

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**La imagen fotográfica del niño maltratado. Comparación del
uso a nivel simbólico e instrumental.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

P R E S E N T A:

NORMA DELIA GÓMEZ JIMÉNEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. PATRICIA MÓNICA GARCÍA JIMÉNEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

Esta investigación no sería posible sin la revisión constante de la maestra Mónica que con su ayuda y paciencia logramos concluir el trabajo de tesis. También, le agradezco los ratos agradables entre los que se discurría las observaciones de la tesis y nuestras vidas mientras tomábamos café.

Un abrazo maestra y muchas gracias...

La idea inicial de esta investigación partió de la lucha y el trabajo de mi hermana. Martha, te agradezco el que me hayas ayudado, en todos los aspectos en los que se puede ayudar. Además, del apoyo para entrevistar a los colaboradores de la Clínica de Atención Integral al Niño Maltratado (CAINM).

La nitidez e impresión de las fotografías que se utilizaron durante las entrevistas se lo agradezco a Rodrigo y Martha porque sin su constante ayuda me hubiera sido difícil lograr este trabajo.

Gracias Iván por caminar conmigo e impulsarme a titularme. Te agradezco infinitamente tu apoyo constante en todos los aspectos antes, durante y después de la tesis.

Celebro y agradezco el trabajo de CAINM al publicar las imágenes de niños maltratados porque en gran medida colaboran en la investigación acerca de este tema y con su trabajo me han permitido realizar mi investigación. Gracias a la Psic. Martha Gómez, Dr. Arturo Loredó, Dra. Corina García, Dra. Gloria López, Trabajadora Social Arminda Casimiro y Nutrióloga Verónica Martín.

Agradezco al Lic. Jaime López director de Aldeas Infantiles S.O.S porque sin su ayuda me hubiera sido imposible lograr las posteriores entrevistas. Asimismo, agradezco al Lic. Carlos Toriz director de la Aldea Infantil S.O.S en la Ciudad de México porque me propuso y apoyo para entrevistar a las madres S.O.S y a la gente del Albergue Temporal. Les agradezco la franqueza y amabilidad con la cual me recibieron.

A los maestros José Antonio Iñiguez, Miguel Ángel Mata, Fernando Martínez y Pedro Navarro agradezco su gentileza y los comentarios que realizaron a este trabajo.

Si tuviera que dedicar este trabajo a alguien, indudablemente, se lo dedico a mi familia:

A Iván por cruzar el mar conmigo, por amarme y permitir que te ame. Por todas las muestras de amor, el que me hayas involucrado en tu vida y en tu mirada. Desde hace 8 años la vida ha sido bondadosa y maravillosa. Te amo...

A mi mamá por tener esperanza, por las pláticas agradables, por quererme y mostrarme el camino para vivir con alegría y esperanza. Por tu coraje con el que has luchado. Infinitamente gracias por ser una mujer valiente y arriesgarte, de lo contrario yo no hubiera existido.

A mi papá por tus consejos y cariño. Por ser el ejemplo de la disciplina, de la constancia, un hombre trabajador que siempre me ha apoyado y ha hecho mi vida feliz. Eres un gran hombre.

A mis hermanos con los que he compartido mi vida, sólo me queda decirles que con sus experiencias me han inundado de enseñanzas: Mirna con su poesía, pintura y corazón; Martha con su lucha, entrega y esperanza; Celia con la iniciativa y el trabajo afanoso; Beto con la persistencia y la sensibilidad.

Gracias a todos, porque aportaron valiosas semillas que cimentaron esta creación llamada tesis.

A cada uno de estos afectos los amo...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZACIÓN DEL MALTRATO INFANTIL Y PRIMERAS REPRESENTACIONES DE LA IMAGEN DEL NIÑO EN LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA.

1.1 El maltrato: un problema comunicativo y multidisciplinario.....	11
1.1.1 Contexto del maltrato infantil: violencia simbólica y física.....	17
1.1.1.1 La clasificación del maltrato.....	21
A. Maltrato psicológico o emocional.....	23
B. Maltrato físico.....	23
C. Abuso sexual.....	25
D. Negligencia.....	25
1.1.1.2 Formas especiales o poco conocidas de maltrato infantil.....	26
A. Síndrome de Münchausen por poder.....	26
B. Síndrome del niño sacudido.....	27
C. Abandono.....	27
1.1.2 El niño y la familia: actores involucrados en el maltrato.....	27
1.2 Desarrollo de la imagen del niño desde su aparición hasta la actualidad.....	30
1.2.1 Representaciones de la figura infantil en las culturas antiguas.....	30
1.2.2 Representaciones de la figura infantil en la Edad Media.....	35
1.2.3 Representaciones de la figura infantil en el Renacimiento.....	38
1.2.4 Estudio de la imagen del niño en el Antiguo Régimen.....	41
1.2.5 Representaciones de la figura infantil en los siglos XVII y XVIII.....	45
1.2.6 Representaciones de la figura infantil en el siglo XX.....	48
1.2.7 Representaciones de la figura infantil en México y algunos países de América Latina	55
1.2.7.1 La muerte niña en el virreinato.....	59
1.2.8 Aparición de fotografías del niño maltratado en México.....	65

CAPÍTULO 2

CONSIDERACIONES ACERCA DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA, LOS DIVERSOS USOS QUE SE DERIVAN DE ELLA Y DEFINICIONES RESPECTO DE LA COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.

2.1 Origen y desarrollo de la fotografía.....	69
2.1.1 La fotografía en México.....	73
2.1.2 La fotografía documental.....	76
2.1.3 El ejercicio de la fotografía.....	78
2.2.4 Representación de lo real y el trucaje fotográfico.....	79
2.2.4.1 Consideraciones acerca de la imagen y la fotografía.....	83
2.2 Dimensiones del estudio de la fotografía: la memoria y el mensaje.....	85
2.2.1 Conformación técnica de la imagen fotográfica.....	86
A. El fotógrafo.....	89
B. La realidad.....	90
C. El medio fotográfico.....	91
2.3 Aproximaciones acerca del uso de la fotografía.....	91
2.3.1 El uso simbólico e instrumental de la fotografía.....	97
2.3.2 El uso como acto comunicativo.....	100
2.3.3 Funciones comunicativas de la fotografía.....	102
2.3.4 Propuestas para clasificar la fotografía.....	106

CAPÍTULO 3

REFLEXIONES ACERCA DE LA FOTOGRAFÍA EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA, LA PERCEPCIÓN Y LA INTERPRETACIÓN.

