

Revista de Artes y Humanidades

UNICA

Universidad Católica Cecilio Acosta



UNICA

Año 13 | N° 34 | 2012
Mayo - Agosto



© 2012. **Revista de Artes y Humanidades UNICA**
Universidad Católica Cecilio Acosta
ISSN: 1317-102X
Depósito legal pp 200002ZU729
revista@unica.edu.ve

Universidad Católica Cecilio Acosta
Dirección de Investigación y Postgrado
Sede de Facultades. Módulo C. Planta Alta
Urb. La Paz. Segunda Etapa, calle 98 con Av. 54 N°54A-76
Apartado Postal: 65
Teléfono (58 0261)3006890

Diseño de Portada: Javier Ortiz

Diseño gráfico e impresión: Ediciones Astro Data, S.A.

Telefax: (0261) 7511905 - 7831345

E-mail: edicionesastrodata@cantv.net

Corrector de texto: Donaldo García

Las obras de arte publicadas en la portada de la **Revista de Artes y Humanidades UNICA** forman parte del Patrimonio Artístico de la Universidad Católica Cecilio Acosta.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta revista en cualquier forma, sin la autorización del Comité Editorial. Sólo se autoriza a los organismos indexadores, Centros de Documentación e Información y Bases de Datos Bibliográficos a utilizar los resúmenes, abstracts y/o el contenido completo de los trabajos publicados, previa solicitud al Comité Editorial y emisión de certificación de inclusión por parte de aquellos.

Esta revista fue impresa en papel alcalino

This publication was printed on acid-free paper that meets the minimum requirements of the American National Standard for Information Sciences-Permanence for Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48-1984



UNICA

Revista de Artes y Humanidades UNICA

Universidad Católica Cecilio Acosta

Decanato de Investigación y Postgrado

ISSN: 1317-102X

La **Revista de Artes y Humanidades UNICA** es el órgano de difusión de trabajos (científicos, artísticos y humanísticos) arbitrados de la Universidad Católica Cecilio Acosta (UNICA). Auspiciada por el Decanato de Investigación y Postgrado de la UNICA, aparece tres (03) veces al año en los meses de abril, agosto y diciembre, y abarca las **ARTES** (Bellas Artes, todo tipo de manifestaciones artísticas, museos y museología) y las **HUMANIDADES** (Comunicación Social, Lingüística, Literatura, Educación, Filosofía, Teología, Psicología, Ciencias Políticas, Sociología, Historia, Antropología, Geografía y Economía). Se publican investigaciones, ensayos, documentos y reseñas de libros y revistas (impresas y web).

Los trabajos se remitirán al Editor de la Revista en la Oficina de Investigación y Posgrado, en el Bloque C, Planta Alta, al lado de la Biblioteca de la UNICA.

Las opiniones y criterios emitidos en los diferentes trabajos y secciones son exclusiva responsabilidad de sus autores.

Los objetivos de la Revista de Artes y Humanidades UNICA son:

- Propiciar la investigación científica en el campo de las Artes y las Humanidades, cuya trascendencia y pertinencia social contribuya a interpelar al mundo a través de la palabra.
- Convertirse en espacio y momento para el debate crítico y la problematización del proceso de construcción del conocimiento en el campo de las Artes y las Humanidades.



UNICA

Revista de Artes y Humanidades UNICA
Universidad Católica Cecilio Acosta

Indexada y Catalogada en:

REVENCYT

(Índice de revistas venezolanas de ciencia y tecnología)
<http://revencyt.ula.ve/scielo.php>
Universidad de los Andes - Venezuela

OEI

(Organización de los Estados Iberoamericanos para la Educación)
<http://www.oei.es/ve35.htm>
Colombia

DIALNET

Universidad de Rioja
<http://dialnet.unirioja.es>
España

LATINDEX

Sistema Regional de Información en Línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México
<http://www.latindex.unam.mx/larga.php?opcion=1&folio=12774>

CLASE

Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales.
<http://132.248.9.1:8991/F/FR6JEK4M1D-QU4BGHTINF2IMQ1E2A1AFM45FHYPKM>

Contenido

Presentación

Investigaciones

- David Enrique Finol, Dobrila Djukich de Nery y José Enrique Finol**
La fotografía etnográfica: otredad, encuentro y relato
Ethnographic Photography: Otherness, Encounters and Storytelling 13
- Mariana Alvarado**
Una praxis de lectura-escritura sobre el krausismo pedagógico
de Carlos Norberto Vergara
*A Reading-Writing Practice on the Pedagogical Krausism of Carlos
Norberto Vergara* 34
- Ricardo J. Román**
Juan Vicente Gómez: sociedad, literatura y petróleo
Juan Vicente Gómez: Society, Literature and Petroleum 55
- José Sánchez Carreño, Milena Bravo de Romero
y Eglis Ortega de Pérez**
La evaluación educativa en el contexto actual
Scholastic Assessment in Today's Context 72
- Leonardo Osorio y Dilian Ferrer**
Entre errores y aciertos: la Ley de Espera en la provincia
de Maracaibo (1849-1850)
*Between Mistakes and Successes: The Waiting Act in the Province
of Maracaibo 1849-1850* 91
- Lucía Soto Rincón**
Una mirada filosófica hacia las problemáticas y logros
de los pueblos indígenas en la actualidad
*A Philosophical Look into the Problems and Achievements
of Indigenous Peoples Today* 108
- Marhilde Sánchez de Gallardo, Marisela Árraga
y Ligia Pirela de Faría**
Rendimiento académico. Efectos de intervención psicológica
dirigida a docentes en las calificaciones de los estudiantes
*Academic Performance. Effects of a Psychological Intervention
Aimed at Teachers on Student Scores* 125

