidad⁵⁸ a partir de la connotación de la *empiria* sino a la *empiria* cotidiana de los sujetos dentro de la creación de sentido.

⁵⁸ Es decir, se hace referencia al discurso positivista que plantea a la *empiria* como elemento que legitima y otorga objetividad al conocimiento generado a través de ella.

En esta *interacción situacional*⁵⁹ se pretende llevar a cabo el análisis de las negociaciones instantáneas de significado, pues se trata de *múltiples microtransacciones*⁶⁰, en las cuales la imagen (y su construcción) forma parte de un proceso de interacción social simbólica.

El planteamiento empírico *permite observar la formación misma de la organización colectiva* y de la creación de sentido, *mientras éstos se van constituyendo*.⁶¹

Por lo tanto, se retoma el momento vivido, partiendo de la noción de los sujetos como entes activos dentro de la creación y transformación de sus procesos. De esta manera *la clave para entender el orden social, es el estudio de las formas sociales puestas creativamente al día por los individuos que se ven enfrentados a la construcción de una situación en sus interacciones cotidianas*⁶², en ello, *el sujeto es un agente creativo en la construcción de la realidad social*⁶³.

Las propuestas teórico- metodológicas que retoman el análisis de la situación son: el interaccionismo simbólico y la etnometodología, las cuales tienen como fin *dar cuenta de la forma en la que los individuos se desempeñan cotidianamente y a través de la cual rediseñan el conjunto de normas y códigos aprendidos*.⁶⁴ Con estos planteamientos se hace un énfasis en el análisis de la interacción momentánea, asimismo como en la completa participación de los sujetos.

Como parte del interaccionismo se retoma el *método naturalista*⁶⁵, el cual plantea dos categorías para el análisis de la situación: *Exploración- Inspección*⁶⁶.

El primer término representa la fase en la que el investigador se sumerge en la realidad de su interés sin hipótesis o planteamiento fijo determinados de

⁵⁹ G. De la Peña Astorga. Análisis de la situación y construcción del espacio público. Aproximación a la Plaza de Cataluña. En: Infoamérica. Cátedra UNESCO, Universidad de Málaga, España. [en línea]. Disponible: 5 de agosto del 2010. http://www.infoamerica.org/articulos/textospropios/pena_astorga2.htm

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ G. De la Peña, *Op. Cit.* p. c. 3

⁶² Ibidem

⁶³ G. De la Peña, *Op. Cit.* p. c. 4

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ G. De la Peña. *Op. Cit.* p. c. 7

⁶⁶ G. De la Peña, *Op. Cit.* p. c. 5

*antemano. La segunda constituye la etapa de análisis en la que se trata de entender la naturaleza de lo observado a partir de un examen minucioso y flexible*⁶⁷. Estas son retomadas en algunos de sus elementos, sin embargo dentro de la categoría de exploración, se puede ver que de antemano se parte de muchos supuestos y la realidad está de facto interpretada a partir del bagaje de conocimientos y la experiencia que cada sujeto porta, por lo tanto, ya existe una lectura con ciertas predeterminaciones que se modifican en cuanto que constantemente se están construyendo, porque este bagaje posee elementos de permanencia y reconfiguración al mismo tiempo.

En este proceso, la exploración y la actividad analítica se enlazan simultáneamente, yendo de la *empiría* al planteamiento teórico y viceversa en todo momento. Ello devela una continua recursividad en el proceso de conocimiento, rompiendo la noción de linealidad. Puesto que se trata de un proceso complejo, que no posee un curso definido, sino que se va construyendo y vinculándose con otros elementos, a la par que va adquiriendo distintos significados y apropiaciones.

Otro de los planteamientos que se retoman es el abordaje etnometodológico. *La etnometodología es la búsqueda empírica de los métodos empleados por los individuos para dar sentido y al mismo tiempo, realizar sus acciones de todos los días: comunicarse, tomar decisiones, razonar*⁶⁸, es decir, es el conocimiento de los propios métodos y estrategias de los individuos para vincularse socialmente, partiendo de que estos se crean y modifican continuamente.

Como técnicas dentro de la situación se dará la creación de talleres o grupos focales, donde se trabajarán algunos tópicos relacionados con la imagen, la noción de ésta, los vínculos o asociaciones, las imágenes propias, la noción de ellas (si son imágenes externas), las categorías a las cuales estas aluden, y otras categorías dentro de su autoadscripción. Al interior de estos grupos se llevará a cabo una observación de las reacciones y expresiones en torno a las temáticas,

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ G. De la Peña, *Op. Cit.* p. c. 6

además de tener un énfasis en los relatos y en la configuración de la memoria colectiva.

El espacio de trabajo es el Centro de Día de la Colonia Nueva Realidad, teniendo un enfoque hacia el grupo de jóvenes que asisten a los talleres impartidos por la institución. El interés en este sector específico radica en el replanteamiento étnico que sugiere su presencia en un espacio distinto, es decir, en un contexto que permite el cambio y la resignificación de elementos identitarios.

La localización del sujeto- investigador en el escenario de estudio queda sobreentendida, de acuerdo a que se trata del análisis de una situación en la que él forma parte, no sólo como observador y relator sino como agente activo (junto con los otros sujetos) dentro de la construcción de ésta. Por ello, se trata de una negociación de significados en la situación del diálogo.

Como producto de esta situación se espera, además de la generación de imágenes propias (la imagen propia), observar los usos que éstas pueden adquirir y sus apropiaciones a través de sus prácticas, por tanto, se trata de la recreación de la imagen y de las situaciones que van *perfilando la configuración*⁶⁹ de identidades propias. Este es el producto, la gestión de la imagen, la identidad y la mirada. Todas ellas, entrelazadas, pero haciendo referencia a situaciones distintas.

La imagen hace referencia a lo tangible y a lo simbólico a partir de la apariencia de la cultura, la identidad a la pertenencia y a la creación del recuerdo colectivo y la mirada a las posiciones, es decir, a la conciencia del valor político de la visibilidad y del papel activo de los sujetos dentro de éste, por lo tanto se trata de una conciencia de las implicaciones del ver, este planteado de forma metafórica, es decir, el verse a sí mismos es crearse, es dar al propio sujeto la capacidad de crearse en el ver, en el concebirse a sí mismo como agente activo dentro de su propia conformación, como individuo y como organización.

⁶⁹ G. De la Peña, *Op. Cit.* p. c. 12.

Todo ello posibilita la comprensión de la imagen como una estrategia que invita a explorar formas alternas para su construcción. Formas donde la imagen no es sólo objeto, donde el sujeto no es una creación de un actor y donde la obra no puede ser ni estática ni solamente estética, sino que tiene que generar sinergias al interior de los sujetos que participan de y para ella.

Se trata de un vínculo, de una acción múltiple y desbordante, que no yace en la imagen impresa, sino que ésta es la externalidad de la interacción, es un paso más de un transcurso que se perpetúa en las lecturas, dinámicas y apropiaciones que surgen a partir del desarrollo amplio de la representación.

En este sentido, la intervención se convierte en una especie de situacionismo en el que se determinan las condiciones para la generación de un momento detonador de reflexión, a partir de la creación conjunta del significado en la imagen. En este proceso la imagen deja de ser unilateral y se convierte en parte de *la organización del momento vivido*⁷⁰.

⁷⁰ *Manifiesto Internationale Situationniste*. En: Archivo Situacionista. [en línea]. Disponible: 5 de Agosto del 2010. <http://www.sindominio.net/ash/is0413.htm>

Capítulo 3

SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIA.

INTRODUCCIÓN:

La escritura de la experiencia etnográfica permite dar cuenta del proceso de investigación. No únicamente da luz sobre los resultados, sino en los detalles que conforman el conocimiento antropológico.

La etnografía, es decir, la escritura del otro, objetiva la experiencia vivida y al mismo tiempo su reflexión. Da voz al antropólogo y a los sujetos implicados en el diálogo cognoscitivo, por ello, la importancia del trabajo etnográfico radica en una contextualización integral de la situación de campo.

Partiendo de lo anterior, la voz narrativa se modifica haciendo de éste un relato personal que se refleja en las impresiones y dificultades sobre el proceso.

Este capítulo se conforma de distintos fragmentos, llevando al lector a un acercamiento procesual de la experiencia. **Antes de partir, Las imágenes del lugar** y los detalles de cada sesión de trabajo, son las partes que construyen la experiencia de investigación, asimismo son la narración de la formación de la imagen en su sentido amplio.

3.1 ANTES DE PARTIR:

El lugar del trabajo de campo es en principio un lugar ficcional, lleno de expectativas y suposiciones. Es un espacio imaginario creado a partir de referentes de otras investigaciones, propias y ajenas, repleto de comentarios y al mismo tiempo de nada. Simultáneamente también es un espacio objetivo, con sus propias texturas, las cuales se complementan y le dan forma al imaginario del espacio. Una parte de muchas preguntas que se intentan responder para saber cómo actuar en el momento de llegar a campo, ¿qué decir?, ¿cómo acercarse?, ¿cómo explicar el sentido de la propia investigación?, ¿cómo hablar del sentido del antropólogo en “su espacio”?, no obstante, esta planeación se ve transformada en el momento del acercamiento, en el cual las preguntas y la metareflexión (del investigador) toman otro curso y quedan reducidas a respuestas muy simples, a tomar lugares comunes o referentes del otro para explicarnos a nosotros, respuestas como ser estudiante “a secas”, conocer la historia y las costumbres del lugar, hacer un taller de fotografía, etc.

La Nueva Realidad era al mismo tiempo un espacio próximo y distante, algunos discursos académicos y políticos habían formado en mí ciertas imágenes, además, la participación en la grabación de un cortometraje dentro del espacio de la colonia, me había acercado más a conocer el lugar, a tener una imagen visual de él, a saber de la gente que vivía ahí, conocer sus ocupaciones en el comercio y algunas de sus problemáticas. Sin embargo, al mismo tiempo mantenía una imagen de la complejidad del grupo, tal vez como parte de un estereotipo de la población de Santiago Mexquititlán, una imagen fundamentada por comentarios como: *“si puedes lograr trabajar con este grupo, puedes trabajar con el que sea”* o por algunas visitas a Santiago, en las cuales se llegaba a percibir el hermetismo y la reticencia de la gente, lo cual comprendo y generalmente lo atribuyo al atiborramiento de programas y proyectos de intervención, donde la noción del ser indígena ha sido trabajada y construida de tal forma que es relacionada sistemáticamente con una condición de pobreza y por lo tanto con programas de asistencialismo.

Entre estas imágenes diversas se encontraba la investigación y el propósito de llevar a cabo una intervención diferente, trabajando con “la otredad” clásica de la antropología sin concebirla de tal forma, es decir, borrando ciertas asimetrías en la noción de cómo se construye un conocimiento. Dichas asimetrías muchas veces se plasman mediante la distancia o cercanía del otro.

La Nueva Realidad fue en un principio un espacio cercano. Como antropóloga ya no tenía tiempo para irme a lugares más lejanos. La propia idea de hacerlo me causaba cierta angustia, llegar de la nada a un lugar nuevo, hablar con las autoridades, conocer una familia, vivir ahí... empezar de cero.

Nunca me ha desagradado irme, al contrario, puedo disfrutar de la distancia de mi contexto y tomar el “*estar ahí*”, como una condición que va más allá del vínculo de la presencia con la objetividad. Puedo verlo como un “choque cultural” para ver más.

Pensar en la Nueva Realidad fue una buena alternativa. Dentro de mi inocencia, era como acercar la comunidad a mi casa, tenerla a unos minutos y entrar y salir de ella cada tarde, lo cual progresivamente se convirtió en una complicación porque el no estar inserto en las variadas dinámicas del grupo reduce el tiempo de interacción y a la vez genera una distancia con el otro en tanto que el momento de conocimiento (mutuo) no se extiende a la vida o a la acción cotidiana, sino a un tiempo específico para ello, donde el sujeto puede incluso predisponerse para no mostrar nada o no decir nada. Sin embargo ello podría ser comprensible ya que como uno o como cualquier sujeto, se retoman las mismas estrategias de resistencia para alejarse de las intervenciones o incluso para apropiarse de ellas.

Sabía que era una colonia de migrantes otomíes, por lo cual sería interesante trabajar la idea de la imagen propia, es decir, crear una imagen a partir de su propia conceptualización ya que como grupo existe una imagen externa ya establecida, una representación con muchos contrastes, entre fotografías de artesanías, muñecas, muchos colores, sombreros, trenzas, pero al mismo tiempo

imágenes de mendicidad, que considero, se han convertido en símbolos del propio grupo.

Todo ello, es un ejemplo claro del manejo discursivo con la imagen, de un manejo conveniente para un sector, y al mismo tiempo una oportunidad de establecer un trabajo para la creación de elementos identitarios propios (hacer un trabajo de autoconceptualización), no estandarizados ni comercializados. Por ende la pregunta que lleva a hacer la intervención fue: ¿se puede hacer una imagen desde la propia gente? , ¿cómo llevar a un contexto complejo, un tema que no es usual? Y ¿cómo llevar a cabo la construcción de la imagen por los sujetos?.

Algunos compañeros antropólogos y sociólogos trabajaron también ahí, por lo cual, el vínculo con la institución del DIF⁷¹ fue sencillo. Al llegar al espacio del Centro de Día⁷² tenía cierto temor de indiferencia frente a la temática, pues tal vez suena poco convincente (para gente fuera de la disciplina) hablar de la creación de la imagen del sujeto, sin embargo, hubo gran apertura y disponibilidad para llevar a cabo el taller, sin explicitar muy bien todo el planteamiento que lo sustentaba. De principio, se vio como una herramienta funcional, previa a un curso de video⁷³ que se tenía ya planeado, además, siendo el grupo de adolescentes que asisten por la tarde el más “descuidado”, no hubo problema por retomar las horas que tienen establecidas para talleres. No obstante, las expectativas eran diferentes para cada una de las personas involucradas en el taller. La Institución esperaba clases de fotografía, partiendo de la noción de

⁷¹ Existe una relación estrecha entre los programas de intervención del estado y los intereses de la política partidista, por lo tanto, se da una modificación del enfoque y tratamiento de dichos programas en los cambios administrativos y de gubernatura. El DIF como institución del estado se ve permeada por tales alteraciones, reproduciendo en sus programas y políticas, la imagen y los intereses del partido en el poder, por ello es relevante tomar en cuenta esta condición, la cual contextualiza la posición de la institución y por lo tanto sus intervenciones.

⁷² El Centro de Día de la Nueva Realidad es el espacio institucional que permite llevar a cabo el proceso de intervención. A través de talleres (de prevención) y diversas actividades, reúne a jóvenes y niños, (en el caso de la Nueva Realidad) con la finalidad de desalentar el trabajo infantil urbano.

⁷³ Es importante mencionar las intervenciones de otros actores y agrupaciones al interior de la institución. Una de estas agrupaciones es Apoyos PAIDEIA, quien dirige un curso de video enfocado hacia los docentes y trabajadores del Centro Día, con el fin de que este mismo taller se reproduzca en los jóvenes y niños que asisten a este espacio. Sus talleres se enfocan específicamente sobre ciertos elementos técnicos del video y la fotografía.

hacer imágenes como una actividad externa al sujeto, que lo aleja de su contexto y en parte de sus necesidades (todo ello complementario al proyecto del desaliento del trabajo urbano, que tiene relación con el cambio de aspiraciones laborales, de vida, cambios en las nociones sobre sí mismos, y sobre el arraigo), yo esperaba crear una situación, generar un proceso de apropiación y entender cómo se significa la imagen. Se trataba, de dos nociones y fines diferentes, que en uno u otro caso se adaptaban a un tiempo y un espacio establecido. Esto que a la par daba facilidades también ocasionaba un conflicto en las dinámicas de trabajo, adecuando la apropiación a un espacio definido, asimismo, generando las situaciones en tiempos muy limitados de 1 hora a la semana. Lo cual, trajo consigo cambios estructurales en la investigación, así como en los métodos de trabajo.

3.2 LA IMAGEN DEL LUGAR:

La imagen del lugar es también un retrato de la incidencia de instituciones⁷⁴ dentro de la organización local. No únicamente es un relato de la construcción material del espacio, sino de su construcción social y al mismo tiempo de su fragmentación como comunidad.

Se trata en sí, de una imagen con detalles del trabajo con la población, los cuales otorgan un panorama más amplio a partir de la narración de situaciones relacionadas con elementos identitarios y de organización.

El siguiente relato, aunado a la experiencia de un agente de intervención, presenta un contexto interno de la colonia en procesos diversos, en los cuales la incidencia gubernamental ha permitido llevar estos hacia cauces de dependencia y desorganización.

Es de esta manera como la intervención con jóvenes toma otros matices, portando una historicidad llena de intervenciones ajenas.

⁷⁴ DIF Estatal.

La Nueva Realidad:

Para hablar de la Nueva Realidad es imprescindible partir de la crisis en el campo mexicano, la cual es el principal motivo de migración indígena a las ciudades.

Un factor fuerte dentro de la crisis, fue la modificación del artículo 27 constitucional, el cual abre la posibilidad al cambio en la tenencia de la tierra, pasando de propiedad ejidal a propiedad privada, por lo cual a partir de 1992 otomíes y en general campesinos venden sus tierras por necesidad, situación que posteriormente acentúa más la pobreza de este sector, viéndose completamente desaparecidos sus medios de subsistencia. Ello realza la migración a las ciudades y el extranjero.

En este sentido, la migración otomí se une a un fenómeno económico- social, desencadenando consigo nuevas problemáticas en el entorno urbano, las cuales tienen relación con una condición de pobreza y marginación llevada a cuevas por siglos.

La migración indígena en las ciudades se hace evidente, en tanto que cientos de familias llevan a cabo esta movilidad para la obtención de nuevas condiciones laborales y por lo tanto de vivienda.

Para el año 2000 el DIF planteó un estudio nacional llamado “Cien ciudades”, el cual tuvo por objetivo elaborar un diagnóstico con las “cien ciudades” con mayor presencia de trabajo infantil. En este proyecto la ciudad de Querétaro obtuvo un resultado alto, develando con ello algunas problemáticas relacionadas a la migración indígena. Es de esta manera, como la institución del DIF dio inicio a un trabajo con la población de la Nueva Realidad, definiendo programas de atención a niños y mujeres que trabajan en la vía pública.

El trabajo de algunos promotores de la institución empezó en los cruceros identificando el origen de la gente, los motivos de migración y al mismo tiempo sus condiciones laborales y de vivienda, a partir de ello se conoció la ubicación de distintas familias otomíes al interior de colonias y en las calles, además de sus

estrategias de comercio y de vínculo con otras personas de Santiago que deseaban migrar a la ciudad.

- S.C.