3.1 La mirada y la percepción en el proceso de interpretación de la fotografía.....	110
3.1.1 La visión humana.....	112
3.1.2 La percepción de la mirada.....	114
3.1.3 La experiencia sensitiva.....	117
3.1.3.1 La exploración del espacio.....	118

3.2 La interpretación: competencia del ser humano.....	119
3.2.1 La “lectura” de la imagen fotográfica.....	125
3.2.1.1 La enunciación en la comunicación visual.....	127
3.2.2 La construcción de la expresión icónica.....	129

CAPÍTULO 4

TEORÍA DE CONCEPTOS Y CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA PARA LA COMPARACIÓN DEL USO A NIVEL SIMBÓLICO E INSTRUMENTAL DE LA IMAGEN DEL NIÑO MALTRATADO.

4.1 La teoría de la mediación.....	132
4.2 Estudio semiótico de la fotografía.....	136
4.2.1 Conceptualizaciones acerca del signo.....	138
4.2.2 El código.....	140
4.3 Etnometodología para el estudio del uso de la fotografía.....	141
4.4 El análisis de contenido.....	143
4.4.1 Registro de datos.....	144
4.4.2 Las inferencias y el análisis para su posterior interpretación.....	146
4.5 Aportaciones de Umberto Eco para la interpretación.....	148
4.6 Proceso que se efectuó previo a la aplicación de las entrevistas.....	151
A. Selección de la muestra de sujetos.....	151
B. Selección de las fotografías.....	152
C. Guía de la entrevista.....	153
4.7 Conformación de las categorías de análisis para la comparación del uso a nivel simbólico e instrumental de la imagen fotográfica del niño maltratado.....	154
4.7.1 Diseño de los instrumentos.....	157
4.7.2 Diseño del instrumento para las preguntas que se formularon adicionalmente durante la entrevista.....	163

CAPÍTULO 5

COMPARACIÓN A NIVEL SIMBÓLICO E INSTRUMENTAL DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DEL NIÑO MALTRATADO

5.1 Comparación de los resultados del grupo 1: Clínica de Atención Integral al Niño Maltratado del Instituto Nacional de Pediatría.....	165
5.1.1 Interpretación de resultados en base a las fichas de registro, clasificación y graficas para el análisis.....	168
5.2 Comparación de los resultados del grupo 2: Aldea Infantil S.O.S.....	170
5.2.1 Interpretación de resultados en base a las fichas de registro, clasificación y graficas para el análisis.....	174
5.3 Comparación de los resultados del grupo 3: Albergue Temporal de la Procuraduría.....	176
5.3.1 Interpretación de resultados en base a las fichas de registro, clasificación y graficas para el análisis.....	179
5.4 Comparación de resultados generales.....	180
5.4.1 Resultados generales en base a las fichas de registro, clasificación y graficas para el análisis.....	183
5.6 Resultados de las preguntas que se formularon adicionalmente durante la entrevista.....	184
CONCLUSIONES.....	186
ÍNDICE DE FIGURAS.....	194
REFERENCIAS.....	199

ANEXOS

ANEXO 1. Fotografías

ANEXO 2. Fichas de registro.

ANEXO 3. Fichas de clasificación y graficas para el análisis.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Teobert Maler (foto) y Linda Shele (dibujo). Museo Peabody-Universidad de Hartad, en: STUART, David. La ideología del sacrificio entre los mayas, en la revista arqueología mexicana. Vol XI, número 63, Septiembre- Octubre del 2003, pp. 24-29.

Figura 2: Mary Ellen Wilson, en: SHELMAN E. Y STEPHEN, L. (2005). Out of the darkness. The story of Mary Ellen Wilson.

Figura 3: Etta Wheeler, en: <http://www.picturehistory.com>. Etta Angell Wheller, 1880.

Figura 4: Mary Ellen Wilson, en: The real story of Mary Ellen Wilson. American Humane. Protecting Children and Animals. En: www.americanhumane.org/site/PageServer?pagename=wh_mission_maryellen.

Figura 5: H. Holbein. Muestra de escuela, en: Ariés, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 6: Niño jugando con una oca. Siglo III a.C. Museo Nacional de Atenas, en: Delgado, Buenaventura. (2000). Historia de la infancia. Editorial Ariel, Barcelona.

Figura 7: Muñeca articulada de marfil. Siglo III d.C. Museo Nacional Arte de Tarragona. En: Delgado, Buenaventura. (2000). Historia de la infancia. Editorial Ariel, Barcelona.

Figura 8: Niños boxeadores. Hacia 1500 a.C., en: Delgado, Buenaventura. (2000). Historia de la infancia. Editorial Ariel, Barcelona.

Figura 9: Circuncisión realizada por Ankrnahor, 2300 a.C., en: Delgado, Buenaventura. (2000). Historia de la infancia. Editorial Ariel, Barcelona.

Figura 10: Anónimo. Sarcófago de los Esposos. Año 320, en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>

Figura 11: J. Callot. Los granujas, en: Ariés, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 12: Nacimiento. Segunda mitad del siglo XIII. (Museo Nacional de Arte de Cataluña), en: Delgado, Buenaventura. (2000). Historia de la infancia. Editorial Ariel, Barcelona.

Figura 13: Piero Della Francesca. C. 1415-1492. Virgen de Senigallia. Niño Jesús “protegido” con coral rojo. Galeria Nazional de Urbino, en: Delgado, Buenaventura. (1998). Historia de la infancia. Editorial Ariel, Barcelona.

Figura 14: H. Holbein. El burgomaestre Mayer y su familia, en Ariés, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 15: Noret. La familia real, en Ariés, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 16: Leonardo Da Vinci. Busto infantil, 1506, en:
<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 17: Alonso Sánchez Coello. Las hijas de Felipe II. 1575, en:
<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 18: Martin de Vos. Antoine Anselme y su familia, 1577, en: Ariés, Phillipe. (2001). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 19: J. Steen. El día de San Nicolás, en: Ariés, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 20: Arnoult. El duque de Anjou, de niño, en: Ariés, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 21: L. Le Nain. Niños jugando a las cartas, en: Ariés, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 22: Sepultura de niño, dibujo por Gaignières, en: Ariés, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

Figura 23: Velázquez. Los tres músicos. 1616, en:
<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 24: Jan Steen. Fiesta del bautismo. 1664, en:
<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 25: Villadomat. Bautizo de San Francisco de Asís, en:

<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 26: Murillo. Niño espulgándose. 1645-1650, en:

<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 27: Francisco de Goya. Niños inflando una vejiga. Museo del Prado, en:

<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 28: Anónimo. Niños en el porfiriato, en: ALCUBIERRE, Beatriz y CARREÑO Tania. (1996).

Los niños villistas. Una mirada a la historia de la infancia en México, 1900-1920. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México.