Sonia Durán

Calidad de vida como eje fundamental para lograr altos niveles de rendimiento estudiantil en el sistema presencial de las universidades privadas

Quality of Life as a Fundamental Axis for Achieving High Levels of Student Performance in the Presencial Private University System 147

Javier Martín Rafael Meneses Linares

Hipertexto: una herramienta interactiva e integradora para el aprendizaje significativo de la lectura y la escritura en la Universidad del Zulia

Hypertext: An Interactive, Integrating Implement for Significant Reading and Writing Learning at the University of Zulia 165

Amelia Sánchez Bracho y Tomás Fontaines Ruiz

Percepción de inteligencias múltiples y rendimiento académico en estudiantes universitarios

Perception of Multiple Intelligences and Academic Yield in Students at the Catholic University Cecilio Acosta 184

Ensayo

César David Maríñez Sánchez

Una mirada sistémica a la confianza institucional en el contexto venezolano actual 211

Varia Lecion

Ángel Lombardi

Convocados a la sacralidad de la amistad

Discurso con motivo de la clausura del Homenaje Nacional al Dr. Ángel Lombardi Universidad Católica Cecilio Acosta.

4 de noviembre de 2011 223

Normas para la presentación de trabajos



La fotografía etnográfica: otredad, encuentro y relato

FINOL, David Enrique¹
DJUKICH DE NERY, Dobrila²
FINOL, José Enrique²

¹Universidad Católica Cecilio Acosta

²Universidad del Zulia

divadnolif@hotmail.com, dobrila@interlink.net.ve,

joseenriquefinol@gmail.com

Maracaibo, Venezuela

Resumen

El presente artículo recoge los resultados de una investigación sobre la fotografía etnográfica, basada en las investigaciones de Crow, Bourdieu y Bourdieu, Silva, Finol y Sontag. El artículo propone el valor de la fotografía como medio de registro en las investigaciones etnográficas, su lazo con los ritos y su protagonismo como parte del rito en sí. Para el análisis se compara la fotografía etnográfica con otros géneros discursivos propios de la fotografía y se la caracteriza según los criterios de registro, reconocimiento, presentación y jerarquía. Se concluye que la fotografía es una valiosa herramienta en la investigación etnográfica, es parte de los ritos y forma sus propios ritos.

Palabras clave: Fotografía, Semiótica, Etnografía, rito, fotografía etnográfica.

Ethnographic Photography: Otherness, Encounters and Storytelling

Abstract

The following article presents the results of an investigation on ethnophotography, based on the research of Crow, Bourdieu and

Recibido: Octubre 2011

Aceptado: Diciembre 2011

Bourdieu, Silva, Finol, and Sontag. The article proposes the value of photography as a means of recording ethnographic research, its connection with rituals and its role as part of ritual in itself. For the analysis, ethnographic photography is compared to other genres of photographic discourse and is characterized according to the following criteria: registry, recognition, presentation and hierarchy. Conclusions are that photography is a valuable resource in ethnographic research, is part of the rites and forms its own rituals.

Key words: Photography, semiotics, ethnography, rituals, ethnophotography.



Grupo de indígenas mapuche. Circa, 1890.
Archivo fotográfico del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago de Chile, Chile.

¿Por qué otro motivo tendría
tanta dificultad la fotografía etnográfica
para ser aceptada como un texto
antropológico confiable e independiente?

Darryn Crowe (2003)

Introducción

Si bien la fotografía etnográfica podría considerarse un capítulo de la fotografía científica, hemos reservado este último nombre para aquellos textos-tipo que se refieren a objetos de la realidad

biológica, física o química. En razón de lo anterior, la fotografía etnográfica, a pesar de su evidente carácter científico, está reservada para las investigaciones sobre las culturas de los distintos grupos humanos, sobre sus prácticas, concepciones, creencias y organización social y cultural.

En tal sentido, la fotografía etnográfica, dentro de la cual se hará énfasis en la fotografía ritual, tiene como característica fundamental la representación de grupos humanos y de sus prácticas en tanto 'otro', en tanto 'diferente'; se trata de un acercamiento visual que privilegia el carácter documental y referencial del discurso fotográfico, una capacidad que, por ejemplo, escapa a la representación corporal hecha con maniqués pues estos carecen de la capacidad de la fotografía que, como afirmaba Barthes, "es como si siempre llevara consigo su referente" (citado por Paakspuu, 2007: 57). Incluso cuando se la compara con representaciones fotográficas como las postales, vemos que estas carecen del poder representacional, documental y científico de la fotografía etnográfica. Las postales de indios, al entrar en el circuito de comunicación turística, privilegian la cualidad exótica de lo representado en detrimento de su capacidad referencial y documental¹, un fenómeno muy evidente cuando la fotografía del indio entra en el mercado ya no como objeto científico y etnográfico, sino como mercancía. Como veremos, la fotografía etnográfica se relaciona mejor con la factografía², un término que ha estado asociado con la fotografía política.

1. La fotografía etnográfica como encuentro de culturas

Uno de los roles principales que la fotografía tuvo en sus primeros tiempos fue el registro de los encuentros entre culturas dia-

1 Para un estudio de la representación del indígena en postales, ver Masotta (2008).

2 La factografía nace en la Unión Soviética a partir de 1936, con teóricos como Sergei Tretyakov, quien propone un tipo de fotografía descriptiva, objetiva, centrada sobre la vida cotidiana de la clase obrera y difundida a través de los medios impresos. Se trata de un movimiento vinculado a las corrientes políticas de la época.

metralmente opuestas, a menudo colonizadores o ex colonizadores y colonizados o ex colonizados. Como apunta Crowe, la fotografía etnográfica muestra el encuentro entre dos culturas, encuentro en el que *una* observa a la *otra* con intenciones de su descripción, análisis y comprensión, lo que, por contraste, contribuirá a una mejor comprensión de la primera:

Independientemente de su predisposición o comprensión de la comunidad que se fotografía o de las estructuras de desarrollo que rodean a la comunidad o de la percepción que el fotógrafo tenga de su responsabilidad etnográfica, la fotografía indica un proceso de una cultura observando a otra (Crowe, 2003: 482).