Empecé a identificar a la población, población que vive en vecindades, o cuando nosotros entramos mucha gente se quedaba en calle. Entonces nos dimos cuenta de las migraciones masivas por familias a la ciudad y empezamos a percibir que era cuantioso el número de gente. Identificamos a familias de Santiago Mexquititlán en casi todos los estados de la República Mexicana, principalmente Monterrey, León, Guadalajara y Querétaro. Entonces en cualquier espacio de la república te encontrabas con indígenas Ñahñús que migraban debido a un problema bien definido del campo, abandonado por el gobierno mexicano por lo cual la gente tenía (y tiene) que buscar alternativas de trabajo, e iba con toda la familia en condiciones muy precarias, sin estudios, sin dinero, realmente buscando al familiar secundario o familiar político y viviendo en zonas de hacinamiento. Sí vivían en una vecindad, aquí en San Francisquito, una familia de 5 o 6, en poco tiempo ya era una familia de 15 personas.

A veces rentaban casas en Lomas de Casa Blanca donde vivían 4 o 5 familias (en una misma casa), o en las vecindades de la Trini o en el Tepe vivían y viven aun muchos⁷⁵.

Algunos líderes de organizaciones populares en Querétaro invitaron a indígenas que vivían en las calles a llevar a cabo un movimiento donde se hiciera la demanda de viviendas a gobierno.

⁷⁵ La imagen del lugar se construye en base a una entrevista, donde se narra la experiencia de trabajo dentro de la colonia Nueva Realidad del agente de intervención Salvador Corona. Es así, como el uso de su relato ilustra ciertas problemáticas, al mismo tiempo, que se convierte en una pieza importante para el entendimiento de las dinámicas internas entre la población y los agentes (instituciones gubernamentales y académicas) de intervención.

Los fragmentos de este relato, aparecen en el texto en cursivas y con las iniciales S. C.

Dentro de estas medidas tomaron terrenos irregulares como “paracaidistas”, lotificaron y esperaron el tiempo necesario para que esos terrenos fueran considerados suyos. De esta forma, los indígenas involucrados en este proceso de búsqueda de vivienda se unieron formando la Fuerza Hormiga Ñhañú.

- S. C.

Los habitantes de la Nueva Realidad se organizaron junto con otras organizaciones como Zapata Vive y varias colonias que de igual forma estaban iniciando un proceso de búsqueda. En ese tiempo estaba Enrique Burgos gobernando.

Negociaron los terrenos (con el gobierno). Se juntaron comerciantes ambulantes e indígenas, e hicieron todo un movimiento popular para buscar vivienda.

Sergio Jerónimo⁷⁶ jaló a los indígenas que se quedaban precisamente a dormir al lado de la central camionera (se quedaban decenas de indígenas a dormir ahí). Él les dijo, -¿quieren un terreno? pues vamos a luchar por un terreno de vivienda- y así se empezaron a agrupar varios indígenas y a ellos les tocó la suerte de tener un terreno en la Nueva Realidad y de agruparse como un grupo indígena.

Hubo problemas y ellos cuentan que varias veces se les exigió abandonar el asentamiento irregular a partir de la presencia de la policía estatal rodeándolos. Los espacios son asentamientos irregulares y su ocupación consistió en agandallarse un espacio, lotificar ellos mismos y aguantar algunos años para ya ser considerados suyos. Era la política.

Vivieron de forma difícil como lo vive cualquier zona de paracaidismo, sin servicios públicos, pero esto fue la parte

⁷⁶ Sergio Jerónimo Sánchez, líder del FIOZ.

donde hubo más unión indígena, según ellos lo cuentan en la historia. Se hacían las comidas en común, convivieron mucho, se organizaron como generalmente lo hace una colonia popular, como cuando no cuentas con nada y sabes que tienes que unirte y organizarte para obtener todo, ellos también así lo vivieron. Ahí fue cuando se constituyó la Fuerza Hormiga Ñahñu.

El año del asentamiento fue en 1994, instalándose 45 familias (17 otomíes y 28 no otomíes) que formaban parte del Frente independiente de Organización Social (FIOS), el cual posteriormente cambió su nombre a Frente independiente de Organizaciones Zapatistas (FIOZ), encontrando afinidad en el Movimiento Zapatista, el cual se hizo público en los mismos años.

El movimiento zapatista entró como una capacitación y una fuente de información, conjuntamente con otras fuerzas populares mestizas de Querétaro.

- S. C.

La población indígena vivía en rezagos y en desconocimiento total de sus derechos. En la lucha misma se fueron capacitando, pero fueron asesorados por estas agrupaciones y con la experiencia de muchos líderes se logra orientarlos. Estos líderes fueron importantes, porque fueron incondicionales en todo el proceso. De esta manera, es como se construyó la colonia y su espacio comunitario.

Sin embargo, cuando entró a la gubernatura Ignacio Loyola (PAN), éste creó un sistema nuevo, lo cual fue importante en la colonia porque generó una división muy fuerte. Ignacio Loyola y la Secretaría de Gobernación crearon una dependencia dentro de gobernación con personas que tenían habilidades en el desarrollo comunitario y que sabían contactar con líderes, es decir, negociar. Loyola les dió el poder a este grupo para que

negociaran todas las necesidades de las colonias populares. El objetivo era ir a las colonias con mayores demandas y que realizaban manifestaciones y plantones, para que ellos solucionaran todo tipo de situación y con ello evitar las manifestaciones. La estrategia de esta nueva dependencia fue evadir a los líderes de las colonias y llegar directamente a decir -“yo voy a solucionar la situación”, con esto hubo una división de muchas colonias y no fue la excepción la Nueva Realidad. Fue muy fuerte porque sí la Fuerza Hormiga Ñahñú coordinaba todo el proceso de la colonia, la escrituración, etc. Llegaron los representantes de la Secretaría de Gobernación y dijeron -“nosotros lo vamos a solucionar, si ustedes se van con sus líderes no lo van a hacer, yo soy el representante directo y yo tengo la solución, es mi encomienda” . La colonia se dividió a partir de los que ya no le creyeron a los líderes populares. Además empezó una estrategia de cizaña por parte de gobernación, diciendo -“llegó tanto material y ustedes no lo tuvieron porque lo tomaron los líderes”-.

Esta situación generó grandes rupturas dentro de la organización interna. No obstante, al interior de la colonia, el sector indígena formó su Consejo Indígena con los líderes de la Fuerza Hormiga Ñahñú, los cuales llevaron a cabo, junto con la gente de la colonia, la gestión del material, la construcción de las casas y de espacios colectivos. Desde este momento, fue otra la perspectiva desde la cual se partió para hacer la vivienda, entendiendo a la Nueva Realidad no meramente como un espacio habitacional sino como una comunidad. De esta forma, fue como se llevaron a cabo proyectos, talleres y asambleas donde se discutieron las problemáticas de la colonia y sus posibles resoluciones.

- S. C.

Los líderes de la colonia negociaron diferentes apoyos, construyeron casas colectivas, hacían faenas para la

construcción, se aventaron durante meses la mayoría de los techos y las lozas de las casas. A través de un trabajo colectivo consiguieron cemento y varilla (por medio de otros programas de gobierno).

Cuando iniciaron, se trató de construcciones sencillas de cartón y madera, muchas de ellas se quedaron, y se fueron construyendo cuartos alternativos.

Los compañeros destinaron áreas comunes y el “salón de usos múltiples” fue una construcción entre todos, echaron el colado con material que sobró de las viviendas y con poca asesoría arquitectónica o de ingenieros, ellos hicieron todo.

Empezaron a apropiarse cada vez más del salón. Tuvieron una asamblea para ponerse su nombre de la Nueva Realidad, y entre chascarrillos y comentarios salió el nombre.

El proceso de apropiación del salón comunitario tuvo relación con sus usos. En éste se llevaban a cabo actividades (cercanas a ellos) como: fiestas de XV años, convivios, talleres y asambleas. También se implantó un taller de medicina básica, a cargo de estudiantes (de medicina), con la finalidad de montar un consultorio básico en el salón.

Los talleres tenían ciertas condicionantes. En principio dependían del Consejo de la Fuerza Hormiga Ñahñú, es decir, del Consejo Indígena, el cual convocaba a la gente y platicaba sobre el proyecto y los intereses de la población en tales trabajos. Además se cuestionaban algunos datos sobre las personas que impartirían el taller (¿qué se va a hacer, ¿para qué?, ¿de donde proviene la gente que imparte?, etc.) ya que se tenía desconfianza en respuesta a los ataques a su organización.

Mucha gente de Querétaro (organizaciones, estudiantes, profesores,) empezó a apoyar a la colonia llevando talleres y otras actividades. Hubo asambleas sobre la marcha y el movimiento zapatista.

- S. C.

Era un espacio de reunión y trabajo, venía mucha gente a visitarlos. Vino la comandancia zapatista, y se realizó una parte de un congreso de sociología al interior del espacio, fueron estudiantes, hicieron un mural. Fue un espacio de interacción universitaria, social y comunitaria. La Nueva Realidad era un punto de referencia de la lucha indígena en Querétaro, no había más lucha indígena más que en la Nueva Realidad.

Posteriormente se apresaron a los líderes de la colonia, generando con ello, un miedo de participación política. Tomás, Ángel y Pascual eran los líderes principales de la Fuerza Hormiga Ñhañú. Al ser liberados Pascual decidió dejar de ser líder de la colonia y optó por dedicarse a la venta de dulces afuera del Tecnológico Regional, Ángel enfermó y pasó por una crisis familiar, lo cual le hizo perder el interés por la participación, Tomás es el único que se quedó como líder, sin embargo la estima que se le tenía era menor en comparación a la de los otros líderes.

No obstante lo anterior, se llevaron a cabo proyectos conjuntos con el DIF y la población. Tales proyectos fueron importantes en tanto que debido al trabajo de algunos promotores se rescató la organización local, situando ésta en proyectos de educación, de comercio de artesanías y de estancias infantiles.

- S. C.

Iniciamos nuestra estrategia meramente educativa, de alfabetización, tomando algunas estrategias muy básicas de Paulo Freire, para a partir de su realidad construir la educación.

Empezamos a trabajar con ellos pero bajo el sistema INEA, fue el primer acercamiento.

Posteriormente hubo un financiamiento nacional, el primer proyecto fue formar una estancia infantil comunitaria donde las mamás fueran las encargadas.

Fue un proyecto sentido y platicado previamente con la gente, conociendo sus situaciones y las cosas que pasaban ellas con sus hijos. No fue que ellas lo dijeran explícitamente, sin embargo, se hicieron varias asambleas con mujeres antes de iniciar el proyecto. Teníamos varias reuniones por las tardes, nos juntábamos y platicábamos y por supuesto que les preguntamos si era realmente una necesidad y si lo podíamos echar a andar. Como que esa parte siempre la mantuvimos de respeto, de juntarlos, platicar y si querían pues se hacía.

El proyecto era propuesto para que ellas lo dirigieran y nosotros teníamos la ventaja que como institución podías bajar el recurso directamente con ellas, no había un intermediario que se quedara con una parte del recurso sino directamente bajaba en la comunidad y se quedaba en la comunidad. Ellas aceptaron trabajar el proyecto como se los planteamos y tuvimos varias reuniones previas para diseñar conjuntamente la estancia infantil, asistían un promedio de 15 a 25 señoras. Establecimos desde el reglamento, funciones, el espacio, etc. El reglamento consistía en plantear qué niños iban a estar y qué niños no, ¿qué actividades se tenían que realizar?, asimismo como el diseño del espacio. Los papás junto con las mujeres nos ayudaron a reconstruir parte del espacio, empezamos a trabajar llevando un acondicionamiento muy básico. Otra parte la puso el DIF porque era partícipe del

financiamiento del proyecto, y así se pusieron cosas básicas, como barras, espejos y se acondicionaron los baños.

El objetivo era realizar todo juntos, la intencionalidad estaba en que las mujeres se encargaran de la estancia infantil y fueran responsables las mismas indígenas para que trabajaran con sus hijos indígenas y con ello propiciar otras situaciones, como fomentarles la lengua materna, transmitir la cultura indígena... era lo que se buscaba.

Se les dio una capacitación a las mujeres y se contrató a otra psicóloga que tenía especialidad en este cuidado con los niños, ella les platicaba a las mujeres cuales eran sus necesidades de los niños, qué ejercicios tenía que hacer un niño para tener más flexibilidad, etc. Estuvieron capacitando a 5 mujeres, tres directamente para el trabajo con los niños y dos en la alimentación, se consiguieron muchas cosas junto con ellas (las señoras de la Nueva Realidad). Tratamos de que ellas, aunque no fueran parte de una institución formal, no pidieran las cosas a través del DIF. Ellas hicieron una propia organización, entonces para conseguir alimento hacían su solicitud. Fuimos con Alvida que da alimentos, es una asociación que recibe donaciones de empresas donde los empaques de productos están dañados pero el alimento sirve. También fuimos al mercado de abastos donde tienen una bodega en la cual se lleva fruta o comida que no está en condiciones tan malas y se puede recuperar parte de ese alimento. Ellas hicieron un convenio para conseguir alimento y hasta una carnicería nos daba una vez a la semana carne, de diez a quince kilos de carne. Hablamos con el encargado y se platicó el proyecto de estancia infantil o ellas iban y les exponían la situación haciendo la gestión y la solicitud.

Todo firmaban, había una responsable, y todo se platicaba en las asambleas. En el DIF se daba el transporte para hacer el recorrido de compras. Se almacenaba todo, se dosificaba para la alimentación toda la semana. Hubo también asesorías de nutriólogas para decirles un poco cómo se debía de compensar la comida y ellas establecieron una cuota con las mamás (muy baja) entonces ésta la guardaba la encargada y ese dinero se usaba para la compra de tortillas.

Comen muchas tortillas los niños. Le podías dar un plato pequeño de frijoles y un niño de 5 años se comía doce tortillas, era hacerse un taquito con dos tres frijolitos, como que era un reflejo de su vivienda, como si dijera “-no mucho porque no hay mucho”-. Era comerse ese taquito calmadamente y luego otro con dos tres frijolitos. Realmente sí se necesitaba dinero para tortillas.

Se hacían pequeñas negociaciones para que funcionaran las cosas, y ello hace que la gente tenga mayores habilidades. Las señoras negociaron con el de la tortillería cambiando maseca por tortillas para que no costara tanto, pero después el de maseca ya no quiso. Esto fue del 2003- 2006. Fueron aproximadamente tres años y medio de trabajo.

La estancia infantil marcó una necesidad de la población indígena. En este momento esta necesidad era llevada a cabo por la población en su mayoría, con apoyo de la institución. El espacio era propio y la incidencia dentro del proyecto era directa. Posteriormente se llevaron a cabo una serie de modificaciones institucionales, cambiando el espacio, el nombre del lugar y la dinámica de éste. Todo ello tuvo relación con modificaciones en la estructura de la institución, las cuales (en la generalidad) tienen variaciones en la forma de llevar los proyectos a partir de políticas partidistas, es decir, las instituciones y los proyectos se convierten en parte de las medidas tomadas por cada nueva administración, de

esta manera, se complejizó aun más llevar a cabo un proceso largo con la población.

Parte del personal de las instituciones gubernamentales, no se dirigía a la gente para tomar iniciativas, a través del consejo indígena, lo cual fragmentó aun más la organización interna, pasando por encima de los líderes propuestos por ellos. Esta forma de actuar, se toma en muchos casos como una forma de discriminación y marginación, sobre todo cuando la población pretende llevar a cabo un proceso autogestivo.

Asimismo, la dinámica asistencialista de los actores de gobierno dañó sistemáticamente su proceso de organización y su capacidad de desarrollo, esto aunado a otros fenómenos y ámbitos en los cuales también se sufre de marginación.

- S. C.

Como parte de otros proyectos se hizo un grupo de promotores jóvenes otomíes. No se logró del todo pero salieron jóvenes muy valiosos, jóvenes líderes de la colonia. Sin mucho impacto, tuvimos talleres con ellos, trabajamos talleres de organización, de identidad, reconocimiento, como promotores de su propia cultura para liderar necesidades y realidades.

Fue complejo porque los jóvenes estaban en un proceso de transculturación. Los padres veían como un rezago su cultura y su lengua. Los jóvenes que se confrontaban con una sociedad mestiza, vivían situaciones de marginación y empezaron a negar la parte de identidad cultural, así que aunque tu quisieras que fueran promotores de la lengua y su cultura ellos vivían una situación más compleja con la sociedad y las mamás los apoyaban y sabían que tenían que vivir un proceso de transculturación con sus costumbres y lengua. Las

mamá lo expresaban muy claramente “¿porque yo le enseño al niño a hablar el otomí desde que nace, si se que en la escuela a la que va a ir lo van a marginar por ser indio?”.

En las primarias se vive una situación muy fuerte. Los niños sufrían marginación y discriminación por ser indígenas y además, por ser trabajadores de calle. Las chavitas se escondían cuando veían a un niño de su escuela si la veían vendiendo chicles porque en la primaria iban a ser objeto de discriminación, entonces ellos ya no querían ir a la escuela y en parte por ello no acababan sus estudios. La mayoría de ellos no acababa la primaria, se quedaban en quinto o sexto y uno que otro iba a secundaria. Igualmente pocos pasaban a la preparatoria por lo mismo de la discriminación ya que si vas en la secundaria o en la prepa también vas a vender periódico o vas a limpiar parabrisas en un crucero, por lo tanto es complicada esta parte de discriminación.

A partir de ello, ellos deciden no decir que son indígenas, porque están en un espacio que no los protege culturalmente, que no los identifica o que no los hace fuertes, están en un espacio ajeno que es la ciudad.

Yo creo que sí conservan una identidad como pueblo indígena. Es difícil que conserven la lengua pero saben su raíz, su origen aunque ya no vayan tanto a Santiago. Los jóvenes están una semana en Santiago y ya se quieren regresar, pero saben cuáles son sus orígenes, saben de donde vienen, saben su lengua, la escuchan, la entienden algunos, la hablan muy pocos pero hay como una identidad y la respetan, es su costumbre.

Como se menciona anteriormente existe un conflicto entre los jóvenes y su pertenencia familiar, puesto que hay una fuerte asociación entre ésta y una situación de marginalidad, ello nos permite comprender la complejidad en la autodeterminación identitaria, así como la construcción de nuevas nociones de etnia, llevando a cabo una relocalización de los espacios identitarios y de pertenencia.

Aunado a lo anterior, la marginación se presenta también en las relaciones establecidas entre la población y las instituciones a cargo de programas de desarrollo. En este sentido, se trata de un vínculo asistencialista con jerarquías muy marcadas, donde se encuentran definidas las posturas de quien lleva un programa y quien lo recibe. De esta manera, quien lleva algún programa, no lo percibe como servicio sino como un acto de caridad, estando presentes condicionantes (para recibir el programa) que tienen mayor relación con una perspectiva racista que con una clara idea de las labores de los funcionarios públicos, se trata por lo tanto de una intervención que condiciona elementos culturales importantes a cambio de asistencia (en salud, vivienda y educación).