Figura 29: Padre e hijo. 1900, en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 30: Retrato fotográfico de madre e hija. 1900, en:

<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.

Figura 31: Lauro López. Niño con papalote. Siglo xx, en: El niño mexicano en la pintura.

Fomento cultural Banamex, México, 1979.

Figura 32: Rafael Navarro. Pepe. Siglo xx, en: El niño mexicano en la pintura. Fomento

cultural Banamex, México, 1979.

Figura 33: Nacho López. De la serie Los Judas, Mercado de Jamaica, 1950, en: López,

Nacho. (1997). Los rumbos del tiempo. Instituto Nacional Indigenista, México.

Figura 34: Portada de la revista Proceso, 30 de marzo de 2003.

Figura 35: Niño de honduras dormido sobre su mesa de trabajo. UNICEF, The State of the

World's Children, en: Delgado, Buenaventura. (2000). Historia de la infancia.

Editorial Ariel, Barcelona.

Figura 36: Muchas familias sobreviven con los desechos de los basureros. Este niño de Brasil

recoge papel, plásticos y botellas para reciclar. UNICEF. 1997, en: Delgado, Buenaventura.

(2000). Historia de la infancia. Editorial Ariel, Barcelona.

- Figura 37: Niños de seis años. Códice Mendocino, en: Max, Shein. (1986). El niño precolombino. Editorial Villicaña, México.
- Figura 38: Niños de cinco años. Códice Mendocino, en: Max, Shein. (1986). El niño precolombino. Editorial Villicaña, México.
- Figura 39: Nueve años, castigos. Códice Mendocino, en: Max, Shein. (1986). El niño precolombino. Editorial Villicaña, México.
- Figura 40: Niñas que gatean. Pana de Ayala, en: Max, Shein. (1986). El niño precolombino. Editorial Villicaña, México.
- Figura 41: Eduardo Pingret. Puesto de aguas frescas, 1854, en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/obras/8866.htm>.
- Figura 42: Anónimo. Manuel Ochoa y Torrescano, ca. 1853, en: Treviño, Javier. (1998). La muerte niña.
- Figura 43: Leona Julia de Jesús López, 1847, en: López, Mónica. ¿De qué murió el difuntado?. Selección de piezas en el Museo Soumaya. En: <http://www.museosoumaya.com.mx>.
- Figura 44: Juan de Dios Machain. Sin título, s/f, en: MECKENZIE, Beatriz. (1999). La muerte niña. Museo Poblano de Arte Virreinal, México.
- Figura 45: Romualdo García. Siglo XIX, en: Ibáñez, Paloma. (2000). Pensar el espacio. Revista MM1 Un Año de Diseñarte, UAM-Azcapotzalco.
- Figura 46: Frida Kahlo. El difuntito Dimas Rosas. 1937. Museo Dolores Olmedo Patiño, en: MCKENZIE, Beatriz. (1999). La muerte niña. Museo Poblano de Arte Virreinal, México.
- Figura 47: Miguel Espinosa. Elena Madrigal. 1875, en: López, Mónica. ¿De qué murió el difuntado?. Selección de piezas en el Museo Soumaya. En: <http://www.museosoumaya.com.mx>.
- Figura 48: Romulado García. s/f, en: Ibáñez, Paloma. (2000). Pensar el espacio. Revista MM1 Un Año de Diseñarte, UAM-Azcapotzalco.

Figura 49: Anónimo. Retrato de niño muerto. s/f, en: MACKENZIE, Beatriz. (1999). La muerte niña. Museo Poblano de Arte Virreinal, México.

Figura 50: “Por tocar los controles de la t.v. su madre le quemo las manos”, en: Marcovich, Jaime. (1978). El maltrato a los hijos. El más oculto y menos controlado de todos los crímenes violentos. Edicol, México.

Figura 51: “Niño encontrado muerto en una maleta. Motivo del castigo: la desobediencia”, en: Marcovich, Jaime. (1978). El maltrato a los hijos. El más oculto y menos controlado de todos los crímenes violentos. Edicol, México.

Figura 52: Lewis Wickes Hine. Algodonera en Carolina. 1908, en: Newhall, Beaumont. (2002). Historia de la fotografía. Gustavo Gili, (2ª Ed.), Barcelona.

Figura 53: Lesión grave de genitales a causa de abuso sexual repetido, en: Loredó, Arturo. (2004). Maltrato en niños y adolescentes. Editores de Textos Mexicanos, México.

Figura 54: “Madre Hiena; quemo a hijita”, en: portada del periódico La Prensa, 25 de octubre de 2005.

Figura 55: Anónimo. Tumor congénito estemomastoideo. c. 1910. Diapositiva, en: Ewing, William. (1994). El cuerpo. Fotografías de la configuración humana. Ediciones Siruela, Madrid.

Figura 56: Diana Michener. Sépalo-Toracopagus. 1987. Impresión en gelatina de plata, en: Ewing, William. (1994). El cuerpo. Fotografías de la configuración humana. Ediciones Siruela, Madrid.

Figura 57: Jo Spence. Serie Fototerapia, Jo Spence/Rosy Martin. 1984, en: http://www.quesabesde.com/noticias/jo-spence-macba,1_2119.

INTRODUCCIÓN

El sujeto interpreta los momentos en los que se inscribe la fotografía y objetiva los símbolos a través del lenguaje. Así, reconstruye la realidad y conforma representaciones de sentido y saber porque cada fotografía significa en función de esa pluralidad de códigos, cuyo número y tipología varía de una imagen a otra. Por ello, la presente investigación tiene como objetivo el estudio de la recepción de la fotografía del niño maltratado, pues es imprescindible saber quién es el sujeto que percibe para sacarlo del anonimato.

Tanto la fotografía como el receptor están determinados cultural e históricamente, por lo tanto, éste construye un relato cuando percibe la fotografía, ya que en el contexto social cotidiano las personas interactúan de tal manera que crean códigos, los cuales se transmiten mediante el aprendizaje. De esta manera, a través de la experiencia -en situaciones comunicativas- las personas adquieren competencias, ya que de acuerdo al contexto los mensajes obtienen sentido, y entre más referencias posea el sujeto, entonces podrá utilizar sus competencias comunicativas que le permitan interpretar situaciones específicas.

La fotografía cargada de referentes, es considerada por Pierre Bourdieu (2003) como un sistema simbólico que define conductas, normas y formas de relacionarse con los otros. Entonces, ¿La imagen es lenguaje? o ¿El lenguaje lo adquiere la fotografía cuando alguien se lo atribuye? El sujeto tiene que ver una imagen para que adquiera sentido. Un signo no se reenvía por sí solo a otro signo, para ello es necesario el interpretante. Además siempre puede existir otro que interprete su interpretación y a su vez éste lo reenvíe a otro hasta el infinito. De esta forma, cuando el interpretante comprende e intenta rehacer una foto, según Bourdieu, distingue el uso posible para la misma.