Ahora bien, la fotografía etnográfica, además de lo ya señalado, deriva su carácter particular del encuentro entre fotógrafo y fotografiado: no son solo dos individuos que se miran uno a otro, sino también dos mundos que se miran uno a otro, un proceso de interacción donde la presencia de la cámara no es el componente menos significativo. En ese mutuo mirar, el fotógrafo es quien, finalmente, se queda con ese mundo y esa persona que él fotografía, tal como lo apunta Saramago: “Apenas rehecho del susto, el fotografiado suspira creyéndose libre, mientras el fotógrafo se aparta pensando en los *trocitos del alma* que lleva dentro de la caja” (2002: 131. Subrayados nuestros). Es por ello que la fotografía tiene esa enorme capacidad para *observar* y *documentar* que tanto fascina a los antropólogos:

Argumentaré que de muchas maneras los textos fotográficos son reproducciones de experiencias etnográficas más válidas que el texto o la película. A pesar de que la fotografía implica un proceso selectivo, una vez que son capturadas hay muy poca oportunidad de editar las imágenes. Adicionalmente, la cámara posee la habilidad de observar y documentar al mismo tiempo información tanto cualitativa como cuantitativa, y la cámara, como un instrumento etnográfico se adapta a un formato estructural que presenta una suerte de foro universal para la exploración y representación de procesos comunicativos y descubrimientos (Crowe, 2003: 483).

Ese encuentro entre dos mundos es lo que más tarde Paakspuu, en su estudio sobre las fotografías del cacique Lakota, Nube Roja, llama *fotografía transcultural*, un fenómeno que “no es nunca neutral puesto que el fotógrafo y el sujeto que se encuentran provienen de mundos claramente diferentes para participar en un disputado intercambio” (2007: 48).

La fotografía etnográfica se identifica con lo que Smith llamó la foto ensayo (*photo essay*), a la que le atribuye características como “observación participante, trabajos de ciclo largo, libertad creativa, conciencia de la función activa del receptor, unión de emociones y reflexión” (citado por Vásquez, 2011: 302). De acuerdo con Vásquez, en el *ensayo fotográfico* se exponen “los pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un asunto al que ha dedicado un tiempo en su investigación” (2011: 303).

Sin embargo, a diferencia del *ensayo fotográfico*, la fotografía etnográfica es una construcción sistemática de la otredad como diferencia, es una indagación expresada en una escritura visual que no es solo testimonio ni documento, sino también hipótesis e interpretación pues revelan organizaciones de la realidad de una manera mucho más objetiva y precisa que las descripciones en textos lingüísticos. A su vez, los textos lingüísticos permiten la descripción de los elementos no-visibles, intangibles, de la realidad social y cultural, lo que en definitiva conduce a establecer entre texto e imagen una relación de complementariedad antes que de mutua exclusión.

Algunas de las características principales de la fotografía etnográfica, tal como se la practicaba en sus primeros tiempos, eran el anonimato, la diferenciación de géneros y el énfasis en representaciones del cuerpo (Manyozo, 2002). Pero hoy día la fotografía etnográfica ya no se limita a la representación de los indígenas, puesto que la Antropología, la Semiótica y la Sociología, para mencionar algunas, ocupan escenarios de estudio diversos en nuestras propias culturas; se trata de un esfuerzo para mirar ya no sólo en el entorno de los otros, sino en nuestro propio entorno, pero siempre con una mirada crítica, analítica, interpretativa.

En consecuencia, hoy es más apropiado hablar de la fotografía etnográfica a partir de sus características antro-po-semióticas, entre las cuales destacan sus capacidades de *registro*, *conservación*, *fidelidad*, *condensación* y *representación*, lo que le permite actuar como articuladora de un discurso que va más allá de la fotografía turística, de la postal, de lo decorativo y estético e, incluso, de lo retratístico. Como *registro* la fotografía etnográfica reúne, entre otros, personajes, objetos, lugares, circunstancias; ello permite, a su vez, *conservar* elementos que por su naturaleza no son repetibles y construir así una memoria. Así mismo, gracias a su fuerte lazo referencial, ese instrumento tiene mayores posibilidades de comunicar con *fidelidad* rasgos de una cultura cuya descripción se vería muy limitada si solo dependiesen de su representación verbal. La capacidad de *condensación* fotográfica se deriva de su función referencial, pero también de la posibilidad de contener, en un pequeño espacio visual, una gran cantidad de elementos (lugar, actores, tiempo, vestimenta, gestos, colores, etc.) y de las relaciones sintácticas que ellos contraen. Finalmente, la fotografía etnográfica es capaz de transmitir una gran cantidad de información, una característica que si bien es propia de toda fotografía, en este caso muestra no sólo unos actores y objetos, unos espacios y tiempos, sino también una *representación* a la vez particular y prototípica de una cultura.

2. La fotografía ritual



Si uno acepta, junto a Durkheim (1995), que la función de los festivales es revivir el grupo, uno entiende por qué la fotografía se debe relacionar con ellos, ya que provee un medio para eternizar y hacer solemne estos momentos cúspides de la vida social donde el grupo reafirma su unión

P. Bourdieu y M.-C. Bourdieu (2004)

Bajo la denominación de fotografía ritual incluiremos todos aquellos registros fotográficos que tienen que ver con la realización de ritos religiosos, antiguos y modernos, tales como matrimonios, bautizos; y ritos seculares, tales como cumpleaños, graduaciones, etc.; se trata, como se verá, de complejos procesos semióticos que hoy exigen el registro fotográfico, la construcción de una memoria y su preservación contra el tiempo. Hoy no hay rito³ que no implique, necesariamente, bien sea la contratación de un fotógrafo profesional o, al menos, la de un familiar provisto de cámara y *flash* que debe asumir la responsabilidad de tomar las fotografías de rigor.