- S. C.

Nosotros junto con Ángel estuvimos viendo problemas de vivienda, porque ellos nos decían – “necesitamos más viviendas, estamos en situaciones bien fuertes de hacinamiento-“ , ya que eran dos o tres familias por casa y no se puede vivir más así. Entonces fuimos a negociar con lo que era Consejo Estatal de Vivienda y que ahora es creo que IVEQRO, bueno, una institución estatal para dar vivienda. Estuvimos negociando y el comité indígena metió solicitud al gobierno del Estado.

Nos pidieron que hiciéramos un diagnóstico de la situación con las familias. Metimos todo el diagnóstico y cuando la persona de IVEQRO va a la Nueva Realidad determina que no va haber

más viviendas sino que les van a apoyar para construir una vivienda dentro de la vivienda. Es decir, se iba a construir un cuartito con baño y cocineta de esos sobrepuestos. Entonces la gente pidió que les dieran el material y que los contrataran a ellos para construir sus casas, pero eso nunca se pudo. Sin embargo, el Consejo Indígena aceptó.

De IVEQRO, llegó un jefe medio llamado Fernando. Yo fui rápido con el Consejo y les avisé quien iba a ir, para que ellos lo fueran guiando y diciéndole donde iban a ser las viviendas. Ángel lo acompañó, y entonces estaba muy bien porque llegaba la persona de IVEQRO y después llegaba Ángel y explicaba cómo iban a ser los requisitos, todo en otomí a las familias. Entonces Ángel ya nada más le decía (al encargado de IVEQRO) la resolución- “esta familia sí quiere, tiene este pedazo, ¿cómo ve?”-

A la tercer vivienda, nos llamó la persona de IVEQRO y nos dice- “si éste no deja de hablar en otomí cancelamos todo esto, yo no quiero que hable en otomí, yo quiero entender todo lo que está diciendo”-. Empezó a decir algunas cosas muy locas y a ser muy discriminador y racista. Yo le dije- “no va a dejar de hablar en otomí, y estas violentando sus derechos”-.

Le dijimos que no, que se iba a hablar en las dos lenguas, y que si él quería que no le diera sólo la resolución, él (Ángel) entonces haría toda la traducción y como que medio accedió.

Fue una ofensa para él. Él llega como poder, con la posición de “yo te voy a dar la casa” y de repente no soy yo quien entiende, sino es el indígena y el líder quien la gente se está refiriendo a él y él es el que está tomando la posición fuerte. Y eso así era, y así debería de ser, era la organización indígena de allá, era

de ellos mismos. Esa situación le rompió las estructuras y a partir de ello se hicieron como 20 casas adentro de las casas. Casas rellenas, donde se construye la base de cemento y luego levantan con varillas. Un material más o menos, con una garantía de aproximadamente 15 años.

Este tipo de reacciones frente al sector indígena como sector independiente, política y económicamente, genera en las dependencias gubernamentales una especie de miedo, en tanto que el sector al que se dirigen tiene un poder cultural que les permite asimilarse horizontalmente con el interventor. Este tipo de fenómenos deslegitiman la acción de programas gubernamentales presentados como “ayudas”, modificando este nombre a “obligaciones sociales”.

En esta dinámica el vínculo gubernamental propicia la intervención condicionada generando la dependencia de grupos sociales organizados para fines colectivos, llevando tal finalidad hacia un ámbito individual y manipulable. Es de esta misma forma como dio inicio el Centro de Día conocido en la actualidad.

Anteriormente se mencionó acerca del proyecto de Estancia Infantil, este proyecto tenía cierto grado de independencia en tanto que se encontraba en un espacio propio y dirigido directamente por la población de la colonia. Estos elementos, restaban incidencia del estado frente a ciertos ámbitos, como el político.

Ello generó precisamente el cambio de espacio, ya que al propio estado le pareció contraproducente no tener un control integral de las situaciones que acontecían en éste.

- S. C.

La gente lo nombraba (al espacio) como Estancia Infantil pero para la institución era Centro de Día. No estaba tan formal como el que está ahorita y siempre se le llamó “la estancia infantil que está en la Nueva Realidad”. A pesar de que era un proyecto llevado en su mayoría por la gente, no te escapabas

de la institución. De repente llegaban las mujeres “copetudas” del DIF a llevar la ropa, a regalarla y decían- “Les pido a todas que estén puntuales porque les vamos a traer ropita”-. Las señoras iban para que les agradecieran por la ropa que ellas ya no querían, entonces no era algo de solidaridad, sino de asistencialismo total.

El cambio en el proyecto de la Estancia infantil fue por una situación de tendencia política del DIF. Nos visitaba Marcela, la esposa de Francisco Garrido, ya que la estancia era un proyecto que funcionaba muy bien. En ese entonces el Centro de Día era el salón comunitario y era un mundo de niños. Era bueno porque decías, -“esos niños ya no están en la calle y son cuidados por sus mamás, por mujeres indígenas organizadas y capacitadas”-. Era una idea más autogestiva.

En una de las visitas de Marcela, coincidió que había sido el tiempo de las elecciones y también la visita del Subcomandante Marcos por medio de la Sexta, por lo tanto habían carteles pegados (del subcomandante) en los muros. La fuerza Hormiga Ñhañú y los mestizos que estaban ahí eran y son de izquierda y muchos de ellos estuvieron con López Obrador así que pegaron una calcomanía que decía “Voto por voto, casilla por casilla”, y eso junto con los carteles de Marcos los pegaron en su auditorio, en su espacio y pues como es de ellos pueden hacer lo que quieran. Cuando llegó la Señora Marcela brincó por ver los carteles y me preguntó – “¿qué hace esto aquí?”- y pues yo le dije- “es el espacio indígena, es algo de ellos”- -“sí, eso lo entiendo perfectamente pero no tienen que mezclarse cosas políticas aquí”- así que le dije –“ es que ellos son una organización política, y es un espacio construido por ellos, hacen sus asambleas aquí y usted lo sabe”-.

Ya por la tarde, me llamaron del DIF y me dijeron que a partir de ahora la señora Marcela había pedido prescindir de mi labor, por lo tanto, estaba fuera. Fue algo muy indigno, por no respetar un proceso de trabajo, ni la ideología de la gente, por no respetar nada.

Inmediatamente empezaron a construir otro centro, dejaron el salón de la colonia, y construyeron un Centro de Día que operara completamente bajo la ideología y perspectiva de la institución.

Es de esta forma, como inició el proyecto del Centro de Día como se conoce actualmente, entender su proceso lleva a una contextualización más amplia del desarrollo de la colonia y por lo tanto de los jóvenes con los cuales se lleva a cabo el trabajo de imagen.

En este sentido, se trata de diferentes ámbitos complejos, los cuales son de importancia para comprender las respuestas y al mismo tiempo la reticencia de la población juvenil en el trabajo propuesto.

Estos elementos dan cuenta del proceso de la gente en el espacio, de su participación en este, de su vida y de los diferentes proyectos de los cuales han sido partícipes. No obstante, también se pueden apreciar elementos de organizaciones acalladas por asistencialismos, lo cual plantea un contexto más amplio e integral del trabajo con la población, que en su proceso como etnia y como colonia se ha visto fragmentada a raíz de intereses políticos externos.

Actualmente el programa que trabaja el Centro de Día de la colonia Nueva Realidad, es el Programa de Atención a Menores y Adolescentes (AMA) como un área del DIF estatal, el cual trabaja sobre distintos enfoques como: la prevención de adicciones, la prevención de embarazos en adolescentes y sobretodo la “prevención, atención y desaliento del trabajo infantil urbano”.

Los jóvenes con los cuales se lleva a cabo el trabajo fueron presentes del proceso narrado anteriormente, sus familias fueron partícipes de estos proyectos y aun continúan asistiendo a las actividades llevadas a cabo por el Centro de Día. Sus edades varían entre los 10 y los 16 años, su asistencia a los talleres impartidos por la institución es en horarios vespertinos.

Los motivos que permean dentro del trabajo con este sector de jóvenes, radican principalmente en la presencia de estos en el desarrollo de la colonia⁷⁷, asimismo como en distintos procesos de intervención. Precisamente ello permite develar la construcción de una identidad indígena resinificada a partir de nuevos elementos y su apropiación.

En este contexto se sitúa la experiencia de imagen y el trabajo de investigación.

⁷⁷ Como la conformación del espacio indígena urbano.

3.3 PLANEACIÓN DE TALLERES EN LA INTERVENCIÓN.

La experiencia metodológica implicó pensar al medio fotográfico (dentro de la investigación antropológica) de una forma menos ilustrativa y más procesual. En este sentido, los talleres fueron el espacio del vínculo para trabajar la imagen y su significado.

Cuando hablamos de “talleres”, nos referimos a momentos de relación con los otros, a formas de acercamiento y diálogo. No implican la impartición de contenidos específicos o ciertas posiciones en cuanto a quien imparte o quien escucha, sino son espacios de relación y trabajo conjunto. De esta manera, son el medio directo del diálogo con la gente.

Los talleres implican un proceso continuo (de la misma forma que la imagen), a partir de un trabajo sistemático. La imagen vista en un sentido amplio, se convierte en un proceso de construcción, tanto material como simbólico, en este sentido, el proceso de la imagen se lleva a cabo a partir de talleres, adquiriendo sus estrategias de trabajo e interacción con el fin de comprender la formación de su significado.

Para construir la estrategia metodológica se tomaron de base técnicas de educación popular, donde se retoman planteamientos de Paulo Freire, analizando dichas estrategias educativas como parte de procesos organizativos. Asimismo, se pretendió que los temas y discusiones se realizaran a partir de contenidos significativos, partiendo de sus propios referentes e ideas en la creación de la fotografía.

El taller tuvo como objetivo *a priori* trabajar la construcción integral de la imagen, siendo más que un espacio para aprender a fotografiar, un lugar generador de situaciones en las cuales se diera la construcción del sentido de la representación, así también, se pretendió enfatizar en las formas de apropiación de la imagen fotográfica.

La estructura de los talleres se flexibilizó de acuerdo con los intereses y las condiciones del vínculo con los jóvenes. En un principio se llevaron a cabo ciertos cuestionamientos en torno a sus imágenes, retomando sus experiencias fotográficas a través de retratos familiares, tomas realizadas en su celular e incluso imágenes que aunque no hayan sido fotografiadas, han sido pensadas para ello, es decir, con el fin de posteriormente ser imágenes tangibles.

También se plantearon contenidos relacionados a aspectos técnicos, así como actividades concretas que dieran luz sobre los significados de las imágenes y su planeación, tanto material como significativa.

CUADRO DE ACTIVIDADES

Fecha	Actividad
Martes 23 de Febrero	<p>Presentación de Taller con Jóvenes de la Nueva Realidad:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Explicación del taller (Presentación de programa, número de sesiones, actividades, etc.) Trabajo con la noción de imagen- Intereses en torno a las fotografías- ¿Cómo son las imágenes?, ¿Dónde se encuentran dentro de lo cotidiano?, ¿Qué producen?, ¿Qué imágenes gustan y cuales no?, ¿Porqué? <p>“La imagen y sus significados”</p> <ol style="list-style-type: none"> I. La noción de imagen- vínculos y asociaciones (¿Con qué elementos se asocia la imagen fotográfica y la labor de producir imágenes?) II. Las imágenes propias- ¿De qué son las imágenes que poseen? (contenidos y eventos representados en las imágenes)
Martes 2 de Marzo	<p>Elementos técnicos:</p> <p>La Luz (¿Cómo funciona la luz, la óptica y el material sensible para generar una imagen?)</p> <p>Manejo de cámara fotográfica y partes que la conforman.</p> <p>Ángulos de toma</p> <p>Planos de acercamiento</p>
Martes 16 de Marzo	<p>Construcción material:</p> <p>Análisis proyectivo. (Temas, espacios, acciones, elementos u objetos, poses, leyendas)</p> <p>El boceto: Es una estrategia de planeación una proyección de ideas latentes, las cuales, también se ven reflejadas en las imágenes.</p>

	<p>El juego: Es una forma de acercamiento y al mismo tiempo una herramienta de explicitación sobre elementos afines, relacionados al contexto, lugares de origen y elementos identitarios.</p>
Martes 23 de Marzo	Sesión Práctica
<p>Martes 13 de Abril</p> <ul style="list-style-type: none"> • Retrato- 	<p>La planeación de la imagen propia y la apropiación del curso de la imagen.</p> <p>El Retrato “El retrato es una de las maneras más eficaces de reinventarse. El retrato ha servido para convertirse en otro, para existir y para desaparecer, para desahogar el dolor, para dialogar con la muerte, para desdoblarse y convertirse en un espectro de apariciones múltiples, incluso para convertirse en un ser omnipresente⁷⁸.”</p> <p style="text-align: right;"><i>Vesta Mónica Herrerías</i></p> <p>El trabajo de investigación se enfoca en la imagen como un medio de creación del “sí mismo”, convirtiéndose en una estrategia de autodefinición, donde el sujeto se empodera de su imagen visual, haciendo de ella un símbolo de sí mismo. En este sentido se trata de un ejercicio de auto- conceptualización.</p> <p>El ejercicio del retrato consiste en la elaboración de la imagen propia a partir de elementos que quieren ser resaltados.</p> <p>En este juego (cotidiano), no se encuentra aislada la decisión del sujeto, sino se complementa con la construcción de los otros sobre él.</p> <p>De esta manera, el ejercicio radica en hacer dos equipos. El primero dirige y el segundo se apropia de la dirección a través de modificaciones.</p> <p>En este juego, se pretende ver el diseño de temas y de formas planteados por ellos, llevando a cabo una apropiación del medio mediante sus intereses en la imagen personal.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Juegos de connotación 	<p>A través de lluvias de ideas sobre imágenes presentadas, se pretende la explicitación de elementos de connotación. Juegos de connotación (sobre imágenes ajenas e imágenes propias).</p>

⁷⁸ *El Yo imaginado*. En: Los autorretratos de Pedro Meyer. [en línea]. Disponible: 5 de Agosto del 2010. <http://www.pedromeyer.com/galleries/selfportraits/indexsp.html>

Martes 20 de Abril	Análisis de fotos tomadas- Contenidos y propósitos de las imágenes- ¿Qué explicitan? ¿Porqué se eligen? ¿Quién las verá?, ¿Porqué? Selección de imágenes y mensajes. Planeación de presentación.- ¿Qué se debe hacer con las imágenes? ¿Qué es lo que le sigue a la imagen fotográfica?
Martes 27 de abril	Exposición de trabajos realizados

Sin embargo, lo conceptual se fue desvaneciendo ante lo tangible de la realidad, haciendo de este proceso de diálogo, una interacción simbólica no tan evidente y en muchos casos con resistencia.

Las actividades programadas se realizaron pero tuvieron ciertas modificaciones, sirviendo algunas veces para los fines que en un principio habíamos planteado y en otras ocasiones no. Sin embargo, estos cambios provocaron dirigir nuestro ángulo de visión hacia otros elementos que surgían en el momento y que daban cuenta de esas respuestas y apropiaciones que se estaban gestando a lo largo del proceso. Apropiaciones menos evidentes o argumentos del porqué no usar la imagen, o para qué contextos dejarla.

Todo ello, se convirtió en la puesta en escena del planteamiento etnometodológico⁷⁹, siendo los sujetos y el diálogo entre éstos y el antropólogo, los que llevaron el desarrollo de la imagen.

⁷⁹ El planteamiento etnometodológico le apuesta a los métodos y estrategias propios de la población frente a cualquier evento. Es decir, se enfatiza en la reacción de los sujetos, en tanto que ésta forma parte de acciones concretas de negociación, apropiación, modificación, etc. En este sentido, la experiencia y su narración, son en sí mismas elementos que explicitan la injerencia de la gente dentro del proceso de investigación.

3. 4 MIRADAS CON NOMBRE PROPIO. SESIONES DE TRABAJO

Sesión 1- Martes 23 de Febrero- Inicio del taller

Al iniciar el taller, se tenían bastantes expectativas en la forma que adquiriría la imagen y sobre todo en el interés de los sujetos en construirla. ¿Qué pensaría la gente sobre eso en función de lo que implicaba hacer la imagen? Sobre todo sí ésta representaba una clase de poderío, una hoja en blanco para la escritura de su propia historia.

Se partía de una Nueva Realidad llena de ficciones rurales, relacionadas al concepto de comunidad, sin embargo, se trataba de una alteridad menos unificada, donde la imagen no se volcaría en un pertenencia colectiva o en una identidad de origen indígena, sino en un híbrido, una mezcla de pertenencias múltiples.

En la primer sesión llegaron 5 jóvenes; Maribel, Gabi, Adriana, Marielena y Marcelino.

Todos ellos hijos de migrantes otomíes de Santiago Mexquititlán. Sus padres llegaron a formar un asentamiento nuevo e irregular, hace aproximadamente 16 años y en la actualidad la mayoría se dedican principalmente al comercio o a la construcción. En el caso de los comerciantes se trata de una venta, “ambulante” de dulces, papas, garbanza y artesanías.

Sus edades van desde los 10 hasta los 14 años y en su mayoría son mujeres. Algunos cursan sexto grado de primaria, y otros, primero o segundo grado de secundaria. No todos asisten a la misma escuela, sin embargo, algunos coinciden en esos espacios o también son amigos de la colonia, lo cual, hace tener un conocimiento mayor entre ellos, y al mismo tiempo una relación fuera de las actividades de la institución. En algunos casos, no se tiene una relación tan cercana, pero al menos sí visual, en este sentido se trata de una situación de

ubicar al otro en el espacio, saber quién es, de dónde viene, las situaciones familiares que enfrenta, etc.

Para ellos la noción de imagen se relaciona con el recuerdo, se habla de ello como un uso predeterminado, un acto que no se concreta en el momento de la toma, sino a futuro. Muchas fotos se toman *“para recordar”* pero el recuerdo adquiere sentido o existe cuando ha pasado el tiempo de la fotografía. Es un acto o una actitud del presente que adquiere funcionalidad y sentido en el futuro. Es una precaución del sujeto en el ahora y es la decisión del sujeto para tener elementos de memoria en otro tiempo.

Sobre lo que les gusta recordar, mencionaron a los amigos y concretamente hablaron de las *“imágenes de recuerdo”* como sus fotografías de cuando eran pequeños, o en ciertas ocasiones como bautizos. De esta forma, son fotos que se toman y se sabe *a priori* que posteriormente serán parte de recuerdos.