La fotografía da cuenta de que algo ha sido. Ese algo pareciera que está suspendido en el tiempo mediante una cámara que atrapó el momento. Roland Barthes (1980) opina que la fotografía ofrece más que mera información, dado que contiene elementos de connotación: una fotografía puede encaminar hacia los recuerdos y provocar mezclas de sentimientos y emociones.

La fotografía familiar, por ejemplo, casi siempre se reserva para los conocidos más cercanos, para aquellos a los que le son significativos los elementos que aparecen. Este tipo de fotografía es una manifestación en el entorno humano, representa la unidad del núcleo familiar. La imagen de un niño golpeado por sus padres no es convencional; es un reflejo de ellos, de los hermanos, de las personas involucradas en la familia y de la humanidad. Dichas fotografías son las que nunca se encontrarían en un álbum familiar, jamás se le ocurría a alguien fijar un momento dramático y adverso. Es común que cuando se mira una fotografía de familia se remonte a los recuerdos del pasado, incluso se ve como realista “por su beneplácito con reglas que identifican su sintaxis en su uso social con la definición social de la visión objetiva del mundo”. (BOURDIEU, 1965: 140).

Cuando se miran fotografías de familia se reconocen los papeles sociales que cada uno juega dentro del nivel jerárquico y son significativas en tanto remiten a un tiempo y espacio reconocido. Cada sujeto dentro de su contexto podrá admirar y observar con molestia algunas situaciones que le incomoden: la mirada, la ropa, la actitud, la posición, etcétera. Siempre habrá algo que decir de una foto, la única condición sería, según Josep Ma. Catalá (1991), que el sitio resulte lo suficientemente familiar para que pueda ser recordado con detalle.

En este sentido, en la fotografía del niño maltratado ¿cómo los padres pueden reconocer, en principio, el daño físico que le causan a su hijo(a) si no hacen conscientes sus actos y tratan de negarlos para evitar la realidad? El que un padre o una madre no aparezca en los diarios, revistas o que en las instituciones no cuenten con un banco de imágenes sobre ellos, no significa que el problema no exista, simplemente está latente. Uno de los elementos para verificar y hacer patente lo que sucede, son las fotografías de sus hijos como el resultado de ciertas acciones.

La predominancia de video-grabar en tiempo real los sucesos, es una manera de justificar lo que ha pasado y de establecer relaciones con la cotidianidad. Contrariamente, la fotografía momifica los instantes e interpreta –mediante el ojo del fotógrafo- los hechos conforme a una composición de formas y figuras. En este sentido, tanto la fotografía como otros medios de comunicación han sido utilizados para conmemorar el recuerdo, para perpetuar el acontecimiento y para reconocer que el hecho es fidedigno. Sino, ¿para qué se video-graba el momento en que se efectúa el maltrato infantil? Se tiene la necesidad de conseguir una prueba porque la reflexividad está cerrada ante las señales que se presentan constantemente en el entorno, en este caso, a los moretones, al cambio de comportamiento del niño y al ambiente que en general prevalece en el hogar:

“La acción de tomar fotografías ha sustituido en cierta manera al reloj en su función de delatar el tiempo que fluye y se aleja sin cesar. Es por ello que el impulso de grabar con una cámara, fotográfica o de video, ha terminado por convertirse en una obsesión. En el momento de preservar el acontecimiento, el fotógrafo o el video-aficionado descubre su propia condición perecedera, la irrepitibilidad del momento, lo cual lo impulsa a tomar más fotografías, a grabar más videos, para librarse de la angustia que el descubrimiento le produce. Se origina así una carrera absurda dentro de un círculo cerrado”. (CATALÁ, 1999: 115).

La angustia generada por problemáticas concretas involucra riesgos difíciles de enfrentar, por ello tratar de preservar el acontecimiento es un acto desesperado de supervivencia ante la impotencia de sentir que no se puede controlar la situación. El sujeto consigue sentimientos de seguridad mediante quimeras acerca de su dominio total de la situación.

El individuo que graba mediante una cámara de video o fotográfica, es a la vez un personaje que participa en el acto violento. Él de manera pasiva es observador de lo que sucede, mientras

que los otros actúan de forma activa. Es pasiva en tanto que no se responsabiliza con los demás y su reconocimiento de la situación se reduce a lo necesariamente instrumental, sin conseguir el dominio cabal del hecho y sin comprender que lo que sucede de manera local afecta la supervivencia humana.

Régis Debray (1994) plantea que la utilización instrumental de la imagen ha llegado a su máximo desarrollo, constituyendo el régimen temporal en una suma de continuos presentes y acontecimientos que son imagen en la medida en que el flujo representacional forma parte del flujo mental. De esta manera, no es posible distinguir el uno del otro, ya que la fórmula de todo conocimiento posible pareciera ser el de la acumulación informativa. De allí que el acto perceptual, recalca Debray, sólo sea entendido en función de su apuntalamiento de este proceso acumulativo. Por ello, grabar videos o fotografías es un intento desesperado por controlar el momento violento - en el caso de niños maltratados-, de manejarlo y observarlo un número indefinible de veces; de enjuiciar el acto más no de interpretarlo.

Hay una gran cantidad de aproximaciones posibles al conocimiento de la imagen, en este caso, además de estudiar lo denotativo también se retomará lo connotativo cuyo análisis ideológico e interpretación permitirá revalorizar el carácter informativo para una reutilización de las imágenes. Reflexionar acerca de una imagen supone una estructuración que orienta la apreciación del objeto. Así, se puede conocer y comprender el orden determinado en el que se inscribe la fotografía cargada de referentes y signos, pero ésta no tendría razón de existir si no tuviera un entorno que la ha generado.

Uno de los principios teóricos de la recepción, consiste en no quedarse en el nivel del signo, ya que continuamente reinventamos los símbolos mediante la interpretación. El proceso de percepción es un proceso estructurante, por lo cual la realidad no se estructura a sí misma, es el ojo humano el que interviene para organizarlo e imponer un orden. Los pensamientos influyen en lo que vemos, y viceversa, de modo que se establece una reciprocidad intrínseca entre lo que aprendemos y hacemos; entre lo que percibimos y realizamos. La imagen fotográfica se estructura por el objeto "real" y lo imaginado o percibido. De esta manera, el imaginario colectivo está cargado de identidad y es la manera en cómo el observador se proyecta ante ese punto de vista único plasmado en la fotografía.