La realización de estos ritos es hoy uno de los escenarios principales donde la fotografía es invitada permanente y donde la presencia del fotógrafo está naturalizada, lo que ha generado una pequeña industria de fotografía profesional que se anuncia en revistas, carteles y periódicos. Ya no se trata de una práctica fotográfica marginal, sino de una especialización que nutre una actividad económica cada vez más importante.

3 Existen muchas definiciones de rito. Reproducimos aquí una definición fundada en investigaciones semióticas: "Un conjunto codificado de acciones simbólicas, articuladas en un espacio y un tiempo específicos, con un soporte corporal, que expresan valores y creencias de un grupo o comunidad, y cuyo propósito es crear y/o reforzar el sentido de identidad y pertenencia y renovar la cohesión y solidaridad social" (Finol, 2009: 55).

3. La imagen del grupo

En su estudio sobre fotografía etnográfica, Bourdieu y Bourdieu apuntan que “las ceremonias pueden ser fotografiadas porque toman lugar fuera de la rutina cotidiana, y deben ser fotografiadas porque materializan la imagen que el grupo intenta presentar de sí mismo” (2004: 606), lo que evidencia que la fotografía ritual transita entre los intereses del grupo familiar, el modo en que desean presentarse ante la sociedad en la cual viven y la autorepresentación que, a su vez, los invitados y familiares quieren que permanezca para la memoria familiar. Tal como asevera uno de los informantes de los Bourdieu, en la aldea de Béarn, Francia, el fotógrafo se desplazaba durante la celebración para preguntar quiénes deseaban comprar una foto de la boda, con el grupo, solicitud que “ninguno se atrevía a rechazar (...) La fotografía grupal era obligatoria, quien no la comprara quedaría como un miserable” (Bourdieu y Bourdieu, 2004: 604).

Pero paralelamente la fotografía compulsivamente adquirida por la presión social se convertirá para los fotografiados en una suerte de testimonio documental no solo de la compra en sí misma, sino también de la *presencia* social, de la *condición de invitado*, una condición de la cual se deriva un cierto prestigio: “Para cada invitado, la fotografía es una suerte de trofeo, un signo y una fuente de significancia social (‘Usted está orgulloso de mostrar que estaba en el matrimonio’, dice J. L.)” (Bourdieu y Bourdieu, 2004: 605). O, dicho de otra manera, “ser parte de una fotografía es testimoniar nuestra presencia, lo que es una contraparte obligatoria por haber sido invitado; ella testifica que uno valora el honor de haber sido invitado a tomar parte en la boda y que también uno participa para honrar” (Bourdieu y Bourdieu, 2004: 611).

Como puede verse, la fotografía ritual se inscribe en una lectura social, a diferencia de la lectura individual o familiar, mucho más constreñida a una comunicación entre círculos más cerrados, pues sus registros van de lo personal o de la pareja hasta lo familiar (padres, hijos). Pero por otra parte, este tipo de fotografía, cuando se trata de un investigador, un antropólogo, un semiótico, un soció-

logo, exige una participación en la que el fin de la fotografía cambia: mientras el fotógrafo profesional ha sido contratado para el registro de la memoria en un álbum impreso o electrónico, el investigador busca recabar y registrar datos que van más allá del momento y de la circunstancia: busca registrar su carácter cultural, simbólico, social, y si bien esa fotografía etnográfica es también memoria, su objetivo final es el estudio, análisis e interpretación. Tales fines implican estrategias fotográficas, ángulos, poses, disposición sintáctica, direccionalidades, diferentes a las del registro hecho meramente como memoria y recuerdo.

4. Fotografía del rito y rito de la fotografía

Sin embargo, la fotografía documental como arte y retórica se rehúsa a despojarse de su estatus ritual

Gregory Starret (2003)



Izquierda: primera comunión de Carmen Odila Fossi Fuenmayor, c. 1945. Cortesía de Roosevelt Fernández. Derecha: primera comunión de Jesús “Chucho” Medina, tomada en 1956 en Foto Pirela, el más famoso estudio fotográfico de Maracaibo, Venezuela. Cortesía de Guillermo Medina.

Hay, al menos, dos aspectos dominantes en el análisis de lo que hemos denominado fotografía ritual. Por un lado, está la fotografía que se toma de la realización de un rito y, por el otro, la toma de fotografías como ritual en sí misma. Al referirse al álbum de familia, Silva llama “registro de una ceremonia social” al primero de estos dos aspectos, y sobre el segundo, el rito de la toma fotográfica propiamente dicha, señala que este se caracteriza porque el álbum de familia “produce distintas reglas y modos de ser armado, visto, leído o guardado, y en esto consiste, precisamente, su condición de libro sagrado de familia” (Silva, 1998: 170). Una visión que sintetiza así: *“El mismo álbum es de por sí ritual ya que muestra ritos, aunque también los impone”* (1998: 169. Cursivas en el texto).

4.1. La fotografía de la realización de un rito

La conmemoración de los logros de los individuos en tanto miembros de una familia es el primer uso popular de la fotografía

Susan Sontag (2006)



Tomira del Carmen del Castillo Martínez y su prima Valentina Martínez del Castillo, el día de su comunión. Foto tomada c. 1920. Cortesía de Roosevelt Fernández.