En este sentido, las imágenes más presentes en lo cotidiano son las fotos familiares (de fiestas o visitas a otros lugares. Éstas generalmente son tomadas por el padre de la familia.) y los autorretratos tomados con la cámara del celular. Éstas últimas, son fotos privadas que en la generalidad sólo se muestran a personas de confianza o gente que no pueda molestar o burlarse al verlas: *“Las tengo en mi celular y no se las enseño a casi nadie. Son privadas”*. No son retratos que se distinguen por alguna pose exagerada o por estar en algún lugar especial, son fotos de cierta manera sencillas, donde sólo aparece el sujeto sobre un muro de fondo. Lo interesante de estos retratos es la posesión de la imagen propia y su control directo desde el momento de la toma. En estas imágenes el sujeto es a la vez el que observa y el observado. Si sonrío o se inhibe lo hace ante sí mismo, se enfrenta a su propia persona y ante su criterio sobre cómo quiere ser visto, puede cambiar de pose, o de actitud sin una interpretación externa en el momento, decide sobre su imagen posterior a la toma, puede optar por publicarla, imprimirla, o guardarla como objeto personal y privado. Dentro de su discurso sobre el porqué tomarse fotos, no hay un argumento explícito sino situacional *“porque sí”*, sin embargo en sus usos esta imagen adquiere sentido y se convierte en un ejemplo

claro de la apropiación de la imagen, tomando nuevas perspectivas o elementos a partir de poder ser un acto personal. Es el poderío del sujeto en todo el proceso de la imagen, donde son sus decisiones las que le dan rumbo a ésta.

Las imágenes con las cuales (los jóvenes) relacionan la labor fotográfica, son elementos de la fotografía antigua, los cuales se han convertido en íconos del fotógrafo y se describen en frases como “*cuando explotaba el flash se tomaba la foto*”.

Estos íconos se refieren al uso de la cámara de formato grande, donde el acto (del fotógrafo) de cubrirse con una manta negra y hacer explotar el flash de bombilla, se vuelve en sí mismo, la idea de la imagen fotográfica. Una idea mágica sobre el cubrirse, como cerrar un espacio para abrir otro y hacer aparecer de la nada una imagen. En algunos jóvenes es más, la imagen de este acto que la representación en sí misma que es producida en éste.

Dentro del taller, uno de los objetivos planteados fue la elaboración del autorretrato (tomando este concepto más para definir la presencia simbólica del sujeto en la imagen, que su presencia física).

Ello desencadenó una serie de preguntas relacionadas con características propias, como gustos y colores favoritos, siendo estos elementos presentes (dentro de la imagen) una proyección de las ideas del sujeto y al mismo tiempo una muestra de cómo la imagen se va conformando en un retrato (el cual, no necesariamente muestra el rostro de la persona, sino se convierte en un espejo que a través de elementos significativos plantea y explicita parte de lo que conforma al sujeto). De esta actividad, surgieron comentarios sobre gustos e inquietudes por las cosas que observan, sobre todo elementos relacionados a la naturaleza, como animales, y las formas que adquieren las nubes, en ello surgen algunos relatos sobre las formas que han visto y Marcelino nos cuenta sobre un día que pudo ver en el cielo marcada la silueta de la República Mexicana.

Se percibió poca respuesta a las interrogantes relacionadas con la noción de imagen, por lo cual se vio la necesidad de realizar modificaciones en el planteamiento de algunos temas, recurriendo a estrategias como juegos y otras dinámicas para acercar más los contenidos.

Otros elementos que surgieron en este diálogo fueron los relacionados al trabajo de sus padres, al gusto por el espacio (La colonia) y las aspiraciones de trabajo u oficio.

Todos coinciden en que no les gusta el espacio, y no hay un elemento de agrado sobre éste debido a que hay mucha basura. A raíz de esto ellos plantearon la sesión fotográfica fuera del espacio de la colonia.

Fue un poco compleja esta situación, ya que sus respuestas fueron encaminadas, de alguna manera, por la presencia de una agente del Centro de Día (encargada de otros talleres y de la revisión de actividades en el espacio), quien a través de discursos sobre no tirar basura, etc. fue guiando los datos en función del deber ser, una intencionalidad muy distinta a la del taller, siendo que éste no se enfocaba en plantear hábitos de higiene a los jóvenes, ni plantear lo que es bueno o malo, sino precisamente conocer los significados de sus prácticas y cómo éstas responden a lógicas locales y diferentes.

Con respecto a sus aspiraciones laborales, a dos de ellos (Adriana y Marcelino) les interesa ser pintores, especialmente a Marcelino le gusta hacer paisajes a lápiz. Como consecuencia de este gusto, la idea de la elaboración de un boceto de las imágenes fue de su agrado.

Algunos como Marielena y Gabi no están seguros de qué querrían hacer o a qué querrían dedicarse, sus opciones no son el comercio como sus familias, pero mencionan cómo a través del comercio sus padres les han *“enseñado cómo ganarse la vida”* (Marielena).

En el caso de Maribel, a ella si le gusta el comercio, pero especialmente le gustaría vender zapatos.

Al finalizar el primer taller, tuve la sensación de tener que hacer muchas modificaciones en el planteamiento original, y al mismo tiempo en la forma. Muchos de los conceptos de los cuales partía se veían ajenos en el contexto de los adolescentes. Además la forma de diálogo no necesariamente funcionaría a través de conversaciones o preguntas, sino el mismo diálogo sería mejor llevado en otro tipo de actividades, donde sus respuestas en actos o su lenguaje corporal hablaran más de quienes son y de la forma que podría adquirir la imagen dentro de ello.

En este sentido, desde un inicio se tenía la certeza de que era algo lanzado a la incertidumbre, sin embargo, no se contemplaba el silencio, la presencia de otros actores, la urbanidad de la “otredad” e incluso la resistencia al proceso.

Sesión 2- Martes 2 de Marzo- Información técnica

Para la segunda sesión ya creía estar más preparada. Les había interesado el icono del fotógrafo como ese sujeto un poco caricaturesco que entra debajo de una manta y explota un flash quemándose con éste, por lo cual ya llevaba una cámara Brownie (una pequeña cámara antigua que aun posee su flash de bombilla) y una presentación muy visual con las fotografías que habían mencionado les gustaban. Teníamos que abordar algunos datos técnicos, con el fin de que en el momento de tomar fotografías supieran algunas funciones de sus cámaras, además pensé importante explicar el funcionamiento de la imagen, y su evolución hasta poder encontrarse en sus celulares, sin embargo, los silencios cada vez eran más notorios y mi afán por hacerlos participar o comprender una terminología nueva los desesperaba.

Una gran frustración se ocupó de mi cabeza, pues era una contradicción plantear un proceso dialógico obligando a la permanencia del otro. Sin embargo, estas reacciones forman parte del diálogo, donde los sujetos se miden y conocen, planteando este tipo de estrategias como resistencia a la acción y a la insistencia del otro- investigador por entrar en sus nociones e ideas.

Después de hablar un poco con ellos sobre su participación en este proceso, se planteó hacer de la imagen final, una especie de sensorama, pudiendo conjuntar a sus imágenes, texto, música e incluso olores.

Fue de alguna manera una estrategia para interesarlos en el proceso y hacer ver que era un proceso propio y no ajeno, donde la imagen era completamente de ellos.

Sus propuestas en torno a la imagen- sensorama, fue añadirle cuentos, o los títulos de estos (los paisajes), olor a rosas, música de ska, y reggae (Niña Dioz y Zona Ganjha).

Sesión 3- Martes 16 de Marzo- El boceto

De acuerdo a las experiencias en sesiones anteriores, las expectativas se modificaron al tiempo que la forma del diálogo empezó a ser cada vez más pensada. En principio se planearon juegos con el fin de romper la tensión ocasionada en la sesión anterior, juegos donde hubiera movilidad física y sobretodo risa.

El juego seleccionado planteaba dentro de la dinámica, un cambio de lugares en función de localizar afinidades. Tenía la idea de que se conocieran un poco más y vieran los elementos en común que tienen, un poco partiendo de las nociones de la importancia del colectivo en la creación de sus imágenes. Sin embargo, yo era la que tenía gran desconocimiento, por lo cual, el juego develó algunos elementos para comprenderlos más.

Para la ubicación de elementos comunes, ellos elaboraron preguntas en torno a ropa, actividades de su preferencia, lugares de origen, situaciones familiares (como divorcio o el conocimiento de sus padres), gustos por las imágenes, gustos musicales y la lengua que hablan sus padres.

Aunque todos provengan de Santiago Mexquititlán, no pertenecen al mismo barrio. Algunos son de barrio sexto, de barrio tercero, otros entre barrio cuarto y quinto, y también de barrio primero. Sin embargo, los padres de todos se conocen y en el caso de algunas personas, trabajan juntos en la venta de artesanías.

La mayoría de los jóvenes son nacidos en Querétaro y no hablan la lengua de sus padres; éstos no han querido enseñarles o únicamente les enseñan algunas palabras o números.

En la mayoría de los jóvenes, sus padres se dedican al comercio. En el caso de algunos, no tienen que ir a vender con sus familias, puesto que éstas tienen trabajadores o de este ámbito se encarga otra persona de la familia, sin embargo, en otros casos sí.

Es el caso de Gabi, quien vende palma acompañando a su madre afuera de la iglesia de Santa Clara, o también el caso de Carolina, quien todos fines de semana se va vender a Plaza Fundadores.

La madre de Carolina vende artesanías en esta plaza, muñecas, morrales, blusas, etc. Su madre desea comprarle una falda como la que ella usa, pero Carolina se niega, ya que no le gusta vestirse así. De este comentario surgieron otros, en los que narraron, de la misma forma que Carolina, que no les gusta usar esa ropa o únicamente usan ciertas prendas cuando se encuentran en Santiago, que es el lugar donde viven sus abuelos.

No nos gusta vestirnos así

¿Y si les gustan los quechquemitl, son diferentes, en forma triangular y se usan más en el Estado de México?

Sí, mi mamá vende.

Yo sólo lo uso cuando voy a Santiago.

Después de la actividad se llevó a cabo la elaboración del boceto, para lo cual se llevaron materiales como hojas de dibujo, lápices, crayones, plumones con colores y hojas para notas (ya que en la segunda sesión se había planteado que les gustaría conjuntar sus imágenes con textos, canciones, cuentos, etc.)

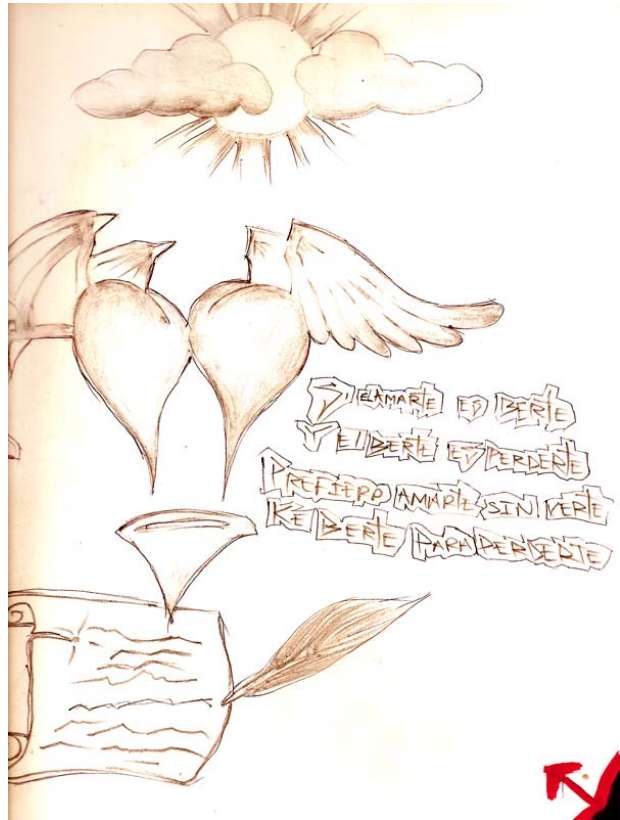
Sus bocetos no fueron necesariamente la planeación de su imagen, sino un reflejo de situaciones latentes. Como jóvenes adolescentes, presentan intereses en las relaciones de noviazgo. No hablan mucho de ello en el ámbito del taller, sin embargo es una situación muy explícita en ciertas conductas y al mismo tiempo en los medios gráficos. En este sentido, sus dibujos fueron para este momento una vía de conocimiento en un ámbito personal, cambiando de cierta manera las propias nociones de hermetismo que ellos mismos plantean.

En esta sesión acordamos el día de la salida fotográfica y el lugar. Su propuesta fue la Alameda y Plaza Fundadores para tomar algunas fotos a la mercadería de sus padres.

Carolina ya llevaba la cámara del celular de su mamá y nos mostró algunas fotos de las muñecas que ella vendía y una foto donde su madre aparecía *“vestida como sus muñecas”*⁸⁰

Durante esta tercer sesión, se produjeron grandes avances en el ámbito de la confianza y la interacción. El juego y la flexibilidad de las temáticas y formas de llevar el taller generó un ambiente menos tenso y más propicio para el acercamiento a sus intereses e inquietudes sobre la imagen, no obstante, aun faltaba mucho por ver y trabajar.

⁸⁰ Las muñecas otomíes son representaciones de la población otomí. En este sentido, la venta de muñecas es en parte la venta de su propia imagen indígena. Son objetos interesantes, en tanto que portan una estética propia y al mismo tiempo una identidad, son un reflejo material de las mujeres que las trabajan, traen consigo sus vestidos, sus tonalidades de piel, el trenzado de su cabello y en algunas ocasiones su rol de madres.



9: Boceto de Marcelino. Taller de fotografía. Nueva Realidad. 2010.

10: Boceto de Maribel. Taller de fotografía. Nueva Realidad. 2010.

Sesión 4- Martes 23 de Marzo- Sesión fuera del espacio del Centro de Día

Para este momento había grandes expectativas. En principio, el salir del espacio de trabajo, o llevarlo a un ámbito más libre generaría otras situaciones, hasta ese momento desconocidas o que habían sido parte sólo de suposiciones. Además, habría más tiempo y mayores momentos de incidencia directa sobre las imágenes y el medio, lo cual independientemente del producto gráfico haría que ellos se sintieran como parte del proceso, es decir, que hicieran suyos los medios para mostrar sus ideas y decidir sobre el curso de ellas.

En esto radicaba la importancia del trabajo fuera, o del trabajo sin verse como tal, viéndose más como un juego, como un momento de distracción donde hacerlo tan libre sería la forma en la cual no fuera forzado ni fuera parte de un programa de atención a jóvenes. La manera en la que no se esperaran respuestas que contestaran directamente a algo, sino simplemente haciendo las cosas para mostrar precisamente la forma en la cual se hacen en lo cotidiano. (Formas, muchas de las veces, más inmediatas y emergentes que racionalizadas, o que responden a una cultura no consciente de sí, como suele generalmente ser la cultura.).

El día de la sesión práctica acordamos salir a las 2:30 pm para regresar a la colonia antes de obscurecer, es decir a las 6:00 pm.

Llegaron 4 chicas (Gabi, Carolina, Sabina y Lucero) y con ellas nos dirigimos a la Alameda, mostrando desde el camino cierta emoción por la salida. Gabi y Carolina se subieron rápidamente al camión y se sentaron juntas sobre un asiento sin tornillos, lo cual posteriormente generó muchas risas al ver que el asiento se levantó al frenar el camión.

Sabina y Lucero son hermanas y no viven en la colonia, por lo cual su relación con los otros jóvenes que asisten al taller, es más distante. Ellas son mayores que los otros chicos y también más reservadas. Sus palabras hacia los demás son pocas y muestran de forma tímida sus emociones, situación que de forma previa dividió al grupo para trabajar.

Al llegar a la Alameda se dividió al grupo en dos, para el manejo de las cámaras.

Gabi y Carolina eligieron inmediatamente la cámara más sencilla (una sony cybershot), la más pequeña y la que representaba un menor conocimiento técnico. Sabina y Lucero tomaron la otra cámara (canon Xti), con un poco de reticencia, preguntando mayores cosas, sobre *¿cómo se tomaba la foto?, o ¿cómo acercarse a los sujetos en la toma?*.

Se abrió la posibilidad de fotografiar todo y de dirigir a las personas que las acompañábamos. Podían captar lo que ellas quisieran, lo que les gustara, lo que les llamara la atención y también en la forma en la cual lo prefirieran: a color, o en blanco y negro, de pie o acostadas, ellas u otras personas. Su primer motivo fueron las ardillas y por mucho tiempo estuvieron corriendo tras ellas para poder capturarlas (en imagen), otro motivo fueron los retratos, no retratos propios sino de nosotros *“ahora sus modelos”*, ordenando los lugares y las poses: *“primero aquí y luego en el quiosco”, “pónganse ahí,” “abrácense,” etc.*

Las tomas fueron en diferentes espacios del parque, con las placas, la fuente y las esculturas, lugares específicos donde el retrato se convierte en la huella de la visita, como si hubiera lugares que tuvieran la exigencia de ser fotografiados y requirieran de un registro. La gente aunque no comprenda muy bien el sentido de ello, o los discursos que plantean (el momento histórico, la fecha o el homenaje a una persona), hacen de estos, lugares donde hay que ser retratados. Las placas de parques, esculturas, los datos oficiales, etc. parecen ser sitios predispuestos a ser imagen. El retrato con el dato histórico y señalar la fecha de la placa, es decir dónde nos encontramos, es como señalar indirectamente el nombre del lugar y afirmar nuestra presencia en éste, hablar y tener pruebas de la experiencia y la visita, afirmar en la foto que fuimos partícipes del espacio por un momento.

Hicimos varios experimentos con el movimiento, saltando desde una barda para que ellas pudieran congelar el salto y al mismo tiempo ser congeladas, con ello se pretendía diversificar el tipo de fotografías y además hacer evidente la capacidad

que como observadoras tenían, mostrar de alguna manera cómo podíamos generar una situación irreal en las imágenes: volar. Las fotografías de estos saltos fueron muy diversas, en algunos casos se logró de forma gráfica lo que se había planteado, sin embargo, fuera de la actividad fue un momento donde todos participamos y donde se generó un trabajo colectivo para crear la imagen. Saltar todos a la vez, contar, tomarnos de las manos y disparar en el momento adecuado, fueron elementos y partes de una situación de juego y al mismo tiempo de acercamiento a un proceso conjunto. Después de ello, decidieron tomar fotos desde los barrotes del lugar simulando un espacio y una situación diferente: *“una cárcel”*. Fotografiaron los carteles de grafitis que se encontraban expuestos afuera del parque, e hicieron tomas desde el puente peatonal a los autos, a las sombras, y retratos diversos. Lo interesante de esos retratos fue la dirección y al mismo tiempo las temáticas planteadas por éstos, en algunos casos los temas ya estaban en el espacio (es decir, no eran creados por ellas) pero en la mayoría fueron las direcciones las que crearon las temáticas, las cuales fueron referidas al noviazgo, la familia y las parejas, algo sintomático en sus edades (10- 16 años), y una situación que no forma parte de sus discursos más explícitos (sino de pláticas sólo con amigas o con personas de confianza), pero que puede percibirse en tanto que está latente en sus orientaciones (en las imágenes), sus relaciones y su comportamiento. Además, en actitudes como molestar a la chica o chico que te gusta, tomarle fotos a escondidas, y hacer evidente la presencia propia a partir de comentarios contrarios a los de los demás.