La asociación de ideas entre los observadores y objetos se puede realizar en tanto el sistema simbólico sea conocido y compartido. Menciona Bourdieu (2003) que es preciso el estudio de las ideologías que enuncian la lógica vivida de la conducta y constituyen la mediación más imprescindible entre lo objetivo y lo subjetivo. Aunque también existe la mediación del aparato técnico que limita la vista entre el fotógrafo y el universo. Dichas representaciones mediáticas dan cuenta de un realismo mágico que se diluye en la realidad de la percepción cotidiana en una extensión de instantes fugaces que parecen imágenes sacadas de un sueño, captadas y fijadas mediante el diálogo con el entorno, por lo cual se convierte en temporalizante.

La fotografía no es ajena a ningún sector social, de hecho es tan popular que todos alguna vez han tenido una en sus manos. Lo que suele cambiar en una imagen son los temas y algunos ni siquiera se abordan, ya que la gente prefiere no fotografiar sucesos que le resulten desagradables como un velorio, un entierro o un hecho violento. Al parecer tampoco existen las fotografías de padres que maltratan, regularmente, se toman imágenes de la víctima pero no del victimario porque en una fotografía se trata de establecer el hecho en sí y, por esto se cree que la imagen tiene que dar fe de lo sucedido. En este sentido, Roland Barthes cuando describe la foto de su madre en un invernadero en su libro *La cámara lúcida*, menciona que le despertó de la indiferencia ante otras imágenes porque aquella le mostraba el referente más cercano a ella.

Según Barthes y Bourdieu, la práctica fotográfica existe la mayor parte del tiempo por su función eternizante y momificadora, puesto que sirve para solemnizar y hacer perdurables los instantes más significativos de la vida; refuerza la integración del grupo y confirma el sentimiento que se tiene de sí mismo y de su unidad con el entorno. Dentro de lo no fotografiable estaría todo aquello que atente contra la vida en conjunto o dañe la ética. Socialmente, las fotografías son una reafirmación de los recuerdos: éxitos, logros y, en general, de los mejores momentos desplegados por los integrantes del grupo social. La fotografía permite conocer y explorar lo cotidiano para participar en la materialización de la historia.

“Con la fotografía, los recuerdos, en lugar de estar almacenados en la mente –en lugar de ser subjetivos, personales, privados- pueden sostenerse con la mano frente a la mirada- son objetivos, intercambiables, públicos-. Estos recuerdos objetivados son incluso más reales que los sucesos que retratan, los cuales en ese momento en que contemplamos su fotografía, ya se han perdido en el pasado”. (CATALÁ, 1999: 43).

En el análisis de la imagen influyen nuestros modelos internos, expectativas y aprehensión del mundo, en definitiva, está influida por un análisis subjetivo. Se ponen en práctica competencias que admiten en un momento dado: identificar las formas y figuras para asociarlas con el entorno; identificar el alcance de nuestra memoria; describir el contenido de la imagen; identificar espacios y tiempos; valorar el componente estético; exponer el concepto, visión e ideología acerca del mundo. Según Roland Barthes (1980), los objetos de la fotografía son inductores comunes de asociación de ideas o verdaderos símbolos, y estos objetos son elementos de un léxico que se pueden constituir en sintaxis. La fotografía además de ser percibida, también es interpretada por el público que la consume mediante –como se ha mencionado- un sistema de signos que suponen un código.

La fotografía fragmenta la realidad porque la presenta en pequeños encuadres en los que le permite al ojo humano visualizar el entorno que a simple vista no contempla. En este sentido, Catalá (1991) explica que cuando los problemas, a cualquier nivel, dejaron de ser locales y se globalizaron fue necesario fragmentar esa realidad a nivel de la conciencia para lograr comprenderla, para seguir manejándola.

Unos opinan que las fotografías que aparecen en la prensa (incluso los videos que se transmiten en la televisión) son un reflejo del mundo, de la violencia y la frustración en la que se vive. En la prensa actual aparecen fotografías de niños golpeados como sucedía en los años setenta, incluso el encabezado, el pie de foto y el relato que hace alusión a la imagen, en esencia, sigue siendo el mismo. No obstante, ahora también se han retomado los videos transmitidos por televisión. Aún así, tanto el que maltrata como el que coloca una cámara con el fin de convencerse del maltrato, está considerado como un agresor pasivo. Lo que llama la atención es la preponderancia de la imagen en movimiento como si fuera una prolongación eléctrica de los sentidos para coadyuvar en la comprensión de la realidad: ve lo que no vemos; está donde no estamos; siente lo que no podemos sentir.

La imagen de un niño golpeado representa las emociones y sentimientos que se reflejan a través de expresiones faciales, postura, movimientos, etc. La gestualidad permite determinar los estados de ánimo y, por otra parte, enjuiciar los objetos, las miradas y todos los elementos que aparecen en la misma. Los colores y las formas influyen en la percepción para establecer juicios valorativos acerca de lo que se ve y la manera de clasificar en géneros, dice Bourdieu (2003), es el indicador de lo que se aprendió o se está aprendiendo. Asimismo, la fotografía encierra un simbolismo narrativo que es aceptado por el receptor cuando le expresa una significación trascendente y es rechazada cuando no se le puede asignar una función porque no plantea objetos identificables.

De esta forma, el niño es reflejo de las relaciones sociales que se llevan a cabo dentro del hogar, es un receptáculo que aprende del entorno al que pertenece. La imagen del niño maltratado es semejante a un espejo que está regido por las intenciones de uso del fotógrafo y, por otra parte, hace alusión a los roles que se repiten generacionalmente en la familia, pues reconocer, interpretar y enjuiciar la acción de maltrato implica no sólo la reflexión sino la revisión de la vida anterior, conocer la causa que ha generado relaciones violentas y el compromiso individual y social para buscar ayuda. Así, antes de nombrar los elementos de una fotografía la primera forma simbólica en la que se objetiva el discurso es en la imagen.

Los símbolos establecen la unión entre varios elementos, es decir, sería incomprendible entender la imagen de la Virgen María sin el Niño Jesús, puesto que ambos se encuentran actuando intrínsecamente dentro de un contexto en el que uno no tiene razón de ser sin el otro. En la cotidianidad se reinventan símbolos que representan la identidad de un sujeto inmerso en una familia, una comunidad o una nación. Los símbolos tratan de reunir como masa a una serie de unicidades las cuales no siempre concuerdan con los valores que se atribuyen a esos símbolos. Claro ejemplo es el de las madres maltratadoras que salen fuera del paradigma de lo que debería ser una mamá. Los símbolos son significativos en tanto se usan, ya que permiten demarcar una identidad dentro de una pluralidad cultural.