En su estudio sobre el álbum de familia en Colombia, Silva encontró que en las tres ciudades estudiadas –Medellín, Bogotá y Santa Marta–, los ritos más representados fueron, en orden descendente, primera comunión católica, matrimonio, quince años, bautizo, embarazo, confirmación y funerales.

Como puede notarse, todos son *ritos de paso*, lo que una vez más confirma su peso decisivo en las organizaciones sociales. Bourdieu y Bourdieu, en cambio, señalan que, según los testimonios recogidos en la aldea de Béarn, la fotografía matrimonial fue introducida en 1903, mientras que no es sino hasta 1930 cuando las fotografías de primera comunión comenzaron a tomarse en esa localidad. En efecto, como señala Sontag, “durante un siglo al menos, la fotografía de bodas ha formado parte de la ceremonia tanto como las fórmulas verbales prescritas” (2006: 22).



Fotografía matrimonial de principios del siglo veinte en los Estados Unidos, en la que aparece todo el cortejo completo incluido el padrino, sentado a la izquierda. Fotógrafo desconocido. Foto tomada de: <http://www.lisarigbyphotography.com>.

Pero la característica fundamental de la fotografía de ritos es que ha adaptado sus estrategias de representación a la organización ritual. En efecto, los ritos se caracterizan por una enorme densidad simbólica, con complejas estructuras espaciales y temporales⁴; se trata de procesos semióticos cargados con el enorme peso de la tradición, de lo que se deriva su capacidad para condensar (Turner, 1992) significados y valores de una enorme influencia en la vida social y cultural de grupos y sociedades.

En virtud de lo anterior, la fotografía ritual desarrolla estrategias semióticas que le permiten poner de relieve los significados y los valores que el rito encapsula y expresa, sin violentar el papel que desempeñan los símbolos en él utilizados ni el rol que los actores deben cumplir. Un proceso similar ocurre con los espacios donde los actores y objetos se articulan, a menudo para formar una organización jerárquica. Esta organización puede observarse, por ejemplo, en la fotografía siguiente, tomada a la orillas del lago Titicaca, en Copacabana, Bolivia, en 2008, durante la ceremonia de conjuro de automóviles, una práctica que busca evitar los accidentes, desperfectos y robos de vehículos. Allí puede observarse al oficiante encabezando la agrupación de actores, pero mientras el primero se coloca de frente al objeto del rito (el automóvil), los feligreses, propietarios del automóvil, lo hacen a los costados, lo que crea una estructura triangular en la que el oficiante ocupa el vértice. Ahora bien, esta estructura triangular tiene un claro carácter jerárquico, gracias al cual el sentido de la comunicación ritual y del poder simbólico que en ella se expresa tiene una orientación que va del vértice del triángulo hacia su base o, desde el punto de vista del fotógrafo y del lector de la fotografía, de izquierda a derecha. Como puede deducirse, es esta estructura triangular la que *determina* las operaciones que el fotógrafo realiza.

4 Para un análisis detallado de la compleja estructura temporal de los ritos, ver el análisis de Finol (2009), quien señala que en el rito es posible identificar un tiempo interno, un tiempo externo y un tiempo múltiple, para lo cual parte de un marco temporal en el que se distinguen la cotidianidad (temporal), la ritualización (para-temporal) y la experiencia mística (a-temporal).



Rito de conjuro de un automóvil realizado frente a la catedral de Copacabana, Bolivia, a las orillas del lago Titicaca. Obsérvese la distribución triangular de los actores y la ubicación central del objeto de rito. Octubre de 2007. Foto: José Enrique Finol.

Así mismo, la organización factual del *espacio ritual* que se va a fotografiar determina sus estrategias de representación. Así, en nuestro ejemplo, el ángulo que el fotógrafo toma está determinado por la organización factual: si se hubiese colocado con la iglesia a sus espaldas habría dejado fuera, justamente, ese monumento cuya influencia es determinante en el análisis e interpretación de la fotografía. En tal sentido, pues, el espacio eclesial no solo es el fondo de la fotografía y un factor simbólico de una gran densidad, sino también un *significante determinante* en la operacionalidad fotográfica en la que, más allá de lo factográfico, predomina lo ritual.

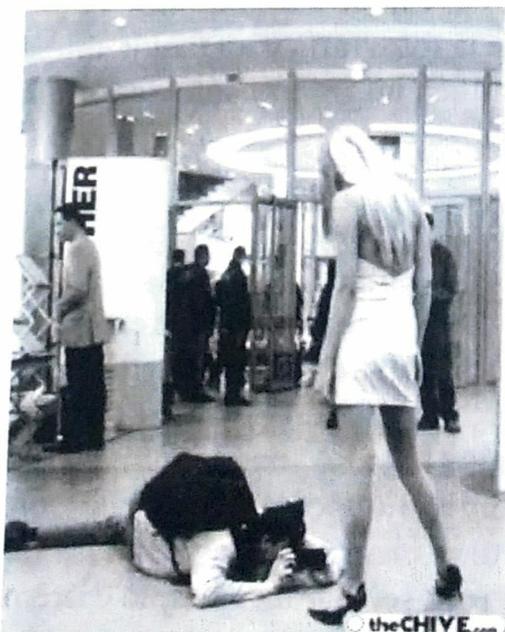
Si bien se podría argumentar que todo escenario fotográfico influye sobre las operaciones sintácticas y paradigmáticas que el fotógrafo realiza, no es menos cierto que en el caso de los ritos, debido a su enorme peso simbólico y social, cultural e histórico, constriñen con mucha más fuerza el trabajo fotográfico, un trabajo que debe protegerlos de cualquier ángulo, efecto o manipulación que viole los códigos rituales y que pueda constituirse, de este modo, en irrespeto u ofensa de las creencias de los feligreses o practicantes. Así, para señalar un ejemplo extremo, en el caso que

se analiza el fotógrafo no podría subirse en el techo del vehículo bautizado, ni siquiera so pretexto de tomar un mejor ángulo del oficiante, una actitud que sería tolerable en otros escenarios menos rituales, menos “tocados” por lo sagrado.



