

Para promover la distribución y proveer un formato más atractivo para ver y estudiar las fotografías, esta segunda edición incluye un CD con una versión digital del libro. También se ofrecerá acceso al libro en su versión digital a través de la Internet.

## **Preludio: La paradoja fotográfica**

La palabra *fotografía* expresa una paradoja. Literalmente significa texto de luz; es decir, fotografiar es escribir con luz. La paradoja, según Roland Barthes, es que en la imagen fotográfica coexisten dos mensajes: el *analogon* perfecto de la realidad (el efecto de la luz sobre la placa fotográfica) y la retórica del lenguaje fotográfico (producto de la historia y la cultura). El primer mensaje denota, es realista; el segundo mensaje connota, es simbólico. Dicho de otra manera, la fotografía es, en las palabras de James Agee, el “lenguaje de la realidad”.<sup>5</sup> El realismo paradójico barthesiano combina precisamente el realismo mimético y el estudio de la vida de los signos en la sociedad, es decir, la semiología.<sup>6</sup>

En cambio, el siglo XIX estaba dominado por un realismo que, sin paradoja, fijaba su vista sobre la imagen como si fuera un reflejo del espejo, la pura mimesis. En este esquema decimonónico, la fotografía objetiva se oponía al arte subjetivo.<sup>7</sup> Durante el siglo XIX, varios estilos realistas aparecieron. El primer estilo de gran difusión fue la fotografía de estudio la cual rápidamente desplazó a los artistas retratistas. Luego, el desarrollo tecnológico gradualmente aumentó la movilidad de la cámara y los fotógrafos inventaron nuevas convenciones, muchas veces con pretensiones científicas, para los propósitos de la antropología, del periodismo, de la geografía (especialmente para el viajero de butaca) y de la documentación de condiciones sociales y urbanas.<sup>8</sup> A pesar de estos diferentes estilos y usos, la legitimidad y autoridad de estas fotografías se basó en el realismo mimético.<sup>9</sup> Durante el siglo XIX, el reto principal al realismo vino de aquellos fotógrafos que intentaron introducir la creatividad e inculcar los valores estéticos al “arte fotográfico” más allá de los estilos realistas.<sup>10</sup>

No es hasta la mitad del siglo XX que varios autores comienzan a cuestionar seriamente el realismo mimético, ya no desde un punto de vista artístico, sino desde el punto de vista de las normas sociales que “producen”, “transforman” o dirigen la “lectura” de la imagen. Philippe Dubois agrupa las diversas perspectivas críticas del realismo decimonónico en cuatro tendencias interpretativas: la semiología, las teorías de la percepción visual, la crítica ideológica y el estudio de las convenciones sociales.<sup>11</sup> Con la posible excepción de la semiología, estas tendencias se concentran en los varios procesos *antes* (la tecnología, la elección del tema, los estilos convencionales, las prácticas sociales) y *después* (la recepción, la interpretación, la difusión, la legitimación y los usos sociales) de la imagen como tal. Pierre Bourdieu, en su estudio de la práctica de la fotografía en Francia en los años sesenta resalta la noción de que solamente ciertas escenas son “fotografiables”, especialmente en los contextos familiares y de los clubes de fotografía. Basándose en entrevistas

y cuestionarios, concluye que la fotografía es principalmente una práctica de la clase media que oscila entre las fotografías de eventos y vacaciones familiares y el “arte intermedio” de los aficionados. No obstante, Bourdieu no hizo ningún análisis de las imágenes como tal, es decir, su análisis sociológico se aleja del estudio del contenido particular de las fotografías para enfocar en las prácticas sociales alrededor del antes y el después de la imagen.<sup>12</sup>

John Tagg critica la supuesta neutralidad u objetividad de las imágenes ya que la producción, selección y divulgación corresponden a ciertas prácticas y usos sociales. Según Tagg, la fotografía es considerada como un registro realista y objetivo porque se le han asignado ciertos usos sociales, como por ejemplo, de “evidencia” en la identificación de criminales o enfermos mentales y en la documentación de eventos importantes o problemas sociales a través del fotoperiodismo. Según esta perspectiva discursiva, para poder entender la fotografía es necesario contextualizarla, señalando los usos y las significaciones de la práctica fotográfica en y para su tiempo. Resalta que el realismo fotográfico formó parte de la formación discursiva de vigilar y disciplinar a las poblaciones “criminales”.<sup>13</sup>