El padre o la madre que maltratan físicamente no tienen características concretas, más bien el maltrato se presenta de manera conductual y de forma física cuando se ejerce sobre algún

individuo, en este caso los niños. Mediante ellos se verifica que el hecho aconteció, a través de los golpes, las quemaduras, la violación, entre otro tipo de maltrato. Las imágenes fotográficas rescatan el evento, lo confirman y lo plantean -una vez que se dan a conocer- desde la perspectiva de quien la ha elegido e interpretado.

De esta manera, el mundo parece más familiar con el advenimiento de la fotografía, porque se tiene un conocimiento detallado y amplio acerca de otras realidades. Aunque la fotografía no sólo es la representación de lo real –según la mirada subjetiva del fotógrafo-, sino también es construcción porque expresa y comunica a través de los temas que plantea. Por lo tanto, la fotografía es una manifestación de la emoción, de la pasión y de la actividad intelectual que se complejiza al momento de la abstracción. La fotografía presenta temas con sentido, aparenta representar la realidad y brinda una evidencia de presencia.

Es ineludible hablar del maltrato infantil como un mal que aqueja a la sociedad desde hace varios años pero que en últimas fechas se ha hecho más patente en foros abiertos. ¿Quién no es maltratador? ¿Quién se puede nombrar así como un padre o una madre sana? de ahí la importancia, dice Lore Aresti en el libro *Caras de la violencia familiar* (2005), de reflexionar y analizar cómo fue que se llegó hasta aquí, cómo las relaciones entre hombres y mujeres vivaron del vínculo a la lucha y destrucción entre ellos y con el entorno. No se puede nombrar al maltrato infantil sin vincularlo con lo que pasa en el mundo, con la frustración y la angustia que se genera ante lo adverso e impacta directamente en la salud.

El maltrato, según Loredó (2004), se lleva a cabo cuando el sujeto que está al cuidado del niño tiene actitudes que se pueden clasificar por acción activa y acción pasiva: la primera se refiere a las lesiones físicas, psíquicas y/o sexuales, mientras la segunda se genera cuando se deja de atender las necesidades básicas del niño, cuando existe un desapego o indiferencia por la falta de disposición de los padres.

Estos son sólo algunos factores que generan el maltrato y, también habría que considerar la ocupación laboral, algún tipo de adicción, si la progenitora en su infancia fue víctima de maltrato o violación. Toda circunstancia pasada repercute indiscutiblemente en la conducta y actitud que se tenga ante el presente. Algunos padres que maltratan a sus hijos desarrollan una limitada capacidad para ajustarse a la vida adulta, por lo cual frecuentemente son personas inmaduras, que sobreviven entre una crisis y otra, además de ser impulsivos y tener dificultad para afrontar y resolver problemas.

Si bien estas conductas características del agresor pueden provocar, aunque depende de la situación, algún tipo de maltrato es indudable, según la Clínica de Atención Integral al Niño Maltratado (CAINM), que el maltrato psicológico supedita a cualquier otro tipo de maltrato porque si bien las lesiones materiales tienen un tiempo de sanación, las lesiones psicológicas persisten mucho más. Para ello, es imprescindible contar con apoyos dentro de la familia o personas cercanas, ya que los padres principalmente en los momentos de crisis son incapaces de visualizar la situación y buscar protección para el menor. Así, en la familia se aprende la socialización, la

comunicación y la negociación en la vida diaria, además el sujeto dentro de ésta expresa sus emociones y sentimientos aunque no siempre es así. En este sentido, el término familia se entiende como “un grupo de dos o más personas que tengan o hayan tenido vínculos de afinidad (parientes secundarios, primos tíos, etc.), consanguinidad, convivencia o que mantengan una relación de hecho”. (LOREDO, 2001: 86).

Cuando una madre maltrata a su hijo se le considera “desnaturalizada”, porque según la historia bíblica la madre debe sacrificar el todo por el bien de sus hijos. El símbolo más acaecido para representar la relación madre-hijo son la Virgen María y el Niño Jesús. No obstante, se considera que una madre maltratadora está en desacuerdo con la realidad porque al maltratar a su hijo(a) cree que le hace un bien. En este sentido Kempe y Kempe (1979) mencionan que algunas madres parecen eliminar toda conciencia propia acerca de su hijo, por lo que descuidan la atención del mismo; otras no dejan de atender a sus necesidades físicas, pero perciben equívocamente su significado, y entonces su comportamiento con respecto al hijo no es normal.

Por su parte, el grupo de trabajo que colabora en el CAINM, reúne imágenes de pacientes para utilizarlas en diversas revistas como el: Acta Pediátrica de México y el Boletín Médico del Hospital Infantil de México. También en libros como: Maltrato al niño (1994), Maltrato en el menor (2001) y Maltrato a niños y adolescentes (2004), entre otros. En cambio, instituciones públicas como Desarrollo Integral de la Familia (DIF) y el Albergue Temporal de la Procuraduría; asociaciones civiles como Casa Hogar Paz y organismos internacionales entre las que se encuentran Aldeas Infantiles S.O.S, todas ellas trabajan lo referente a la problemática del maltrato infantil y. no cuentan con imágenes de niños maltratados, ya que consideran, en el caso de Aldeas Infantiles S.O.S., que mostrar la imagen del niño maltratado implica no respetar su anonimato. Y aunque de pronto se encuentren artículos sobre la violencia hacia los niños, no se presenta ningún tipo de imagen.

El CAINM utiliza las imágenes para publicarlas y mediante ellas mostrar y explicar los padecimientos de los niños, los tratamientos que reciben y la atención que se les proporciona. La fotografía es un apoyo para recordar “y puesto que la memoria es tan extremadamente frágil, se ha buscado siempre alguna ayuda artificial para la misma. La escritura, las artes y técnicas representacionales, el arte específico de la memoria y finalmente la fotografía, son algunas de estas ayudas, implícitas o explícitas”. (CATALÁ, 1999: 41).

En este sentido, la construcción de un espacio para las fotografías del niño maltratado aún no es una realidad en su totalidad, ya que todavía existe una discusión y confusión acerca de su publicación a razón de la ética y, por la falta de conocimiento acerca de cómo utilizarlas desde diferentes disciplinas. Sin duda, estas fotografías son la expresión de la estructura del pensamiento que determina el enfoque y la manera cómo serán tomadas, acomodadas (según el medio) y dirigidas, aunque exista un gran abismo teórico que justifique su uso.