La locación se fue modificando en el propio paso, era como hacer o ir a lo que le sigue. Si tomamos fotos fuera del parque ¿porqué no en el puente?, y si fueron también en el puente, ¿porqué no entrar al espacio que le sigue? , en este sentido, se hicieron retratos entre ellas en los prados externos de la Biblioteca Gómez Morín (al otro lado de la Alameda), rodando en las bajadas de éstos y en los arbustos, haciendo algunas tomas ya con ciertas intenciones y dirigidas hacia alguien: *“ésta para mi mamá”*.

Cuando entramos a la biblioteca había una exposición de autos, de los cuales hicieron varias tomas y al mismo tiempo se fotografiaron con los que más les gustaban. Los comentarios en torno a ello fueron en relación a la pertenencia en función del gusto: “yo pido ese, o ese es el mío”, lo cual se complementó con sus retratos con ellos, siendo una forma muy recurrente de poseer en la imagen lo que no se tiene o se desea tener.

Nos dirigimos al área de juegos del lugar, donde tomaron fotografías y después dejaron las cámaras para jugar entre ellas. Pidieron que yo tomara las últimas y se colocaron en diferentes juegos, primero en una banca y después al interior de una casita.



11: E. Murillo. “Jóvenes de la Nueva Realidad”. 2010, Querétaro.

Fue el momento de guardar la cámara, pero cuando salíamos la fuente empezó a funcionar y pidieron volver a tomar fotos. Retrataron a Lucero que se metió a la

fuelle y la cruzó corriendo. Después todas la cruzaron tal como lo había hecho Lucero y pidieron que les tomara la foto.



12: E. Murillo. "Jóvenes de la Nueva Realidad". 2010, Querétaro.

Posteriormente decidimos regresar a la colonia. Su opinión sobre la experiencia fue favorable. Únicamente dijeron algunas palabras -"sí me gustó"- y no más, sin embargo su discurso corporal, su emoción por ver sus fotos o por capturar más cosas, fueron resultados que llenaron de matices y detalles sus respuestas. Además, al salir de la biblioteca, las actitudes frente al taller y hacia la propia fotografía eran muy diferentes, habían hecho suya la imagen y las fronteras entre ellas y yo ya estaban de alguna manera fragmentadas, en este sentido, había más confianza y disposición frente al proceso de la imagen, lo cual fue elemental para poder continuar con este trabajo. La actividad en sí misma, objetivó la flexibilidad de la imagen fotográfica, convirtiéndola en un espacio de juego y apropiación desde lo local, es decir, desde el criterio propio y para los fines propios.

Sesión 5- Martes 13 de Abril- El retrato y el juego con la imagen.

Lo más notorio del retrato es que se trata de imágenes de personas. Y en sí radica en ello su importancia, precisamente por mostrar a la persona, no únicamente de forma física sino de forma simbólica. Es decir, hacer una pequeña *carte de visite*, para expresar quién es el de la imagen a partir de su ropa, su gesto, y pose. Hacer el retrato no es sólo incluir al sujeto en un encuadre, sino crearlo gráficamente. En su mayoría, los retratos se enfocan al rostro y cuerpo del sujeto, por lo cual, son parte de una petición, ya sea del que mira o del que será mirado. En este sentido, ambas partes están de acuerdo, lo que genera la conjunción de las intencionalidades a través de negociaciones, en algunos casos verbales y planeadas, pero en otros, emergentes y como parte de discursos corporales en el momento de la toma. Así, el retrato puede presentarse como un juego, donde la imagen se torna en un espacio para crearse y crear al otro.

De esta manera, el retrato como situación es un gran elemento metodológico, que pone en escena la construcción de los sujetos en la imagen, lo cual se pretendía llevar a cabo con los jóvenes de la Nueva Realidad, profundizando y complementando con ello sus propias opiniones en torno a la vestimenta de sus padres y los espacios en los que ésta puede ser usada por ellos. Un claro ejemplo que mostraría la decisión hacia su imagen (¿qué ser? O ¿cómo representarse?), además un juego que haría de la imagen fotográfica y la imagen de sí, un lienzo en blanco para la creación de su propia persona a partir de elementos reales y ficticios.

Se colocaron sobre una mesa distintos objetos, bastante intencionales. Una muñeca hnänhö parecida a las que venden sus familias, blusas de manta con algunos bordados, rebozos, una sudadera negra con gorro y una bufanda (algunos elementos de una connotación muy evidente del ser indígena, una forma de percibirlo bastante visible y en algunos casos hasta de forma superficial). Así mismo, se colocó una tela blanca en el fondo, en parte, para cubrir el espacio detrás del sujeto y también para delimitar o crear el escenario de una situación,

una especie de telón el cual demarcaba la puesta en escena de la creación del sujeto.

Se dividió al grupo en dos equipos, uno sería quien tomara las fotografías y el otro sería el retratado. El primero podía poner elementos de la mesa a sus modelos, dependiendo de la forma en la cual los viera o los quisiera mostrar, sin embargo el otro equipo podía tomar también elementos de la mesa o intervenir en las ordenes del fotógrafo, es decir, formar una especie de diálogo modificando la imagen establecida a partir de poses o cambios en su vestuario.

Al iniciar la actividad, se colocó el telón y Marcelino fue el primero. Al principio, se mostró reticente a la actividad, cruzó los brazos y como señal de desacuerdo no quiso mirar a la cámara. Después de las primeras fotos sonrió, tomó la sudadera negra, se puso el gorro en la cabeza, metió sus manos en los bolsillos e hizo distintas poses. Fue interesante, en tanto que su reacción y en general las respuestas frente a las imágenes fueron parte de discursos corporales. De esta manera se presentaron poses de indiferencia, de timidez (como cubrirse la boca o el rostro con las manos), de resistencia (no mirar a la cámara) y actitudes con ciertas intencionalidades para mostrar algo (hacer una seña).⁸¹

⁸¹ Se coloca el telón y el sujeto se predispone a adquirir un rostro, una pose, a tomar forma en su imagen, a ser él y otro al mismo tiempo. Se prepara, se ríe, se cubre la boca pero finalmente voltea a la cámara y toma la actitud pensada. Cruzado de brazos, pegado al muro, sentado, con un gorro sobre su cabeza o un reboso, con otra persona. Todo ello se configura en el momento del retrato, en el cual el sujeto otorga respuestas emergentes frente a saber que es visto y registrado.

El retrato continúa en una imagen personal, donde los movimientos previos a la toma, casi determinan quien es la persona de la imagen, por ello se piensan tanto o se opta por no ser parte de la foto, como una evasión de ese momento frente a un ojo que hará cuestionarnos por segundos ¿Quiénes somos? Y ¿cómo queremos ser vistos?

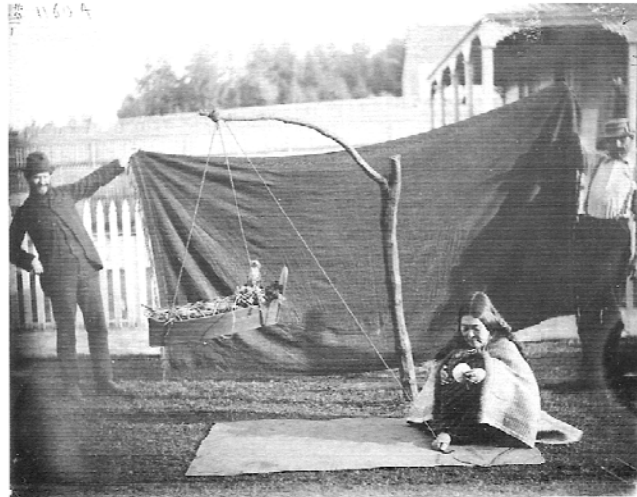
Esta imagen personal es un momento que concluye en una huella de tiempo, o un fragmento donde esa decisión toma forma.

El observador es parte de esos instantes y posterior a ello queda con la sensación de conocer más a la persona, puesto que es partícipe de esa muestra donde el sujeto se prepara y predispone a ser símbolo de sí, en sus movimientos, en su rostro, en su pose.

Se trata entonces de la narrativa de la persona, de cómo ésta se narra a sí misma y cómo el fotógrafo incide en esta narración, siendo el ojo que lo capta y al mismo tiempo quien decide retomar un fragmento o mostrarlo todo.



13: Autoría colectiva. Imagen producida en Taller de Fotografía, Nueva Realidad . 2010, Querétaro.



14: F. Boas, "Mujer tejiendo con hilo de lana y huso, Vancouver". [s/f], American Museum of Natural History, Nueva York. En: *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. 82

En la mayoría de los retratos, no quisieron tomar elementos de la mesa sino usar la ropa que ya portaban, lo cual puede ser lo mismo, ya que la vestimenta está formada de símbolos, siendo lo que portan ya en sí una selección, un fragmento visible de decisiones sobre su imagen.

En algunas tomas se recurrió a los objetos que estaban en la mesa. Los más usados fueron la sudadera, el rebozo y una blusa bordada. Sin embargo, dentro

⁸² La fotografía, como lo plantea Richard Avedon (en su obra fotográfica), incluye el conocimiento del retratado sobre que es observado, es decir, la conciencia de la mirada del otro forma parte esencial de la imagen. El otro sabe que es mirado y con ello se presenta en la fotografía, cambiando elementos (o no) sobre su persona.

La primera imagen (Núm. 13) tiene la intención de enfatizar sobre esa decisión del sujeto en su representación. Para esta fotografía no es relevante presentar al sujeto como tal, sino mostrar esa transformación voluntaria y el momento en cual el retratado se crea para la mirada de otro (y de sí mismo). En este sentido, el momento de toma es un instante de creación múltiple (de la persona observada y de la imagen).

Se desconocen las condiciones de la segunda fotografía (Núm. 14), es decir, el contexto y la intención de la representación con mayor detalle, sin embargo, ésta se ve acompañada del planteamiento de Franz Boas el cual determina (de alguna manera) su interpretación.

La intención de ambas imágenes y su ubicación al interior del texto plantea una lectura comparativa en donde se establecen diferencias en la presentación de la otredad. Esta presentación comparativa objetiva la propuesta en el replanteamiento de la imagen antropológica. La primer fotografía se convierte en la resignificación de la segunda, tomando sus elementos denotativos pero reformulando su lectura y sentido.

de éstos el más recurrente fue la sudadera y con poses muy parecidas. Especialmente llamó mi atención las connotaciones en torno a esta prenda, ya que fue el elemento que modificó mayormente las poses de los jóvenes que la portaron. Fue interesante, en tanto que la prenda se complementó con gestos asociados a cierto tipo de música (metal o hip-hop), es decir, a una simbología corporal y a ciertas prácticas como el grafiti.

Estos gestos no fueron los únicos, sin embargo fueron los más intencionales.

En un momento llegaron a cuestionarse “*¿y por qué los haces (los gestos), si no los comprendes?... Porque me gustan*”. Lo relevante de ello, fue la proyección de intereses e inquietudes en la imagen, es decir, ésta como un espacio de conjunción de elementos reales y no reales, o de elementos de deseo.

El juego mostró la complejidad de la construcción del sujeto, puesto que no se trataba de inferir o reafirmar elementos a través de elegir un objeto u otro (es decir, no se pretendía plantear mecánicamente que la selección de un objeto significaba algo y la selección de otro significaba otra situación) , sino de ver la forma y los matices que estaban dentro de esta selección, los cuales dieron cuenta de una creación más compleja, de una decisión menos determinante y más híbrida, con elementos visibles y no visibles. Además, dio cuenta de situaciones cambiantes, mostrando en una toma ciertos elementos y en la siguiente otros, lo cual es interesante en tanto que podemos ver en la identidad o en la imagen del sujeto elementos que van más allá de lo aparente y que se modifican de forma múltiple.

Hacia esta actividad, ellos no vieron gran utilidad y decidieron apropiarse del proceso pidiendo tomar fotos fuera del Centro de Día, siendo en parte la imagen el pretexto de juego y salida: “*¿podemos tomar fotos en los juegos?*”.

No obstante, esta decisión fue la correcta. Salieron del espacio de la institución dirigiéndose a las canchas que se encuentran por un lado, tomaron la cámara y empezaron a fotografiarse al interior de los juegos. Marcelino subió a una *resbaladilla* y desde ahí tomó fotos a las nubes, a nosotros y a Adriana. Jugué

con ellos, y después de eso la relación fue diferente. Ésta se había vuelto más cercana desde antes, con las chicas que habían asistido a la práctica en el centro, sin embargo, el vínculo más distante permanecía con los demás, por lo cual, este momento que había surgido de ellos estaba teniendo el mismo efecto que la sesión anterior. Realmente el juego nos colocaba en un mismo plano, de alguna manera era enfrentar las mismas condiciones, dar vueltas, marearse, gritar, posar, salir en la foto, hacer caras, etc. permitía que el diálogo se diera de forma espontánea y al mismo tiempo que la apropiación del medio fluyera de acuerdo a ellos y de manera voluntaria. Asimismo, el tiempo se olvidó y pudimos trabajar y jugar sin sentir las condicionantes de la institución. Es decir, no fue una hora sino más, nada preciso ni uniforme (en cuestión de tiempo) para todos, ya que algunos se fueron antes y otros todavía en el camino a su casa seguían tomando fotografías.

Los retratos en el tiempo de juego (del juego más explícito) fueron diferentes a los que habían sido tomados dentro del aula, fueron más naturales y voluntarios, retomando elementos del contexto para ser retratados. De la misma forma el telón dejó de ser blanco y dentro del espacio ellos encontraron los escenarios adecuados para representarse a sí mismos, tal vez con la misma pose que habían hecho previamente, pero con un telón de fondo que otorgaba mayores matices a la representación, concretamente un lugar, un contexto a la pose y al propio sujeto mostrándose como tal.



15, 16: Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.

Las fotografías develaron nuevas formas, incluso características estéticas propias, siendo muchas de las imágenes compuestas en diagonal, así mismo se presentaron nuevas poses y retratos hacia familiares que pasaron por el lugar o tenían un puesto en éste. Sin embargo, además de su materialidad y su contenido visual, el hacer la fotografía fue un momento de diálogo e interacción, no únicamente de ellos hacia mí, sino entre sí.



17: E. Murillo. "Jóvenes de la Nueva Realidad". 2010, Querétaro.

La imagen en el juego rompe sus límites materiales y su propia funcionalidad predeterminada, es decir, se convierte al mismo tiempo en un espacio de creación de la persona, en una proyección de intereses y en un motivo para relacionarse con los demás de forma diferente, diferencia que radica en los matices que surgen del vincularse en un proceso creativo y de re- conocimiento.

En este sentido, la actividad del retrato otorgó ciertos elementos, no obstante su curso, es decir, el hacerlo de otra forma, objetivó el diálogo y la apropiación esperada en el proceso amplio de la imagen. Fue en sí, una muestra más evidente de esa interacción simbólica en el proceso etnográfico, el cual toma forma y se desarrolla a partir de decisiones conjuntas.

Así, el cambio en el rumbo de la actividad fue la materialización de los objetivos en el primer ejercicio (el retrato): apropiarse de las indicaciones del fotógrafo mediante modificaciones, tomar nuevos elementos y cambiar la intencionalidad de la propia fotografía.

Sesión 6- Martes 20 de Abril- La selección de imágenes e imágenes de connotación

Previo a la selección de sus imágenes se llevó a cabo una actividad de connotación, es decir, mediante imágenes tenían que escribir algunas palabras de lo primero que imaginaran cuando observaran la fotografía y el contenido de ésta.

Algunos lo hicieron a la manera de lista de palabras y otros en forma de enunciados explicando lo que pensaban de la imagen. La condición de este trabajo radicaba en el tiempo de escritura, teniendo como límite 30 segundos para hacer esta descripción. Ello tenía como objetivo la propia emergencia, la inmediatez de la connotación, lo que en poco tiempo y sin conocer mucho de ello podemos afirmar a partir de referentes, asociaciones o incluso estereotipos.

La selección de imágenes fue bastante intencional. En la primera aparecía una mujer maya de la costa, con un vestido floreado y un recipiente en la cabeza, de alguna manera una representación de una mujer indígena comerciante, una imagen no tan lejana a su propia realidad, en la segunda imagen aparecía un hombre arando la tierra con un caballo, a éste no se le veía el rostro sin embargo también se consideraba que era una imagen no lejana a su contexto sabiendo que algunos de sus padres araban antes la tierra o continúan haciéndolo, la tercera

imagen era completamente diferente a las anteriores, se trataba de una joven, muy blanca a la cual solo se le veía el rostro y parte de su cuello y hombros, no era una fotografía con alguna pose sino se trataba más bien de una muestra fenotípica, un retrato muy simple de frente que sin embargo en contraste con las otras imágenes podía mostrar otros elementos, la cuarta imagen fue un poco parecida a las primeras, se trataba de una mujer con un telar de cintura, una persona mayor en una calle de tierra y una casa de madera, una imagen de un contexto rural donde atrás de ella se podía ver a un perro, casas de madera, adobe y la torre de una iglesia. Esta actividad pretendía ser, de alguna forma, como una serie de preguntas indirectas, la opinión sobre los elementos que los vinculan con un grupo, con ciertas actividades y contextos, y al mismo tiempo un contraste con otros fenotipos y otras connotaciones.

Imagen A



Algunas de las respuestas escritas sobre la primera imagen fueron las siguientes:

“una mujer indígena que lleva sus cosas a vender”

“la señora debe enseñar lo que trae su bote que tiene buena ecilibracion”

“podemos ocupar lo que tiene en la cabeza”

“camioneta, canasta, bolsas, blusa, paraje, naranja”

¿Qué se les ocurrió con la imagen?

Marielena: A mi se me ocurrió que lo que tiene en la cabeza se podía ocupar para muchas cosas.

Marcelino: Yo puse canasta...

Gaby: Tiene equilibrio en la cabeza.

Marcelino: Puse camioneta porque hay una en la parte de atrás.

Caro: Es una señora que trabaja, una señora indígena.

¿Y como saben que es indígena?

Todos: Por su ropa.

¿Y qué tiene de especial su vestimenta?

Carolina y Marcelino: La costumbre.

¿Es una vestimenta tradicional? ¿Pero como podemos determinar que es una mujer indígena, si otra persona se pudo haber puesto ese vestido? ¿Qué le podemos ver a la señora que nos dice que es indígena?

Marielena: Que es trabajadora.

Carolina: Es que una señora que no fuera indígena no cargaría algo en la cabeza.

¿Únicamente los indígenas cargan cosas en la cabeza?

Carolina: No, pero la mayoría sí.