Como se puede notar, uno de los límites principales de estos análisis de las prácticas fotográficas es precisamente la falta de un método de análisis gráfico; se alejan de la imagen como tal para enfocar en los procesos antes y después. En su afán por describir las prácticas de la fotografía a nivel general, obvian los mensajes específicos de las fotografías particulares. La consecuencia es que no se trata la imagen como documento histórico. En contraste, Barthes señala que la imagen fotográfica congela un momento para siempre, es decir, representa “aquello-que-ha-sido”. Este “pasado” añade otro elemento a la paradoja fotográfica: hay una “superimposición de la realidad y el pasado”.<sup>14</sup> Así, la realidad histórica se expresa en un lenguaje fotográfico que también es histórico ya que las convenciones fotográficas cambian a través del tiempo. Desde este punto de vista, podemos reformular la paradoja barthesiana: la fotografía es el *analagon* perfecto de la realidad *histórica* mediada por un lenguaje *histórico*. Esta premisa establece el fundamento metodológico para tratar la fotografía como documento histórico.

No obstante, Barthes no era historiador y nunca elaboró un método propiamente histórico.<sup>15</sup> En cambio, Robert Levine hace hincapié en las técnicas propias de la disciplina de la historia y trata la fotografía como documento gráfico.<sup>16</sup> Este señalamiento implica que, tal como se examina cualquier documento histórico, es necesario contextualizarlo y corroborarlo mediante otra documentación, sea fotográfica o textual. Su libro presenta una serie de preguntas guía en distintos renglones, tales como: la fotografía como evidencia, la intención del fotógrafo, los valores y normas sociales, las relaciones sociales, la vida cotidiana, los tropos románticos, satíricos e irónicos, y los cambios a través del tiempo. Levine advierte que, al “leer” la fotografía, es imprescindible reconocer las convenciones de las composiciones y las poses, tanto dentro como fuera del estudio.

Además, Levine nos exhorta a aprovechar los elementos espontáneos, marginales e incidentales que ocupan los bordes, trasfondos e intersticios de los elementos intencionados de la imagen. La fotografía guarda cierta autonomía frente al control del fotógrafo y los fotografiados. La placa fotográfica puede captar elementos no previstos, no controlados, ya que su referente es todo lo que aparece frente al lente. En las palabras de Barthes, la “esencia” de la fotografía es su conexión concreta con el referente real.<sup>17</sup> No obstante, la perspectiva de Levine sugiere que la misma realidad social es simbólica; las poses y expresiones, la vestimenta y los adornos, las agrupaciones y las relaciones sociales, todos son parte del complejo lenguaje cultural. La fotografía capta una realidad cultural y a la misma vez posee su propio lenguaje. Podemos reformular la paradoja de nuevo: la fotografía es el *analogon* perfecto de la realidad *simbólica* mediada por el lenguaje *fotográfico*.

Además de ser paradójica, Barthes señala que la fotografía es extremadamente polisémica; es decir, que se presta a múltiples lecturas. Los textos escritos al pie funcionan precisamente para dirigir, orientar y limitar la lectura, es decir, para “anclar” las posibles interpretaciones. El ancla, el texto escrito, explica la fotografía y su significación. Pero no solamente el pie funge como ancla, sino todos los textos que acompañan la fotografía. Además, cuando encontramos que las fotografías ocurren en secuencias o agrupaciones, tenemos que considerar la narrativa creada por la combinación de varias imágenes y los textos acompañantes. A pesar de que los textos y las imágenes son complementarios, ambos emplean dos lenguajes diferentes. Tanto la polisemia como la autonomía de la fotografía amenazan la unidad de la narrativa ya que existe la posibilidad de divergencias y hasta contradicciones entre ambos lenguajes, uno fotográfico y el otro escrito.<sup>18</sup>