Si bien, se construyen espacios para publicar fotografías de diversa índole no obstante los espacios se modifican de acuerdo a intereses personales, de empresa por lo cual la ética sobre la

publicación de imágenes varía, pues no existe una ética general sobre la publicación de éstas. En el caso de la televisión, señala Guillermo Orozco (1992), los miembros de la audiencia entran en una *secuencia interactiva* que implica la atención, comprensión, selección, valoración de eso percibido, almacenamiento e integración con informaciones anteriores y, apropiación y producción de sentido. Es decir, en cualquier medio de comunicación la información que se transmite es un proceso, fundamentalmente, sociocultural.

La fotografía en sí misma adquiere un lenguaje propio, ya no es apoyo del texto porque ella en sí misma encierra un simbolismo que narra y explica los hechos. Así, el uso depende del contexto de la imagen, y de acuerdo al medio la imagen es interpretada de diferente forma, más aún cuando ésta aparece con un pie de foto que sugiere lo que debe ser interpretado. En este sentido, la experiencia histórica individual y colectiva contribuye a la apreciación de una imagen, de tal manera que las diversas miradas perciben de modo distinto una misma fotografía. Según Catalá (1999), la fotografía mantiene físicamente unidos distintos objetos para formar el recuerdo que se integra no en la memoria, sino en el mundo material.

Según Bourdieu (2003), la foto responde a expectativas estéticas de un grupo social que comparte un código y ofrece en función de sus limitaciones y contexto una interpretación diferente a la de otro grupo. Así, los sujetos en su unicidad hacen uso de la fotografía de manera única; los géneros en los que podrían aplicar una foto pueden variar dependiendo de su bagaje cultural y social. Por lo tanto, habría que identificar dos procesos diferentes: la interpretación y el uso. La interpretación explica el sentido o el significado de algo, de acuerdo con todos los datos o informes que se puedan tener y que ayuden a determinarlo, es de esta manera, como se obtienen los juicios, para dar paso, al uso eventual de la foto.

El uso no equivale a utilidad sino a una función que involucra la capacidad de acción, propia del ser humano. Dicha acción, a decir de Bourdieu, se lleva a cabo cuando se nombra una fotografía, esto es, la ubicación en géneros mediante el lenguaje. Al reconocer una fotografía se verbaliza y se puede admitir o rechazar pero una vez que se le nombra, además de connotar su contenido se lleva a cabo el reconocimiento. Sin embargo, Barthes dice que la foto es inclasificable.

La comparación de imágenes a nivel simbólico e instrumental permitirá estudiar el uso de la fotografía entorno al tema *niños maltratados*. Cabe mencionar, que el maltrato inicia desde el momento del embarazo, es el origen de una situación que genera diversas reacciones, ya que las condiciones económicas y sociales, además de la planeación del embarazo, la calidad en la relación de la pareja y el apoyo dentro de la familia, es determinante en la actitud que se asuma durante la gestación, nacimiento y crecimiento del niño.

La decisión de retomar este tipo de imágenes nace con la intención de profundizar en la esfera de lo privado y lo público, puesto que será la función social que se le atribuya la que definirá los límites en los que deba existir. El desafío es concientizar los actos violentos y reconstruir las formas de vinculación con el otro, no únicamente a nivel institucional sino también personal, ya que

desde la perspectiva de quien toma las fotografías y del receptor se involucran una serie de pensamientos y apreciaciones que hacen de la fotografía objeto y práctica.

En esta investigación se pretende echar mano de todo el capital de recursos y conocimientos adquiridos para que cuando se plantee un hecho social no se le aborde de manera aislada, sino entrelazado con sus múltiples vertientes. En esta investigación se pretende abarcar un pequeño panorama del acontecer social, que si bien se ha abordado en disciplinas como la psicología y la sociología, no es el caso de la comunicación, ya que tanto en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPS) como en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán no existe tesis alguna que haya abordado el *uso simbólico e instrumental de la fotografía del niño maltratado*.

Para la presente investigación se plantea analizar el uso de las imágenes de niños maltratados con la intención de conocer, comprender, comparar e interpretar cómo se percibe, dónde y para qué. Además, de enfatizar la problemática como un mal que aqueja a la humanidad, también es imprescindible aportar y recuperar los referentes que nos muestra la historia no sólo del maltrato a los niños, sino del buen trato a ellos y de su valoración como parte de la sociedad.

A pesar de que la violencia en sus diversas vertientes es un tema que se ha tratado en diferentes foros, artículos y demás publicaciones, es cierto que como sucede con casi toda la información presentada en los diversos medios, se va al vacío, ya que más allá de reflexionar acerca de nuestra posición en el mundo y la manera en cómo se puede actuar de forma local, los hechos crueles y brutales se comienzan a vislumbrar como algo natural. Algunos estudiosos del tema, intentan enfocar sus conceptualizaciones para proporcionar una solución al problema del maltrato.

Describir el fenómeno del maltrato desde la perspectiva médica, no es igual a analizarlo desde el ámbito de las humanidades y sociales porque su formulación, hasta ahora, se ha reducido a la promoción de su tratamiento, el diagnóstico y la prevención. Sin embargo, al menos –y de forma escasa- se ha encontrado en la fotografía una opción para trabajar con los pacientes y se le ha dado otro uso que sale fuera de la publicación didáctica de la misma imagen. La fotografía representa el suceso y está conformada por los recuerdos, y como no somos sino memoria, la fotografía está cimentada por nuestra identidad individual.

Así, el trabajo de investigación que se presenta consta de 5 capítulos. El capítulo 1 muestra un marco de referencia acerca de la conceptualización del maltrato infantil e incluso se menciona una clasificación acerca de los diversos tipos de maltrato. Además, se aborda las primeras representaciones plásticas del niño en la pintura y la fotografía, esto con la finalidad de rescatar y reconocer cómo se le ha visualizado materialmente al niño a través de la historia.

En el capítulo 2 se describe la historia de la fotografía en la cual se incluye temas como la práctica del fotógrafo y el medio tecnológico, ya que son elementos fundamentales en la conformación de la fotografía. También se define el término uso de la fotografía y, se especifica, qué se pretende decir con los conceptos simbólico e instrumental.

El capítulo 3 tiene como objetivo exponer teorías e ideas acerca de la construcción de la mirada, la percepción de la fotografía y las competencias que se aplican al momento de su interpretación. Para ello, se explica el vacío comunicativo y multidisciplinario que existe sobre el tema y el abordaje que hace sobre él mismo la psicología, el psicoanálisis y escasamente la sociología. Además, se enfatiza en la auto-imagen como parte de la construcción de sí mismo y, de la mirada, proceso que se lleva a cabo antes de interpretar y poner en práctica las habilidades adquiridas mediante el aprendizaje.