Rito de primera comunión en Bogotá, Colombia (1953). Foto Estudios Preciado. En la imagen: Yolanda de Sierra y Gloria de Moreno. *The family Photo Album: The Image of Ourselves*, UMI, California, 1996. Cortesía de Armando Silva. La foto aparece también en la portada del libro de Silva, *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos* (1998).

4.2. El ritual fotográfico



Pero las acciones que configuran el rol del fotógrafo, como ya se ha sugerido antes, no son, como podría pensarse, “inocentes” desde el punto de vista semiótico: toda su conducta, su vestimenta, los objetos que porta (cámara, trípodes, luces, cables, etc.) ordenan un conjunto coherente, repetitivo, estandarizado, simbólico e, inevitablemente, ... ritualístico. Ello se deriva de que, como apunta Sontag, “hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo” (2006: 26), un acontecimiento que entra en un proceso de ritualización; es decir, se balancea entre la conducta pragmática y la conducta ritual, y allí se carga de valores simbólicos más allá de la mera operación técnica. Numerosos autores han señalado este ritual fotográfico que no sólo incluye al fotógrafo mismo, sino también, obviamente, a los actores objeto de la fotografía.



Esta fotografía, tomada de *TheChive.com*, muestra, por un lado, al fotógrafo siendo fotografiado y, por el otro, una de las tantas poses que el fotógrafo toma en busca de ángulos, luces, jerarquías y órdenes que le permitan mostrar sesgos visuales novedosos. Ese conjunto de estrategias es lo que transforma un acto meramente técnico-pragmático en un complejo ritualístico en el que el actor líder se convierte en una suerte de oficiante.

En cuanto a estos últimos, Vásquez señala que “el acto de retratarse, se convierte en algo sacramental. En un ritual cargado de simbolismo para asegurar el anclaje del retratado como individuo o como colectivo” (2005: 36). En el caso del álbum de familia, Vásquez afirma: “De cualquier forma, fotografiar a la familia y armar el álbum ha sido una forma de ritualizar la vida social del grupo” (2005: 149).

En cuanto al actor-fotógrafo, este asume en no pocas ocasiones una función *quasi* celebrante, pues debe dirigir a las personas objeto de la fotografía, de modo que estas asuman el orden jerárquico, las precedencias y la distribución espacial, horizontal y vertical, de manera adecuada, es decir, conforme con las reglas de la tradición ritual. Otra vez el testimonio de uno de los informantes de los Bourdieu viene a ejemplificar esta función oficiante del fotógrafo:

El fotógrafo hizo que cada uno tomara su lugar en las escalinatas de la iglesia, ahí, y algunos estaban sentados y otros estaban parados detrás de ellos. Él había arreglado así las cosas, con bancas, con cobertores, de manera que no se ensuciaran la ropa (Bourdieu y Bourdieu, 2004: 603).

Así, convertido en oficiante, el fotógrafo construye su propio rito fotográfico en el que, como en todo rito, deben preservarse unos valores, un orden y una secuencialidad; debe generarse una simbología propia que comienza con la semi-sacralidad de la cámara, ese objeto mágico que es capaz de “captar la realidad tal como es”.

5. La fotografía ritual como relato

Finalmente, es importante destacar que la fotografía ritual no solo es memoria familiar, recuerdo y prestigio social, es también la organización de un relato, una característica que comparte con la fotografía familiar. La fotografía ritual permite a los adultos, a través del registro fotográfico de los *ritos de paso* donde ellos han participado, mostrar una historia familiar en la que al bautizo sucede la comunión y a esta, la confirmación, la graduación, el matrimonio y la muerte. Tanto para quien controla, administra y cuenta la sucesión fotográfica de ritos de paso como para quien la vea y escuche, la fotografía se encadena en una sucesión fílmica, donde la historia verbal detalla y complementa la documentalidad fotográfica.

Esta narrativización está dotada de una secuencialidad temporal no siempre lineal, pues cada historia se bifurca siempre en otras historias: la de los padres con las de los tíos y sobrinos, la de

los familiares por consanguinidad con las de los familiares por afinidad, etc.; así, esta narrativización se superpone a la estructura del grupo familiar, tanto al nuclear como al extendido, lo contextualiza y le da no solo un sentido temporal sino también espacial, pues todos esos ritos de paso que articulan el relato se realizan en lugares dotados de sentidos que son, también, patrimonio de los miembros de la familia. Como puede apreciarse, en esta narrativización de la historia familiar, las funciones de la fotografía ritual se solapan con las de la fotografía familiar, pues ambas sirven para crear una historia del grupo, de sus integrantes y de las relaciones que estos contraen entre sí.

6. Predominio de las jerarquías

En virtud de lo que se ha discutido hasta ahora, puede afirmarse que la fotografía ritual, parte fundamental de la fotografía etnográfica, tiene un registro semicerrado, pues pertenece a un ámbito de una intimidad media: si bien algunos de los rituales se realizan en escenarios relativamente abiertos, como las graduaciones, por ejemplo, otros se realizan en escenarios en su mayoría cerrados; tal es el caso de los bautizos. No obstante, el reconocimiento de este particular texto-tipo es grupal, mientras que la presentación puede ser mixta. Los rituales, en general, son extremadamente posados, pues cada uno de los actores tiene unas reglas fijas que determinan el cumplimiento de su rol: el espacio que debe ocupar, el momento en que debe intervenir, las ropas que debe llevar, el discurso que debe decir. Hemos visto también que en ocasiones el fotógrafo actúa como oficiante, lo que se observa, por ejemplo, en las instrucciones que da a los fotografiados y en las razones que él aduce y por las cuales determinadas poses y determinado orden y distribución son necesarios, es decir, aceptados en los códigos visuales y jerárquicos propios del rito.