¿Cuando lo hacen? ¿Cuando venden?

Carolina: Sí, cuando venden cargan cosas en la cabeza.

¿Y a donde va la señora?

Marcelino: A su lugar o a vender las cosas que trae, a ofrecer su mercancía, a su casa.

Hay elementos interesantes en sus respuestas. Uno de estos, es la relación de lo “*trabajador*” con el origen étnico, asimismo como el hecho de *cargar algo en la cabeza*, como una práctica exclusiva o más frecuente en la población indígena. Sin duda, no se trata de algo aislado, o de un fenómeno inherente a un origen, por lo tanto este tipo de connotaciones responden a un contexto histórico-social en el cual se ha encontrado la población indígena, siendo sus espacios laborales, dentro de la ciudad, el ambulante o el comercio no establecido. Lo interesante, es que las asociaciones a las imágenes no son ajenas a las condiciones de los jóvenes del taller, sino son elementos comunes y en algunos casos, parte de su vida y la de sus familias.

De esta manera, otra característica que significa a la imagen, es el movimiento de la persona, el cual se lee o se interpreta en frases como “*va a su lugar o lleva a vender su mercancía*”. Este movimiento podría interpretarse de dos formas, primero refiriéndose al propio ambulante y en segundo término refiriéndose a la migración del sector indígena en la labor del comercio, situación tampoco ajena dentro de su propio contexto.

En este sentido, esta imagen permite imprimir elementos propios en rasgos que connotan esto. Es decir, en imágenes lejanas que se pueden ver como imágenes conocidas a partir de una lectura familiarizada con ciertas poses y actitudes del motivo fotográfico.

Lo importante de ello, no sólo es conocer las asociaciones de ciertos de elementos, sino su opinión de ello y la forma en la cual esto repercute en sus decisiones personales, tanto de representación como de construcción más integral de su persona.

Imagen B



Para la segunda imagen, sus respuestas escritas fueron las siguientes:

“que es un señor trabajando sus cosechas o sea abonando o con el apollo de su caballo”

“el señor esta llevándose al burro y tiene bonito gorro en la cabeza”

“ese es un terreno donde siembran maíz, frijol, trigo, eso es un...”

“ganado, barro, burro, señores, pueblo, borregos, pollos, perros, gatos, choferes, camión y jugos”

“un bosque, montañas y árboles”

¿Que es lo que muestra la imagen?

Marielena: La cosecha

Gabi: La siembra

Carolina: No porque ya está sembrada, ya están grandes las plantas,

Marcelino: Es un pueblo

¿Y cual es?

Marcelino: Es un rancho, como Santiago Mexquititlan.

¿Se parece a los terrenos que tienen sus papás?

Gabi: No, son medianos.

¿Otras cosas que se les vienen a la mente?

Marielena: El señor está sembrando.

Carolina: No está sembrando ni cosechando, sólo está abonando.

¿Y eso cuando se debe hacer?

Carolina: Después de la siembra.

La imagen devela un conocimiento (en algunos casos) que permite dar una lectura más precisa a lo que se ve. Saber leer en la fotografía el tiempo o el proceso del contenido de ésta, necesita ciertos referentes y conocimientos, los cuales, a veces no se hacen explícitos de forma directa (en el discurso oral), sino a través de respuestas y lecturas de éste tipo. Así mismo, la fotografía despierta un contexto más amplio y con otros elementos. De esta manera, el lugar o lo no presente de forma visible se hace notorio, precisamente en las lecturas que permiten darle nombre y continuidad al espacio en lo imaginario: *“Un rancho, como Santiago Mexquititlan”*.

“Ganado, perros, pollos, camión, pueblo y jugos”, no se encuentran presentes en la imagen más notoria, sin embargo pueden tener presencia a partir de los referentes con los que se cuenta para darle movimiento a la imagen.

Imagen C



En la tercera imagen escribieron lo siguiente:

“tiene un cabello de emo y su vestido es de muchos colores y se be bien”

“El modelo es para que represente modelo de diferentes vestuarios”

“Cuarto, perro, departamento, iris, ojos claros, cabello, cuello, azul, naranja, colores, teléfono”

“Blusa, retrato, foto”

Marielena: Es una modelo que representa vestuarios.

Marcelino: Señora, en un departamento.

¿Donde creen que vive?

Marcelino: En un departamento.

Quien se imaginan que sea?

Gabi: Tiene buen gusto en la ropa, tiene ojos grandes, tiene cabello corto, se maquilla mucho.

¿A ustedes les gusta maquillarse?

No.

Esta imagen fue la que se les hizo más difícil. Hubo el mismo tiempo para escribir, sin embargo, las palabras fueron limitadas. Es interesante el determinar la vivienda a partir del rostro de la persona, así como algunos elementos de ésta: “teléfono”. Elementos que como los mencionamos antes, no vienen explícitamente en el contenido de la imagen, no obstante se trata de elementos de connotación, donde las imágenes poseen lugares e historias a partir de lo que nos significa un rostro o ciertos rasgos fenotípicos.

En este caso, fue una imagen más descriptiva, pero con elementos importantes, como el lugar de la persona, y su actividad, los cuales fueron parte de inferencias.

Imagen D



En la cuarta imagen se mencionó lo siguiente:

Es una indígena, está haciendo sus telares y porque habla náhuatl y otro tipo de idiomas.

No es una mujer otomí. Ya la habían pasado. No se de qué pueblo es pero no es otomí.

¿Quienes más hacen estos telares? ¿Les gustan los telares?

Yo ya había visto y Es muy cansado.

¿Qué otra cosa se les ocurre con la foto?

Que es pobre, porque vive en una casa de madera.

Vende sus cosas porque tiene más cosas atrás, tiene un telar colgado atrás.

¿Está tejiendo un suéter?

No, un rebozo.

No un camino de mesa, porque está largo.

Sobre esta imagen se hace una relación entre el origen étnico, la lengua y la actividad que hace la persona representada. El contexto aunado a esto, determina una condición económica: “pobreza”. Lo interesante de ello es cuestionarse, si se establecen ciertas relaciones entre unos elementos y otros (ruralidad- pobreza) ¿cuál es la concepción que tienen de sí mismos?, ¿Qué lectura podrían dar de su propia condición?, ¿Y de qué forma esta lectura los influye en sus relaciones y en sus propias aspiraciones?, ¿O ello es el motivo de su decisión en la imagen propia lejana a la del origen de sus padres?

Esta actividad tuvo la intencionalidad de ver la construcción de historias a partir de las imágenes, es decir, conocer lo que nos significan, no obstante, no son significados ajenos, sino precisamente se devela lo propio en la lectura de la imagen.

Posterior a la actividad de connotación se llevó a cabo la selección de sus imágenes. Sus opiniones sobre éstas fueron cambiantes, influyendo la opinión de los demás en esta selección. Al inicio de la sesión les gustaron y al finalizar ésta mencionaron “no me gusta ninguna”, “todas son feas, porque salimos”, “no salimos bien”.

Sin embargo, el discurso sobre su imagen, tiene relación con el control de otros sobre ella, con un poder de crítica (de los demás) al mirarla. El ver la imagen personal de forma colectiva, no es de su agrado; aunque pudiera gustar, los comentarios o burlas frente a ello provocan un rechazo a su imagen, no un enfrentamiento al otro (por la burla), sino a no querer sus fotografías o no verles sentido.

De esta forma, la imagen en un contexto de grupo, puede también volverse una situación de exposición de la persona, un espacio de juzgar, lo cual al mismo tiempo genera un rechazo al medio.

En este sentido, las imágenes del celular reducen este aspecto expositivo a algo voluntario, es decir, sólo si la persona lo desea puede exponerse ante los demás, se trata de una decisión propia.

No obstante, dentro de estas situaciones de exhibición, pueden haber elementos que de alguna forma, se contrapongan al discurso y a la crítica; así, las tarjetas en las cuales hicieron su selección fueron otro medio, en el cual de forma no visible a los demás realizaron su selección sin tomar en cuenta los comentarios frente a su imagen. En algunos casos sí hubo un poco de influencia, siendo notoria ésta en borrar los números de sus imágenes frente a los comentarios despectivos, sin embargo, en la mayoría se respetó la selección, la cual fue como un tipo de camuflaje a través de números por los que sus imágenes ya no eran visibles a los demás.

Sus selecciones fueron muy interesantes, algunas imágenes se repitieron en todos los casos y otras fueron muy particulares. La elección tuvo diferentes motivos, recordar una situación, simplemente gusto, un destinatario, etc.

¿Qué fotos seleccionaron o cuales les gustaron?

Si esa de la ardilla, porque una vez agarré una.

¿Por qué ardillas?

Son bonitas, son parte de la naturaleza.

¿No quieren una suya?

No, porque salimos mal.

¿Y como les hubiera gustado salir?

A color.

No nos gustan, porque están en blanco y negro.

Solo me gusta salir cuando me sacan mis papás. Sólo con ellos, no con otros.

Cuando aparecen las fotos de ellas, Marcelino dice, están feas y horribles, lo cual determina un poco no elegir esas fotos.

Están feas.

Porque están ellas.

No nos gusta como salimos.

¿Que cambiarían de las fotos?

Todo. Que yo estoy ahí.

No me gusta que me tomen fotos extraños, solo mi mamá.

¿Que le cambiarían a las fotos?

Todo.

¿Que les gustaría hacer con sus fotos? ¿Quien les gustaría que las viera?

Nadie.

Porque estoy yo.

Sí que se presenten.

No porque en unas no salgo bien.

Entonces ¿Por qué seleccionaron sus fotos?

Porque me gusta la naturaleza.

Porque salen chidas. Los grafitis. Porque están chido y además son personajes de la historia.

¿No les gustaría que vieran sus fotos?

Si, las de Caro. (con afán de molestar)

¿Quién iría a la exposición?

Familia

Extraños.

Dentro de esta sesión se trabajaron algunos contenidos importantes en cuanto a connotación, no únicamente dentro del primer ejercicio sino aplicado a sus propias imágenes. De esta manera, encontramos elementos importantes que le otorgan a las actitudes frente a la imagen, mayores argumentos, los cuales develan la multiplicidad de elementos que entran en juego con la imagen, no únicamente con la imagen gráfica, sino sobretodo con la imagen personal.

En este sentido, lo que le sigue a la imagen, es decir, la continuidad del proceso fotográfico tiene relación con lo anterior, en tanto que a partir de ello la imagen se convierte (al menos en este tiempo) en una imagen personal y en algunos casos en una imagen oculta.

Es complejo llegar a este punto, ya que uno puede esperar que el curso de la imagen tenga vida a partir de más lecturas, sin embargo ésta vida radica en la lectura del sujeto en un tiempo determinado (adolescencia), donde la noción de su imagen es una en relación a los comentarios de otros, sin embargo, en otro tiempo puede ser parte de lecturas diferentes, tal vez añadirse a un álbum, guardarse, perderse, regalarse, etc.

De esta manera, queda a la deriva el curso de esta representación.

Sesión 7- Martes 27 de Abril- Montaje y decisión del curso de la imagen

En el cierre del taller se tenía una gran expectativa por la conclusión de éste, no obstante, de acuerdo a sus reacciones a lo largo del proceso, se sabía de facto que era algo complejo, por lo tanto se podía predecir que seguramente mostrarían indiferencia o disgusto, pero esto ya no era simplemente eso, un malestar, sino traía consigo respuestas importantes de una apropiación local y un proceso de diálogo.

Al inicio del taller se les dieron sus imágenes impresas y en comparación a la sesión anterior, sus actitudes fueron de emoción. La actividad a realizar era en principio una selección de una o dos fotografías de la elección previa, la cual sería parte de un montaje y al mismo tiempo de una muestra de motivos e inquietudes.

Para el montaje de la fotografía se llevaron hojas de color negro. Ver la imagen montada otorga una sensación diferente frente a la fotografía, es hacer un encuadre para el encuadre ya establecido de la imagen, éste, generalmente liso, otorga una sensación de importancia a la imagen, la coloca en un contexto distinto, la enmarca. No obstante, los objetivos para este marco no radicaban en su forma lisa o en la limpieza que otorga a la imagen, sino en hacer de éste un espacio de inscripción, un lugar de intervención a través de la firma, escritos, poemas y los motivos de la propia selección.

La firma es una señal de autoría, muestra directamente el nombre del que crea la imagen. En este caso, la autoría en su sentido estricto (en parte la posesión de los derechos de imagen) no era lo importante, sino la apropiación de una imagen, a través de fotografías de autoría propia o ajena. La fotografía plantea autorías múltiples en sus lecturas, a través de los vínculos con recuerdos e ideas. Este es el sentido del ejercicio, objetivar la apropiación en las lecturas, haciéndose explícito ello, a través de la firma y las intervenciones en la imagen.

Desde sus firmas, se pueden ver una gran variedad de elementos. En algunos casos la firma fue sólo el nombre con la caligrafía cotidiana, sin embargo, en otros

fue el nombre modificado a través de una caligrafía distinta, más estilizada, así mismo también se mostró la autoría en placas de grafiti, e incluso pseudónimos.

Sus mensajes fueron diversos, desde poemas, el nombre de la imagen, frases, los motivos para seleccionar su foto, indicaciones posteriores a la imagen, olores, dibujos, etc.

“En mi casa tengo una mata de rosas, cada pétalo que se cae es un veso que te mando”

“Cielo azul”

“Vive todos tus días como si fuera tu ultimo día”

“Me gustó esta foto porque me gusta como se ve el cielo, el sol, las nubes y el color azul que es el color del mar”

“Que tenga olor a rosas”

“Por favor, no tocar la foto. Gracias”

“Gracias por su cooperación”

Dentro de estas pequeñas intervenciones, es interesante que algunas de ellas están en función de lo que le sigue a la imagen. Para las imágenes que posteriormente serán vistas por otros hay indicaciones con respecto a su cuidado e incluso aceptando una cortesía otorgada por el espectador. No obstante, en su mayoría las imágenes son personales o serán mostradas únicamente en el ámbito familiar y de amigos.

Para comprender mayormente sus respuestas, debemos conocer el proceso. En un inicio se esperaba la elaboración de una presentación muy diferente a las que en la generalidad existen, una especie de sensorama o de situación de connotación para un colectivo, sin embargo la experiencia permite dar cuenta que las apropiaciones desde lo local, no necesariamente pueden ser fuera de su ámbito o de las prácticas más cotidianas. Es decir, las apropiaciones existen

previas al verlas, uno puede profundizar más en ellas o elaborar proyectos para llevarlas o comprenderlas de alguna manera, sin embargo, siempre están latentes y forman parte de la cultura generada todos los días.

El dilucidarlas, da cuenta de la creación de los sujetos en su práctica diaria, sin embargo, esto únicamente puede ser visible o llevarse a cabo con un método flexible y experimental, asimismo sin la predeterminación de ningún medio, ni escrito ni gráfico.

Los resultados de la esta experiencia radican en el proceso de diálogo y en el diseño metodológico, el cual aporta una perspectiva diferente, tomando en cuenta los valores y referencias de la población. En este sentido, se retoman las formas locales de participación, con la finalidad de disolver relaciones asimétricas dentro de la investigación social.



18, 19: E. Murillo. "Jóvenes de la Nueva Realidad". 2010, Querétaro.



Sabina

Sabina
me gusta sobre todo su naturaleza
bonita sacar las fotos a los animales
es lindo
en mi casa tengo cala y flores
una mata de rosas y las
cada petalo que se
cae es un beso que te
mando

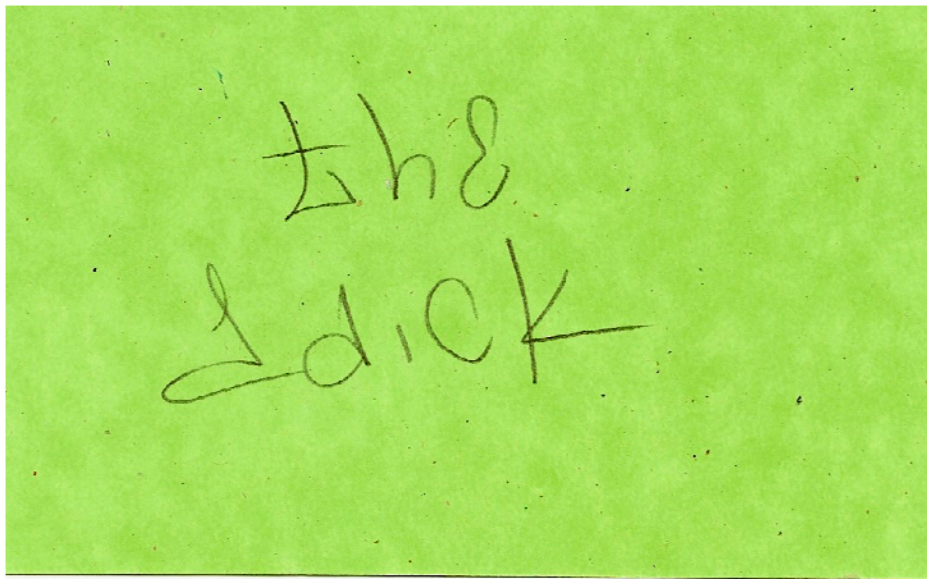
20: Sabina. Foto seleccionada para montaje. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010.



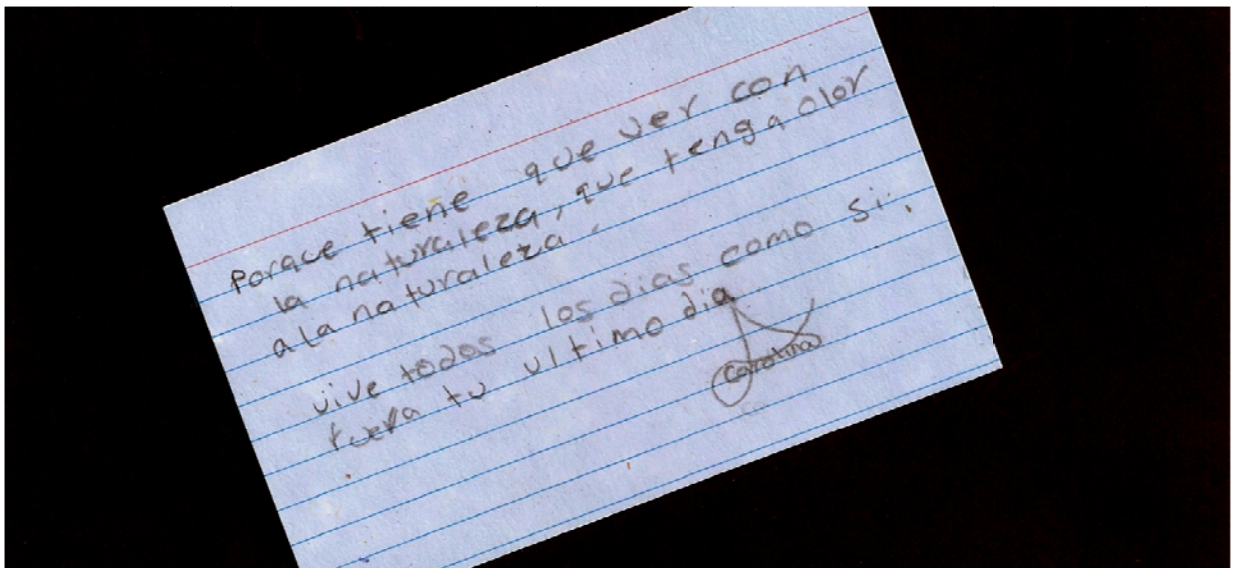
21: Lucero. Foto seleccionada para montaje. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010.