Ahora bien, la deconstrucción provee una estrategia para desenmascarar y exponer las inconsistencias y contradicciones que desmienten cualquier interpretación unitaria, “correcta” o mimética. Por un lado, reconoce que el realismo es también un estilo, más específicamente, un estilo denotativo. Por otro lado, enfoca en la “presencia de una ausencia”, lo que ha sido excluido, lo que está al lado o detrás del lente. A diferencia al método hermenéutico, que pretende una “reconstrucción” de la significación original del texto, la deconstrucción intenta encontrar sus contradicciones, inconsistencias y ambivalencias a través de un examen de las ausencias, las exclusiones y las arbitrariedades. La deconstrucción intenta desbalancear el texto y producir una contralectura. Así, permite ver cómo la narrativa, textual y fotográfica, está montada sobre una “estructura” de distinciones y jerarquías inestables y cuestionables. Su estrategia no intenta construir una “verdad” sino ver como se ha construido una “verdad” sobre cimientos arbitrarios.<sup>19</sup>

Este breve repaso sugiere varias reglas básicas para la interpretación fotográfica: 1) contextualizar la práctica fotográfica *antes* y *después* de la imagen; 2) analizar tanto los signos como su mensaje dentro de una retórica narrativa; 3) estudiar los textos acompañantes (los textos “ancla”); 4) buscar otros documentos tales como fotografías, textos descriptivos o mapas, con el propósito de interrogar la fotografía y corroborar nuestras interpretaciones (el método histórico); 5) cuestionar,

Foto 1 / "View Near Caguas, Porto Rico"



es decir, deconstruir la composición de la imagen mediante la investigación de las exclusiones. En resumen, este libro abraza la paradoja fotográfica que resalta el juego entre la realidad, tanto *histórica* como *simbólica*, y el lenguaje, tanto *histórico* como *fotográfico*. Intenta explorar la compleja retórica, resultado de la interacción entre la imagen y el texto.

## La retórica de una imagen: Ejercicio pedagógico

En algún momento durante el año 1899, el fotógrafo estadounidense Walter Townsend, pasó por una pintoresca casa al lado del “Río Grande cerca de Mayagüez”, como lee al pie del original; allí se detuvo y tomó la fotografía que aparece en la portada de este libro. La belleza de la imagen, lograda en parte por la artística coloración de un técnico anónimo, no es enteramente inocente. Al contrario, es una ficha en un complejo juego retórico sobre Puerto Rico y su destino bajo el dominio estadounidense. Interrogemos la imagen y consideremos lo que nos dice.

Primera pregunta (retórica): ¿Qué quiere decir la fotografía? Su composición consiste en la yuxtaposición de dos elementos básicos: primero, una estructura fuerte y elegante, estilo mudéjar; segundo, el verdor tropical de la ruralía. Otras fotografías del mismo libro siguen esta misma composición estilística, por ejemplo, las fotografías 1 y 2 nos muestran la misma composición de los dos elementos. En la primera, podemos observar un magnífico puente de ocho arcos, parcialmente tapado por la profusión de vegetación, en la carretera militar “cerca de Caguas”, como dice al pie del original. En la segunda, observamos otro puente de dos arcos.<sup>20</sup>

Estos dos elementos –la estructura y el verdor tropical– pueden conceptuarse como signos que articulan una retórica sobre el pasado y el futuro de la Isla bajo un nuevo régimen. Primero, la Isla estaba marcada por la colonización española que dejaba los rasgos, algo deteriorados, de una civilización antigua y grandiosa: carreteras, puentes, iglesias y elegantes casas.<sup>21</sup> Segundo, la Isla poseía grandes riquezas naturales: agua, sol y tierra fértil. No obstante, la agricultura de la Isla se había estancado bajo el antiguo dominio español y su desarrollo económico esperaba la aplicación de las modernas técnicas de producción y mercadeo. Así, estas fotografías son parte de una compleja narrativa sobre la ruptura histórica entre el pasado español y el futuro bajo el nuevo régimen.

Segunda pregunta (deconstructivista): ¿Dónde está parado el fotógrafo? El texto al pie de la fotografía dice que estamos frente al vado del río. Ciertamente es. No obstante, la elevación de la cámara es alta y se coloca exactamente encima del río. ¿Dónde más podría estar parado el fotógrafo si no fuera en un puente? Esta conclusión nos sorprende porque estamos bajo la ilusión de que nos encontramos en plena ruralía donde no hay puentes, sino vados. A pesar de que la cámara se ubicó en el puente, la fotografía elimina el puente de dos maneras. Primero, la imagen resalta la casa al