Pero quizás la característica dominante de la fotografía ritual se deriva de la propia condición del objeto fotografiado. En efecto, hemos visto que el enorme peso social y cultural, familiar y grupal, que tienen los ritos determina que la fotografía se adapte a sus par-

ticularidades, siga sus normas, respete sus tiempos, espacios y actores, de modo que los valores, formalidades y jerarquías del rito no se vean trastocados por la intervención del fotógrafo, de las cámaras o las luces. Así pues, la fotografía ritual es extremadamente jerárquica y hierática, una condición que a veces contagia con procesos de ritualización otros corpus fotográficos, como pareciera ser el caso de la fotografía familiar. Como afirma Starret, “la fotografía documental es un objeto que motiva la identificación con, o reacción contra, su sujeto y sus patrocinadores al mostrar y evocar poderosos estados emocionales internos. En este sentido, puede actuar como un mediador en los rituales, ‘permitiendo evocar, mantener o recrear ciertos estados mentales de los grupos’ (Durkheim 1995: 9)” (Starret, 2003: 419).

No obstante, la fotografía etnográfica no es solo mediador ritual, no es solo instrumento del rito, sino que ella misma es también rito cumplido, un fenómeno simbólico con el cual comparte su capacidad de memoria y repetición.

Conclusiones

A propósito de sus múltiples usos etnográficos, a la fotografía se le podrían objetar las limitaciones que se derivan de las manipulaciones de las cuales puede ser objeto para deformar la realidad y tergiversar la información y adaptarla, así, a los intereses del investigador. Tales limitaciones, mayores aún en el caso del lenguaje verbal, no demeritan el valor heurístico de la fotografía, cuya capacidad de registro, conservación, fidelidad, condensación y transmisión de información es comparable solamente con la del video.

Al final, como es sabido, toda mirada sobre la realidad, cualquiera que esta sea, está marcada por quien mira y por sus propias circunstancias, y poco importa si la información recogida por esa mirada se expresa en un discurso verbal o visual. De allí que uno de los mayores esfuerzos de la ciencia y del investigador esté orientado hacia el control y reducción de los sesgos personales –políticos, religiosos, sociales, etc.–, lo que permite una ma-

yor imparcialidad, coherencia y validez de los resultados de la investigación⁵.

Como ha demostrado Harper, incluso esas limitaciones pueden ser controladas y reducidas para incrementar la rentabilidad heurística de la fotografía etnográfica, en particular gracias a la comparación visual entre objetos presentados, el encuadre y las leyendas o pies de fotos (Harper, 2003). Así mismo, todo proceso de análisis e interpretación, incluso en el caso de la fotografía, debe estar regido por reglas metodológicas claras que controlen y reduzcan, hasta donde ello sea posible, las subjetividades. En tal sentido, Sáez de Urabayan (2007) propone que el análisis sea *crítico* y *multidisciplinar*, mientras que Finol (2010) propone nueve niveles de análisis fotográfico (técnico, morfológico, sintáctico, secuencial, histórico, tecnológico, referencial, intertextual y simbólico).

La fotografía etnográfica, como se ha visto, es el instrumento y la expresión de un encuentro entre dos mundos en el cual cada uno intenta aproximarse, analizar, interpretar y comprender al otro aunque cada uno lo haga a partir de ópticas, intereses e inquietudes distintas. Para el trabajo etnográfico, la fotografía representó y aún representa no solo un instrumento de documentación y registro, sino también una organización discursiva eficaz que complementa, potencia y fecunda el discurso verbal.

Referencias bibliográficas

- BOURDIEU, P. y BOURDIEU, M.-C. (2004). The peasant and photography. *Ethnography*, vol. 5(4): 601-616.
- CROWE, D. (2003). Objectivity, Photography, and Ethnography. *Cultural Studies Critical Methodologies*, 3: 470-485.

5 No se trata aquí de replantear el viejo problema de "verdad fotográfica" (Swanson, 1991; Mullen, 1998; Walden, 2006), sino del innegable hecho de similitud, incluso por muy limitada y parcial que esta sea, entre la representación fotográfica y lo representado, similitud que permite establecer la relación entre objeto, representamen e interpretante (Peirce).

- FINOL, D. E. (2010). *Semiótica del discurso fotográfico: Propuesta de categorías teóricas*. Tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación. Maracaibo, Universidad del Zulia.
- FINOL, J. E. (2009). Tiempo, cotidianidad y evento en la estructura del rito. En Finol, J. E., Mosquera, A. y García de Molero, I. (Editores). *Semióticas del Rito. Colección de Semiótica Latinoamericana*, núm. 6: 53-72. Maracaibo: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.
- HARPER, D. (2003). Framing Photographic Ethnography: A case study. *Ethnography*, vol. 2, núm. 4: 241-266.
- MASOTTA, C. (2008). Una investigación sobre postales de indios en Argentina. Hoja de ruta. Obtenida en diciembre 1, 2011, de www.revistaalambre.com.
- MAYONZO, L. (2002). Reading Modern Ethnographic Photography: A Semiotic Analysis of Kalhary Bushmen Photographs by Paul Weinberg and Sian Dunn. Tesis de Maestría, Universidad de Natal, Durban, África del Sur. Obtenida en diciembre 07, 2011, de <http://ccms.ukzn.ac.za/index>.
- MULLEN, L. (1998). Truth in Photography: Perception, Myth and Reality in the Postmodern World. Tesis de Maestría en Artes en Ciencias de la Comunicación Masiva. Obtenida en enero 23, 2011, de www.citeseerx.ist.psu.edu.
- PAAKSPUU, K. (2007). Winning or loosing the West: The Photographic Act. *Bulletin of Science, Technology & Society*, vol. 7, núm. 1: 48-58.
- SÁEZ de URABAYEN, A. (2007). La mujer semidesnuda. Una mirada metodológica a la fotografía. *Zer*, núm. 22: 323-339.
- SARAMAGO, J. (2002). *Cuadernos de Lanzarote II*. México: Alfaguara.
- SILVA, A. (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- SONTAG, S. (2006[1973]). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- STARRET, G. (2003). Violence and the Rhetoric of Images. *Cultural Anthropology*, 18(3): 398-428.
- SWANSON, G. (1991). On Notions of Truth in Photography: Semiotics and the Stereograph. Obtenida en enero 2, 2011, de www.gunnars-wanson.com.
- TURNER, V. (1969). *The Ritual Process*. Ithaca, Cornell University Press.