22: Maria Elena. Foto seleccionada para montaje. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010.



23: Adriana. Firma para montaje de fotografía. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010.



24: Carolina. Mensaje y firma para montaje de fotografía. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010.

Capítulo 4.

CONCLUSIONES

Cuando se habla de la fotografía en la actualidad se plantea la saturación de imágenes como un fenómeno generalizable a cualquier persona que habita esta época. De cierta forma, la imagen como marketing llega cada vez a un público más amplio, no obstante, las apropiaciones de esta imagen no pueden ser generalizadas ya que no son homogéneos *los imaginarios inaugurados por la fotografía*⁸³.

En su práctica, la imagen fotográfica abre nuevos espacios de incidencia y apropiación, los cuales pueden dejar de lado lo tangible de la foto.

A partir de los talleres anteriormente descritos, se puede percibir que los imaginarios fotográficos se gestan en todo momento porque el significado es activo y de pertenencia múltiple. Lo que hace la antropología es dar cuenta de ello a través de la flexibilización de su propio método.

Esta investigación no pretendió hacer una enumeración de nuevos usos fotográficos (ni siquiera podrían tomarse como tal, en tanto que fueron o son parte de una situación y circunstancias específicas) sino precisamente ver en ellos lo maleable del medio y al mismo tiempo la adquisición de sentido, es decir, la significación de las cosas.

El presente capítulo se encuentra dividido en tres apartados. En el primero se habla sobre el proceso simbólico de la imagen, es decir el proceso de apropiación de los actores sociales sobre el medio. En éste, se retoman dos características de la imagen apropiada, **“El espacio de la imagen: Imagen- juego”** y **“La creación**

⁸³ M. Frizot. *El imaginario fotográfico*. México, 2009.

de una identidad visual”. En el segundo se establece un enfoque en la negociación de significados y el papel que juegan los actores en ello, otorgando nuevas direcciones y sentidos al planteamiento etnográfico. Por último, en el tercer apartado, se habla del método, llevando a cabo una reflexión en torno a la posibilidad de otros acercamientos y estrategias metodológicas dentro de la investigación antropológica.

4.1 EL PROCESO SIMBÓLICO EN LA IMAGEN

El proceso simbólico de la imagen tiene relación en cuanto a sus apropiaciones, es decir, la imagen porta sentido como parte de los procesos de la gente, donde a partir de sus demandas y usos, el medio adquiere significado. De esta forma, es añadirle lo propio al medio, convirtiéndolo en extensión de la vida del sujeto.

En estas apropiaciones, la imagen forma parte de rituales, es una huella del paso por los 15 años, la boda o la visita al santuario. Asimismo forma parte de los recuerdos familiares y en algunas ocasiones, es una práctica de autorrepresentación. Sin embargo, interesa mayormente profundizar en el sentido que adquiere la representación en su proceso, las respuestas emergentes y los métodos que surgen en el momento para darle sentido a cualquier fenómeno o medio

4. 1. 1 EL ESPACIO DE LA IMAGEN: IMAGEN- JUEGO

La fotografía es un espacio de juego. Precisamente verla en su dimensión lúdica y experimental permite que su acercamiento con el otro posea menos límites, sea más abierto y se acceda a ser lo que se quiera en la imagen. Este lienzo en blanco con una premisa de diversión y libertad expresiva es parte de la apropiación que se le otorga a la representación dentro de ésta experiencia etnográfica⁸⁴.

El juego permite a los actores cambiar de posiciones, ser en algunos casos el que mira y mandar sobre los otros alguna postura o sonrisa; permite salir o no en la foto, esconderse, hacer señas, molestar, juntar, abrazar. Es el pretexto para hacerlo y un espacio abierto para ello.

⁸⁴ Haciendo referencia a la experiencia con los jóvenes de la Nueva Realidad.

Es importante mencionar que este es un caso particular, sin embargo, algunos elementos pueden hacerse extensivos a otros contextos, puesto que la propia investigación devela la amplitud del medio en relación a su adquisición de significado.

El medio fotográfico es completamente maleable, cuenta con el indicio de crear, de construir imágenes y a partir de ello desencadena un proceso creativo, donde se lleva a la imagen fotográfica a ser lo que sea, una excusa, un medio expresivo, un espejo, un escenario, un espacio recreativo.

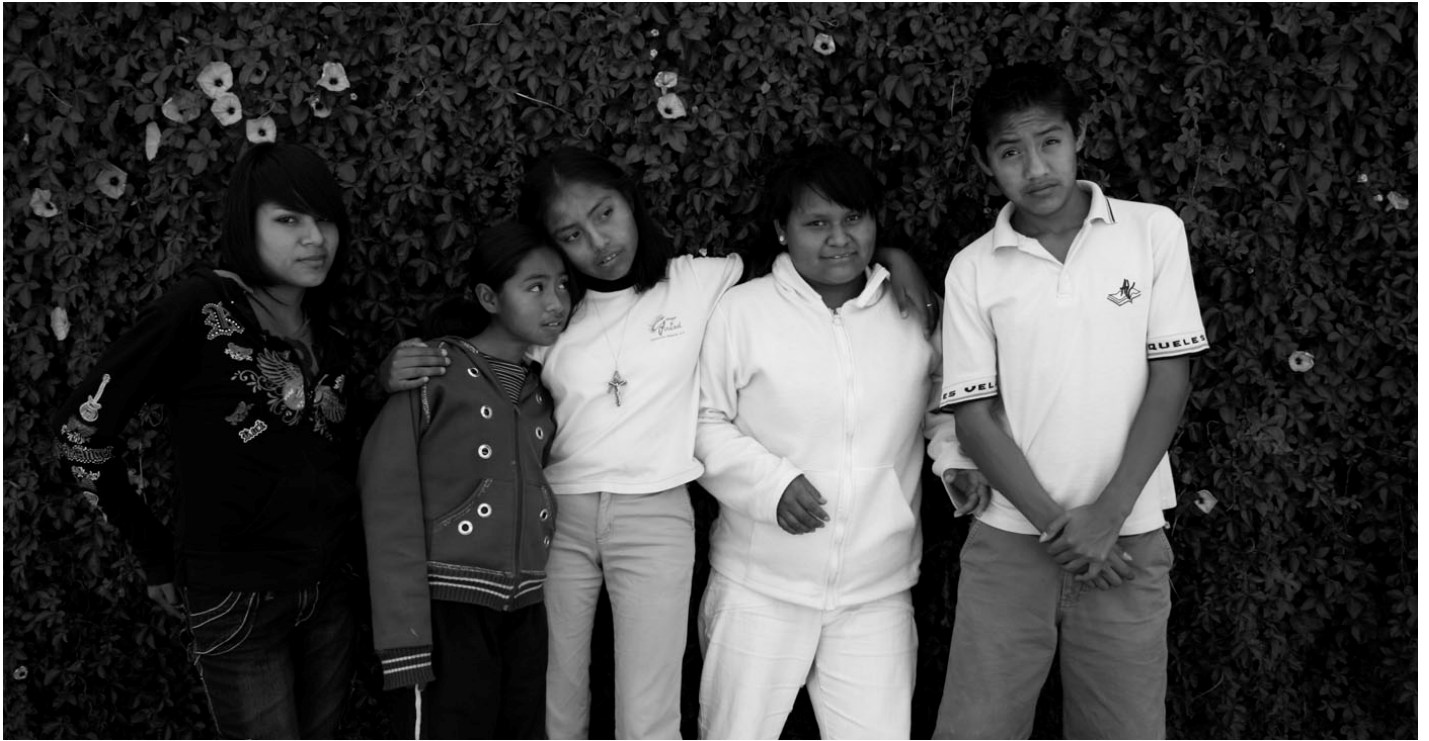
La imagen en el juego es un puente de interacción simbólica, donde las posiciones marcadas por la investigación se reducen. El pasatiempo, la diversión y el entretenimiento implicados en ésta labor fotográfica llevan implícitos otros mecanismos de negociación entre el que ve y el que es observado. Se trata de mecanismos menos rígidos donde fluyen los significados otorgados no únicamente al medio fotográfico sino en general a elementos de su cotidianidad. En este sentido se reducen los *fusiles visuales*⁸⁵, es decir, se invierten las formas visuales de violencia (apuntar hacia el otro, disparar, ser el observador, examinar, etc.) generando un espacio abierto a la injerencia de ellos y el investigador.

La representación lúdica se devela, además, como un espacio multidiscursivo. Hacerla y ser parte de su proceso de producción enfrenta a la lectura y al entendimiento de esos múltiples discursos que definen el sentido otorgado a las imágenes. Se lleva un aprendizaje del lenguaje corporal de los sujetos, se sabe cuando desean ser retratados o no y los motivos de ello, se conoce de los silencios, lo que les inquieta, lo que les parece bello, lo que se quiere ser aunque no se comprenda. Se es partícipe de su construcción cotidiana.

⁸⁵ E. Bavcar. *Conferencia Magistral*. En 9no Coloquio de 17 Instituto de Estudios Críticos. México, D. F. 2010.



25 ,26, 27: Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.



28: E. Murillo. "Jóvenes de la Nueva Realidad". 2010, Querétaro.

4. 1. 2 LA CREACIÓN DE UNA IDENTIDAD VISUAL

En apartados anteriores se habló sobre la identidad en la imagen y sobre todo de la identidad colectiva que porta el sujeto, sin embargo, esta identidad puede invertirse e intencionalmente modificarse para no ser asociada con los rasgos y las connotaciones del colectivo.

En este fenómeno el sujeto se resimboliza, quitándose lo que le connota “indianidad” o dejándolo para espacios en donde ese significado no aparece de forma despectiva. Posiblemente ello no se explicita de forma verbal, sin embargo se trata de una decisión muy clara por no ser relacionado con el grupo y de alguna manera fundirse en el contexto mestizo.

La imagen, en este proceso de reinención cotidiana, muestra cómo se da la construcción de una identidad visual. De esta manera, la fotografía y su proceso se convierten en partícipes de ello y en un ejercicio que enfatiza mayormente esta situación. Sin embargo, es importante mencionar que esta reinención no radica en un proceso planeado, sino ocurre como un acto de todos los días.

En este sentido, cobra relevancia entender las formas que adquiere la existencia cotidiana en la construcción de la imagen del sujeto. Partiendo de *la cotidianidad* como aquello *que llena la vida, es el campo de la autonomía de la persona*⁸⁶.

La fotografía muestra esta decisión representando la estética cotidiana, pero ¿cuál es la funcionalidad de la estética cotidiana?, haciendo referencia a la función como utilidad práctica. Mantener la separación entre la estética y lo práctico conlleva limitar y sesgar la noción de ambos conceptos. La estética cotidiana es completamente práctica aun cuando su finalidad no sea ésta, en tanto que adquiere significado dentro de una dinámica social.

La utilidad o la practicidad de la estética cotidiana se remite a la acción del símbolo. La estética por medio de la representación utiliza símbolos, en ellos

⁸⁶ M. Vitta. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. España, 2003. P. c. 77.

plantea significados que adquieren utilidad práctica en su apropiación a partir de las lecturas y usos del símbolo.

Por ende, la representación cotidiana escapa a la mera expectación y adquiere incidencia en las formas que se derivan de la reflexión de lo cotidiano (de la reflexión de cómo los sujetos se determinan en la acción cotidiana, en la praxis de todos los días), retomando este término y atribuyéndole importancia en tanto que posee un vínculo con la acción directa de los sujetos en decisiones de lo común de la existencia, decisiones determinantes y sistemáticas que en la generalidad pasan a formar parte del inconsciente.

*La cotidianidad es vida que sentimos latir sordamente*⁸⁷, se trata de la injerencia en la existencia propia, donde se conforma una identidad no tan evidente a partir de *la adhesión a las cosas y a los gestos de todos los días*⁸⁸.

La fotografía visualiza estas decisiones cotidianas, donde el sujeto se crea en su imagen, haciendo visual la decisión de connotar otra cosa en función de un contexto que lo permite y lo incita a ello.

La decisión de no ser indígenas de los jóvenes de la Nueva Realidad, es de la misma forma, un reflejo de las condiciones del grupo y de problemáticas latentes que se objetivan en el dejar de hablar la lengua, el no vestir como sus padres y en la propia fragmentación de la organización local.

Lo que permite este ejercicio de imagen, no es establecer o delimitar el momento para tal acción, sino explicitar la presencia de las acciones. La imagen y su proceso sirven como muestras del sentido de dichas acciones cotidianas.

La fotografía también cuestiona, no únicamente se trata de una prueba, no obstante es importante ver que tal cuestionamiento no inicia (sólo) con la imagen, sino se trata de preguntas y acciones previas a ésta, de tal manera, como se ha mencionado antes, la imagen da cuenta de la *empíria* cotidiana dentro de la creación de sentido.

⁸⁷ M. Vitta, 2003, *op. Cit.* p. c. 76.

⁸⁸ M. Vitta. 2003. *Op. Cit.* p. c. 74.

En este proceso no hay una asimilación total sino híbrida, donde existen permanencias, modificaciones y sobre todo cambios en el sentido de las cosas, en el sentido de la identidad. De esta manera, se construyen símbolos a partir de la simultaneidad de distintas tradiciones, creando un sentido distinto de la etnia a partir de construcciones nuevas, de tal forma que no se destruyen elementos sino se les otorgan nuevos significados.

4. 2 LOS ACTORES EN LA NEGOCIACIÓN DE SIGNIFICADOS.

Las imágenes se convierten en la objetivación de la propia relación etnográfica, donde se intercambian los papeles y se negocian los significados de las posturas de forma inconsciente.

Al interior de la Sesión 4 de los talleres con los jóvenes de la Nueva Realidad, se hace referencia al investigador cuando es fotografiado, es decir, al momento donde se invierten las miradas. Para éste, ser el fotografiado es un choque fuerte, no porque que a raíz del acto pueda encontrarse “inferior” (o expuesto) frente a sus “informantes”, sino porque su posición misma no le parece relevante para ser observada, de la misma forma como lo plantean muchos de los grupos (que son estudiados), al inicio de la investigación.

Suele ser extraño que un ajeno tome gran énfasis en lo que menos le damos importancia, que pregunte y nos coloque delante de la cámara tal como nos quiere observar y construir. Sin embargo, dar cuenta del proceso dialógico a través de la producción de imágenes es interesante en tanto que replantea los objetivos de representación y al mismo tiempo la actitud con la cual se acerca el antropólogo a trabajar.

El trabajo antropológico radica en el establecimiento de diálogos, asimismo, como lo mencionamos en apartados anteriores, es un punto de encuentro donde convergen saberes y donde se da la negociación de estos, generando al interior

de la investigación situaciones reales de intercambio, en las que el sujeto transforma al investigador y el investigador al sujeto, modificando sus posturas en la representación y en el proceso etnográfico.

La imagen es un encuentro de percepciones, en su proceso (inter- inventivo) se torna en una situación de transformación de ideas y nociones preconcebidas, de las cuales se es parte de su inercia reproduciendo sus dinámicas de forma inconsciente. No obstante es en el proceso dialógico y de interaccionismo simbólico que se permite un cuestionamiento de estas viejas inercias.

En esta reflexión se explicitan los métodos de la población para recrearse, transformarse y al mismo tiempo para resistirse a las intervenciones, como métodos propios y emergentes que surgen del diálogo.

El análisis de las negociaciones instantáneas de significado permite ver los detalles del vínculo, a través de observar microtransacciones en la interacción social, respuestas e injerencias en el propio proceso de investigación, el cual se convierte en un proceso *inter- inventivo*, donde los sujetos implicados crean conjuntamente diversos conocimientos y situaciones, que explicitan el posicionamiento en problemáticas, haciendo (se y haciéndonos) ver como parte activa de ellas.

Al interior de la investigación, se vio la necesidad de invertir el orden, es decir, modificar de cierta forma el desarrollo del trabajo, no partiendo del uso de la imagen sólo como evidencia cultural, sino haciendo de las prácticas y demandas culturales la base, para analizar la forma en la cual la imagen se convierte en una estrategia o el medio que vincula esos intereses y demandas con una acción simbólica, es decir un hecho concreto que genera un cambio al interior de los significados o que los explicita, mostrando la incidencia de los sujetos en éstos.

Invertir el orden implica no anteponer el medio (la imagen), sino flexibilizarlo, borrando sus límites ya demarcados, en este sentido los límites de la imagen se encuentran donde los sujetos los establecen, adquiriendo la forma en la que el diálogo los propicia.

Por ello es importante entender la resistencia o apatía como respuestas que forman parte del proceso dialógico, donde las relaciones se encuentran en constante tensión modificando los rumbos de la investigación, que al mismo tiempo se convierte en el momento de vínculo. En este sentido, se evidencia la no pasividad en los lazos que genera la antropología, tratándose de diálogos y situaciones de intercambio.

Sin embargo, este diálogo suele ser olvidado por el antropólogo, ya que el investigador quiere verlo, notarlo, ser parte de él y no al mismo tiempo, es decir, paralelamente desea mantener la postura del observador no implicado, que no tiene la necesidad de sufrir molestias puesto que estudia algo ajeno a su propia existencia. No obstante, sucede todo lo contrario, uno como investigador es parte de este proceso dialéctico, y de la misma forma como la imagen proyecta múltiples planos, la propia investigación (como medio vinculante) evidencia los planos y las subjetividades de cada uno de ellos. Es una labor de acompañamiento mutuo, donde el otro se convierte en uno mismo.

En este proceso de intercambio, el investigador y hasta los intentos de antropología dialógica, permanecen con la inercia de que el otro debe tener ciertas respuestas frente a lo que plantea el antropólogo, ya que éste pretende poseer cierta autoridad para no ser ignorado. Sin embargo, es más claro en la otredad que el antropólogo no es más que otro sujeto en la situación.

De esta manera, se retoma el concepto de *inter- invención* (modificando el concepto de *intervención*), el cual posee implicaciones diferentes, replanteando las nociones del vincularse con otros.