yor imparcialidad, coherencia y validez de los resultados de la investigación⁵.

Como ha demostrado Harper, incluso esas limitaciones pueden ser controladas y reducidas para incrementar la rentabilidad heurística de la fotografía etnográfica, en particular gracias a la comparación visual entre objetos presentados, el encuadre y las leyendas o pies de fotos (Harper, 2003). Así mismo, todo proceso de análisis e interpretación, incluso en el caso de la fotografía, debe estar regido por reglas metodológicas claras que controlen y reduzcan, hasta donde ello sea posible, las subjetividades. En tal sentido, Sáez de Urabayen (2007) propone que el análisis sea *crítico* y *multidisciplinar*, mientras que Finol (2010) propone nueve niveles de análisis fotográfico (técnico, morfológico, sintáctico, secuencial, histórico, tecnológico, referencial, intertextual y simbólico).

La fotografía etnográfica, como se ha visto, es el instrumento y la expresión de un encuentro entre dos mundos en el cual cada uno intenta aproximarse, analizar, interpretar y comprender al otro aunque cada uno lo haga a partir de ópticas, intereses e inquietudes distintas. Para el trabajo etnográfico, la fotografía representó y aún representa no solo un instrumento de documentación y registro, sino también una organización discursiva eficaz que complementa, potencia y fecunda el discurso verbal.

Referecias bibliográficas

- BOURDIEU, P. y BOURDIEU, M.-C. (2004). The peasant and photography. *Ethnography*, vol. 5(4): 601-616.
- CROWE, D. (2003). Objectivity, Photography, and Ethnography. *Cultural Studies Critical Methodologies*, 3: 470-485.

5 No se trata aquí de replantear el viejo problema de “verdad fotográfica” (Swanson, 1991; Mullen, 1998; Walden, 2006), sino del innegable hecho de similitud, incluso por muy limitada y parcial que esta sea, entre la representación fotográfica y lo representado, similitud que permite establecer la relación entre objeto, representamen e interpretante (Peirce).

- FINOL, D. E. (2010). *Semiótica del discurso fotográfico: Propuesta de categorías teóricas*. Tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación. Maracaibo, Universidad del Zulia.
- FINOL, J. E. (2009). Tiempo, cotidianidad y evento en la estructura del rito. En Finol, J. E., Mosquera, A. y García de Molero, I. (Editores). *Semióticas del Rito. Colección de Semiótica Latinoamericana*, núm. 6: 53-72. Maracaibo: Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica.
- HARPER, D. (2003). Framing Photographic Ethnography: A case study. *Ethnography*, vol. 2, núm. 4: 241-266.
- MASOTTA, C. (2008). Una investigación sobre postales de indios en Argentina. Hoja de ruta. Obtenida en diciembre 1, 2011, de www.revistaalambre.com.
- MAYONZO, L. (2002). Reading Modern Ethnographic Photography: A Semiotic Analysis of Kalhary Bushmen Photographs by Paul Weinberg and Sian Dunn. Tesis de Maestría, Universidad de Natal, Durban, África del Sur. Obtenida en diciembre 07, 2011, de <http://ccms.ukzn.ac.za/index>.
- MULLEN, L. (1998). Truth in Photography: Perception, Myth and Reality in the Postmodern World. Tesis de Maestría en Artes en Ciencias de la Comunicación Masiva. Obtenida en enero 23, 2011, de www.citeseerx.ist.psu.edu.
- PAAKSPUU, K. (2007). Winning or loosing the West: The Photographic Act. *Bulletin of Science, Technology & Society*, vol. 7, núm. 1: 48-58.
- SÁEZ de URABAYEN, A. (2007). La mujer semidesnuda. Una mirada metodológica a la fotografía. *Zer*, núm. 22: 323-339.
- SARAMAGO, J. (2002). *Cuadernos de Lanzarote II*. México: Alfaguara.
- SILVA, A. (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- SONTAG, S. (2006[1973]). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- STARRET, G. (2003). Violence and the Rhetoric of Images. *Cultural Anthropology*, 18(3): 398-428.
- SWANSON, G. (1991). On Notions of Truth in Photography: Semiotics and the Stereograph. Obtenida en enero 2, 2011, de www.gunnars-wanson.com.
- TURNER, V. (1969). *The Ritual Process*. Ithaca, Cornell University Press.

- VÁSQUEZ, A. (2005). *Retrato Fotográfico, Autorretrato y Representación*. Maracaibo: Ediciones Astrodata.
- VÁSQUEZ, A. (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. *Quorum Académico*. vol. 8, núm. 16: 301-314.
- WALDEN, S. (2006). Truth in Photography. Obtenida en enero 16, 2011, de <https://files.nyu.edu/sw17/public/tip.pdf>.