El *inter-* se refiere al entrar en relación con alguien en términos de reciprocidad y cooperación, anulando una relación impositiva o una dinámica de asistencialismo. En este sentido, el concepto *inter- invención* tiene como fin el vínculo para *inventar juntos, es el resultado de una relación inventiva, imaginativa*⁸⁹.

⁸⁹ Gaytán Pablo. Correo electrónico del autor. 7 de Febrero del 2010.

La *inter- invención* se convierte en el proyecto demarcado por las necesidades y demandas que surgen del diálogo, por lo cual, la problemática (o la propia demanda) determina la apropiación del medio o la forma que éste adquiere para incidir.

El medio se funde con la problemática transformándose en la estrategia de búsqueda a una posible respuesta o en la explicitación del lugar que juegan los sujetos dentro de la situación.

La apropiación y la incidencia no corresponden únicamente a los sujetos de la colonia (o comunidad), sino también al propio investigador que forma parte del proceso, el cual en éste se descubre dentro y como una pieza que incide en las imágenes y en el propio desarrollo.

4.3 EL MÉTODO EN LA CONSTRUCCIÓN DE MIRADAS

La fotografía se abre a múltiples posibilidades y espacios, no se limita a su realidad material, fluye en tanto que es parte de imágenes mentales y significados. Exhibe dentro de la representación otras necesidades, algunas fuera de lo visual.

La imagen fotográfica es amplia y en muchos casos su actuar no radica directamente en la vista. En este sentido, su finalidad no está en la expectación, sino en el proceso extenso donde se es partícipe de la construcción de significado, un acto cotidiano pero muchas veces imperceptible. Precisamente en ello la imagen juega un papel importante, es un medio de explicitación, el cual, a través de sus usos parte de la muestra de algo, o se dice que algo sucederá en la imagen. Esa función predeterminada de la fotografía se establece como una estrategia para planear la muestra de una realidad, no una realidad mimética o una mera descripción de lo que sucede, sino en su proceso, la exposición de aquello que se piensa y de la experiencia vista de forma integral.

Lo experimental trae consigo muchos obstáculos, sobre todo de comprensión, ya que el investigador porta inercias sobre las respuestas de la gente e incluso sobre

las formas en las cuales ésta se apropia de los procesos. Sin embargo, como lo plantea Gaston Bachelard *un obstáculo puede... resultar un valioso revelador de los procesos que entran en juego en la experiencia cognitiva...*⁹⁰ así este trabajo de investigación le apuesta a indagar en los obstáculos y errores como elementos que se convierten en *herramientas cognitivas*⁹¹. No se pretende engrandecer al impedimento o al error en investigación, sino ver en él las formas que adquiere la apropiación, siendo ésta, dialéctica y llena de modificaciones, las cuales dan cuenta de la complejidad inherente en cualquier proceso cognitivo, en este caso, el proceso etnográfico.

De esta forma, no hay un error⁹² como tal, sino apropiaciones emergentes que revelan las respuestas más rápidas y elementos con una trascendencia diferente. En este momento la trascendencia no radica en la estética de lo material o en la obra por sí misma, sino en el proceso cognitivo, en un proceso que permite ver lo cognitivo como una serie de relaciones complejas, de tal manera que cualquier conocimiento implica un vínculo, adquiriendo diversas características dependiendo de las formas de éste.

En la antropología hemos sido partícipes de este vínculo en lo asimétrico, por lo tanto es importante experimentar nuevas formas del vínculo etnográfico, incluso pensándolo de forma diferente, tomando en cuenta las respuestas, y el curso de la propia investigación, que son trazados en el momento del diálogo.

Sin duda, la fotografía puede ser ese espacio donde concurren saberes y no donde se fragmentan posiciones⁹³, no obstante, se trata de una relación compleja e integral en la que la imagen sólo es una parte.

⁹⁰ G. Bachelard, cit. por Clément Chéroux. *Breve historia del error fotográfico*. México, 2009. P. c. 13- 14.

⁹¹ Ibidem

⁹² El error toma la forma de la inmediatez, de lo no contemplado. Con lo anterior, nos referimos al error como al cambio de dirección en la investigación antropológica, la cual es un efecto de las respuestas y la apropiación de la población frente al trabajo.

⁹³ Retomando una pregunta central planteada al inicio (Capítulo 2 – El Diálogo en la imagen) de la investigación.

Por lo tanto, la pregunta estaría relacionada más a la forma que adquiere este acercamiento que incluye al otro en su integralidad, es decir, en sus planteamientos y sus direcciones sobre el proceso, el cual empieza desde el pensar a la imagen de forma amplia y flexible. Es un cambio de perspectiva que modifica el tiempo de incidencia haciéndolo extenso, asimismo permite concebir a la fotografía como un espacio abierto, como un proceso y no un fin. En este desarrollo amplio hay un constante detenimiento para pensarse y pensar al otro de forma integral, de esta manera, es en sí el proceso mismo lo que objetiva la forma en la cual el medio se convierte en espacio de inclusión integral, en un espacio de *inter- invención*.

Tomar en cuenta respuestas, direcciones, resistencias, es dar un lugar o pensar las respuestas del otro con sentido, con motivos específicos y como parte de lógicas locales, lógicas con historia y argumentos. Todo ello es parte de la recursividad del proceso, el cual plantea direcciones múltiples y diversas, las cuales llevan a la investigación hacia lugares antes no convenidos, puesto que generalmente se suele dar por sentada la lógica de la población, o en otras palabras esta lógica no tiene un lugar en la investigación más que como “la lógica observada”. En este trabajo, la lógica local es la que le ha dado sentido y dirección al planteamiento, porque el propio planteamiento no se dirige (funcionalmente) únicamente al investigador y a la academia, sino a los sujetos y a la población que son partícipes de ello.

Reconocer el acto significativo de la otredad implica pensar al otro en su dimensión más activa y reflexiva de su realidad. Implica pensar la realidad social como *algo construido, producido y vivido por sus miembros*, (...) como un acto *dependiente de un incesante uso reflexivo de cuerpos de saber social en interacción*. Es ver (...) *la parte activa que juegan los miembros de un grupo social en la estructuración y construcción de las modalidades de la vida diaria*⁹⁴.

⁹⁴ J.J. Caballero Romero. *Etnometodología: Una explicación de la construcción social de la realidad*. En: Revista Española de Investigaciones Sociológicas. [revista electrónica].No. 56 Octubre- Diciembre, 1991. Disponible 3 de Agosto de 2010.

De tal manera, la antropología puede valerse de nuevos métodos o perspectivas de acercamiento, con lo cual la figura de la otredad se torna flexible y abierta tanto a los sujetos como al investigador.

La fotografía como parte de este acercamiento se convierte en el *crystal crítico*⁹⁵ que devela y reflexiona tal proceso, cuestionándose a sí misma en su labor de representación al tiempo que permite dilucidar elementos sociales inherentes a toda imagen: mirada, identidad, memoria, vínculo.

La mirada posee implicaciones amplias puesto que mantiene una relación más estrecha con el efecto de ver que con el sentido mismo de la vista, es decir, mirar implica la apropiación o el efecto ante lo que se percibe, de tal manera que se trata de la dimensión social de la vista.

*Fotografiar es la gesticulación del acto de mirar*⁹⁶ y por ende de las implicaciones de tal acción. En este sentido, es importante reconocer la mirada del otro, no siendo necesariamente una mirada que se desencadena en un producto visual, sino siendo en sí la objetivación del punto de vista y la acción del otro.

De esta manera se hace referencia a la gestión integral de la imagen, como una gestión de las implicaciones del mirar, implicaciones del determinar la imagen y el sentido local, en palabras de Evgen Bavcar se trata de *mirar con un nombre propio*⁹⁷.

La fotografía y la antropología otorgan un panorama amplio y complejo del vínculo etnográfico, el cual al mismo tiempo se convierte en el motor de planteamientos inclusivos partiendo de la premisa de la invención de imaginarios, la cual permite la injerencia y al mismo tiempo la intención del cambio en el rumbo de estos.

dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=249406&orden...

⁹⁵ R. Mier. 2010, *Op. Cit.*

⁹⁶ J. A. Molina. *Postdata sobre lo invisible*. En el 9no Coloquio de 17 Instituto de Estudios Críticos: La Mirada Invisible. México, D. F. 2010.

⁹⁷ E. Bavcar. *Conferencia Magistral*. En 9no coloquio de 17 Instituto de Estudios Críticos: La Mirada Invisible. México, D. F. 2010.

Tal premisa se torna en un *dispositivo de pregunta incesante, el cual nos lleva al quebrantamiento permanente de certezas*⁹⁸.

Esta ruptura de certidumbres encamina nuevos cuestionamientos permitiendo redefinir conceptos y métodos usados en la inercia de los años. En ello la antropología toma vida y encarna nuevas actitudes de acercamiento, las cuales le permiten trascender en relaciones más equitativas, así como en la generación de una cultura del entendimiento del otro a partir de sus propias prácticas científicas.

⁹⁸ R. Mier. 2010, *op. Cit.*

ANEXO FOTOGRÁFICO

Sesión 4. Martes 23 de Marzo



29, 30: Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.



31, 32: Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.



33, 34: Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.



35, 36: Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.



37, 38: Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.

Sesión 5. Martes 13 de Abril



39: Autoría colectiva. Imagen producida en Taller de Fotografía, Nueva Realidad . 2010, Querétaro.



40, 41: Autoría colectiva. Imagen producida en Taller de Fotografía, Nueva Realidad . 2010, Querétaro.



42: Autoría colectiva. Imagen producida en Taller de Fotografía, Nueva Realidad . 2010, Querétaro.



43, 44: E. Murillo. "Jóvenes de la Nueva Realidad". 2010, Querétaro



45, 46: E. Murillo. "Jóvenes de la Nueva Realidad". 2010, Querétaro.



47, 48: Autoría colectiva. Imagen producida en Taller de Fotografía, Nueva Realidad . 2010, Querétaro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, Marc. *El oficio de antropólogo*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2007.
 - A. Moles, Abraham. *La imagen. Comunicación funcional*. Ed. Trillas, México, 2007.
 - Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós, España, 2007.
 - Beceyro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003.
 - Bonfil Batalla, Guillermo. *Los rostros verdaderos del México Profundo*, En: "Signos de Identidad", Ed. UNAM, México, 1989.
 - Breschand, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Ed. Paidós, España, 2004.
 - Bustillos, Graciela y Vargas, Laura. *Técnicas participativas de educación popular*. Ed. IMDEC, A.C., México, 2001.
 - Calvo, Luis y Mañá Oller, Josep . *El valor antropológico de la imagen. ¿Hacia el "homo fotograficus"?*, En: "Fotografía, antropología y colonialismo (1845- 2006)", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
 - Cárdenas, Mónica, Correa, Cuitlahuac. *Intimidad Mirada*. Ed. Pandora, México, 2005.
 - Castillo, María Esther. *El vuelo de nemosine. Recuerdos falsos para memorias verdaderas. Un estudio sobre las nubes de Juan José Saer*. Ed. Plaza y Valdéz. México, 2008.
 - Chéroux, Clément. *Breve historia del error fotográfico*. Ed. Ve, México, 2009.
 - Collier, John. *Antropología visual. La fotografía como método de investigación (1967)*. En: "Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Dubois, Phillippe. *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. Ed. Paidós. Barcelona, 1986.
- Elizondo, Jesús. *Pragmática del estigma. Las representaciones icónicas del indígena en la prensa mexicana*. En: "Icónicas mediáticas. La imagen en televisión, cine y prensa", Ed. Siglo XXI, México, 2007.

- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI. México, (Trigésima Edición) 2001.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. Ed. Ve. México, 2009.
- González Ochoa, César. *Apuntes acerca de la representación*. Ed. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2001.
- Jacorzynski, Witold. *Crepúsculo de los ídolos en la antropología social: Más allá de Malinowski y los posmodernistas*. Ed. CIESAS, México, 2004.
- Lizarazo, Diego. *El dolor de la luz. Una ética de la realidad*. En: "Ensayos sobre fotografía documental". Ed. Siglo XXI. México, 2008.
- Marín, Manuel. *Imagen*. Ed. Petra. México, 2007.
- Martínez Pérez, Ana. *La antropología visual*. Ed. Síntesis. España, 2008.
- Naranjo, Juan (ed). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Paniagua Ramírez, Karla. *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. Ed. CIESAS, México, 2007.
- Quiroz Luna, Marcela. *La ilusión de ser fotógrafo. Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*. Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2007.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Ed. Alfaguara, México, 2006.
- Vitta, Maurizio. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Ed. Paidós. España, 2003.

OTRAS REFERENCIAS:

Referencia Hemerográfica:

Henley, Paul. *Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica*. En revista: Desacatos. Ed. CIESAS, Número 8, Invierno 2001

Referencia de Internet:

De la Peña Astorga, Gabriela. *Análisis de la situación y construcción del espacio público. Aproximación a la Plaza de Cataluña*. En: Infoamérica. Cátedra UNESCO, Universidad de Málaga, España. [en línea]. Disponible: 5 de agosto del 2010. http://www.infoamerica.org/articulos/textospropios/pena_astorga2.htm

Manifiesto Internationale Situationniste. En: Archivo Situacionista. [en línea]. Disponible: 5 de Agosto del 2010. <http://www.sindominio.net/ash/is0413.htm>

Caballero Romero, Juan José. *Etnometodología: Una explicación de la construcción social de la realidad*. En: Revista Española de Investigaciones Sociológicas. [revista electrónica]. No. 56 Octubre- Diciembre, 1991. Disponible 3 de Agosto de 2010. dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=249406&orden...

El Yo imaginado. En: Los autorretratos de Pedro Meyer. [en línea]. Disponible: 5 de Agosto del 2010. <http://www.pedromeyer.com/galleries/selfportraits/indexsp.html>

Catálogo Electrónico:

El mundo indígena: Iconografía de luz- Catálogo electrónico de la fototeca Nacho López- Ed. CDI, México, 2004. Volumen 4, 6, 7 y 8.

Coloquio:

Molina, Juan Antonio. *Postdata sobre lo invisible*. En el 9no Coloquio de 17 Instituto de Estudios Críticos: La Mirada Invisible. México, D. F. 2010.

Bavcar, Evgen. *Conferencia Magistral*. En 9no coloquio de 17 Instituto de Estudios Críticos: La Mirada Invisible. México, D. F. 2010.

Mier, Raymundo. *Conferencia*. En el 9no coloquio: La mirada invisible. México, D. F. 2010.

Referencia conversación personal:

Gaytán Pablo. Conversación personal. 7 de Febrero del 2010.

INDICE DE IMÁGENES

Imagen	Página	Especificaciones
1	8	Lado izquierdo. M. V. Portman, “ <i>Mujer de la tribu puchik-war, Islas Andamán</i> ”. C. 1890. India Office Library, The British Library, Londres. En: <i>Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)</i> .
2		Lado derecho. Fotógrafo desconocido, “ <i>Hombre de Australia del Sur fotografiado siguiendo las instrucciones de Huxley</i> ” C. 1870. Imperial College Archive, Londres. En: <i>Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)</i> .
3	9	Lado izquierdo. Autor no identificado. “ <i>Indio Mojahue o mojave</i> ”. 1890, Baja California. Col. SINAFO-INAH. En: <i>Revista Alquimia</i> . Núm. 22, año 8, Sep- dic 2004.
4		Lado derecho. Autor no identificado. “ <i>Adolescentes tarahumaras en estudio</i> ”. 1890. Col. SINAFO-INAH. En: <i>Revista Alquimia</i> , Núm. 22, año 8, Sep-dic 2004.
5	18	Fotógrafo desconocido. <i>Imagen publicitaria</i> . Plaza Boulevares. Querétaro. 2010.
6	37	E. Murillo, “ <i>Familia Mazahua</i> ”. 2008. Santiago Coahucochitlan, Estado de México.
7		
8		
9	82	Boceto de Marcelino. Taller de fotografía. Nueva Realidad. 2010.
10		Boceto de Maribel. Taller de fotografía. Nueva Realidad. 2010.
11	86	E. Murillo. “ <i>Jóvenes de la Nueva Realidad</i> ”. 2010, Querétaro.
12	87	
13	90	Lado izquierdo: Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.
14		Lado derecho: F. Boas, “ <i>Mujer tejiendo con hilo de lana y huso, Vancouver</i> ”. [s/f], American Museum of Natural History, Nueva York. En: <i>Fotografía, antropología y colonialismo (1845- 2006)</i> .
15	92	Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.
16		Las imágenes marcadas como: Imágenes producidas en el taller de la Nueva realidad, fueron tomadas de forma colectiva. Ninguno de los jóvenes implicados las asumió de su autoría. Las imágenes que seleccionaron y en las cuales se plantearon como autores se presentan posteriormente.

		Es importante mencionar que algunas de estas imágenes fueron planteadas como tuyas aunque no las hubieran tomado, sin embargo se apropiaron de éstas bajo otros elementos como: gusto y recuerdo relacionado al contenido de la imagen. En este sentido, la autoría tomó la forma, no de quien produjo la foto físicamente, sino quien la produjo simbólicamente. En este contexto la apropiación del material fotográfico radicó en el momento de lectura, y no en el momento de toma.
17	93	E. Murillo. <i>“Jóvenes de la Nueva Realidad”</i> . 2010, Querétaro.
18	108	
19		
20	109	Sabina. Foto seleccionada para montaje. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010. Mensaje de la fotografía: <i>Me gusto sobre lo de naturaleza, es bonito sacarles fotos a los animales. Es lindo.</i> <i>En mi casa tengo</i> <i>Una mata de rosas</i> <i>Cada pétalo que se</i> <i>Cae es un veso que te</i> <i>Mando.</i>
21	110	Lucero. <i>Cielo azul</i> . Foto seleccionada para montaje. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010. Mensaje de la fotografía: <i>Me gusto esta foto porque me gusta como se ve el cielo, las nubes y el color azul que es el color del mar.</i>
22	111	Maria Elena. Foto seleccionada para montaje. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010. Mensaje de la fotografía: <i>Este representa sobre le símbolo de la bandera.</i> <i>Por favor, no tocar la foto. Gracias.</i>
23	112	Adriana. Firma para montaje de fotografía. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010.
24		Carolina. Mensaje y firma para montaje de fotografía. Taller de fotografía Nueva Realidad. 2010.
25	117	Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.
26		
27		
28	118	E. Murillo. <i>“Jóvenes de la Nueva Realidad”</i> . 2010, Querétaro.
29	129	Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.
30		
31	130	
32		

33	131	Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.
34		
35	132	
36		
37	133	
38		
39	134	
40	135	
41		
42	136	
43	137	E. Murillo. <i>“Jóvenes de la Nueva Realidad”</i> . 2010, Querétaro.
44		
45	138	
46		
47	139	Autoría colectiva. Imágenes producidas en Taller de Fotografía, Nueva Realidad. 2010, Querétaro.
48		
A	95	Autores desconocidos. Imágenes utilizadas para ejercicios de connotación.
B	98	
C	100	
D	101	