El capítulo 4 se refiere al apartado teórico-metodológico en el cual se construye y expone los instrumentos para la comparación del uso a nivel simbólico e instrumental de la imagen del niño maltratado. Asimismo, se expone el diseño, las categorías de análisis de los instrumentos, se describe el procedimiento de construcción y utilización y se explican los conceptos que ayudarán a comprender y abordar el objeto de estudio.

El capítulo 5 aborda los resultados de la comparación del uso a nivel simbólico e instrumental de la imagen del niño maltratado que permiten determinar el uso que se le da a la fotografía en las fuentes documentales especializadas sobre maltrato, de esta manera, se comprenderá la forma cómo se complementan la imagen y el texto escrito –pie de foto-.

Las conclusiones están fundamentadas en las observaciones y evaluación acerca del instrumento. Además se aborda una reflexión general a propósito del proceso de la investigación y de los resultados que ésta arrojó. Finalmente, en la sección de anexos se encuentran las fotografías que se utilizaron durante las entrevistas y los instrumentos que se requirieron para el registro, clasificación y análisis de las entrevistas.

Cabe recalcar, que la investigación está basada en la semiótica y otras disciplinas afines que permitirán verificar las diferencias entre el uso simbólico e instrumental y su pertinencia dentro del contexto en el que se encuentran insertadas las imágenes. Por otra parte, se pretende abrir la puerta al debate acerca de la fotografía en el ámbito de la comunicación para discutir como diría Barthes *la esencia de ésta*, puesto que la fotografía en su origen se acercó a la traducción de hechos plasmados en la imagen y, en la actualidad, según Foncuberta (1997), lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, es decir, la producción de la realidad.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZACIÓN DEL MALTRATO INFANTIL Y PRIMERAS REPRESENTACIONES PLÁSTICAS DE LA IMAGEN DEL NIÑO EN LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA.

Mostrar un marco de referencia acerca del maltrato infantil y la fotografía. Se describe, desde diferentes perspectivas de estudio, el maltrato como problema de violencia en el que intervienen diversos actores. Además se detalla el origen y evolución de las representaciones de la imagen del niño y se puntualiza acerca de su historia desde su aparición hasta la actualidad.

1.1 El maltrato: un problema comunicativo y multidisciplinario.

Se han generado propuestas, foros, libros, artículos, entre otro material que encauza el conocimiento y reconocimiento sobre el maltrato infantil, además de la divulgación de los derechos del niño, la educación y erradicación de la esclavitud y explotación infantil en todo el mundo. Cada vez con más ahínco se escucha en los diversos medios de comunicación las versiones de los abusos y vejaciones que sufrieron los menores ante un adulto. Existen distintas formas de presentar y abordar dicha problemática, lo indudable es que para dar a conocer el fenómeno, necesariamente se requieren pruebas que lo sustenten y, las medidas para solucionarlo se reducen a la modificación de la ley y al tratamiento desde el ámbito médico; se habla poco desde la perspectiva psicológica y sociológica, y en otras disciplinas no existen estudios al respecto. En el caso del canal de televisión *Televisa* a través de su portal de internet www.esmas.com en el año 2003 se publicó una serie de testimonios acerca del maltrato infantil, en los que se insiste acerca de la necesidad de avanzar en leyes para hacer más severos los castigos en contra del maltrato a los niños; se propone que la solución, según especialistas, radica en una adecuada educación familiar basada en el respeto y amor a los hijos y; el manejo médico debe ser integral, tanto para la víctima como para el maltratador.

Héctor Gallo menciona que los usos del maltrato son abordados según la perspectiva que se estudie, puesto que como *síntoma social contemporáneo* requiere de la observación, señalamiento y planteamiento que indique y evidencie que el estudio del maltrato infantil no es exclusivo del área médica. “Describir un fenómeno no es igual a formularlo, por eso el reconocimiento del maltrato como un problema de salud pública, la promoción de su tratamiento, el diagnóstico y la prevención, pasan por una gran disparidad de criterios que suelen paralizar la acción institucional y generar caos, pues todos saben qué hacer, pero no cómo, cuándo, ni para qué, además no siempre se cuenta con los medios”. (GALLO, 1999: xxi).

Es posible que la psicología, el trabajo social, la sociología, la comunicación, entre otras disciplinas no se aventuren a estudiar y escudriñar el maltrato infantil, precisamente, porque a

pesar de tener conocimiento sobre el tema no se comprende cómo abordarlo, por ello, el establecimiento de lineamientos de acción debiera enfocarse al estudio multidisciplinario en el que no sólo médicos y abogados investiguen y expongan su punto de vista acerca del maltrato. La interacción y retroalimentación entre disciplinas podría lograr un trabajo más profundo sobre el maltrato al menor a nivel social: ofrecer indicadores del resquebrajamiento o transformación de la institución familiar; de la enfermedad social y mundial, de los posibles planteamientos y soluciones del maltrato infantil y además, de cómo un problema de salud pública es también un fenómeno social, cultural y comunicativo.

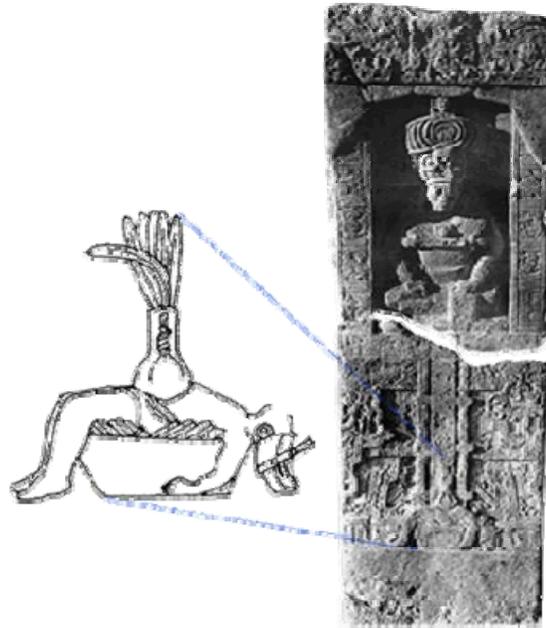
Principalmente, el área médica y el derecho publican una gran variedad de artículos que tratan el maltrato, la manera de prevenirlo, cómo denunciarlo y, el posible tratamiento para la víctima. Sin embargo, las leyes, políticas y acciones eficaces que erradiquen este problema aún son ineficientes con respecto al creciente fenómeno; según datos de la Comunidad Europea:

“(...) por cada caso registrado de niño víctima de violencia, existen nueve más que no se reportan. Así, si la frecuencia escrita es que uno de cada 100 menores es maltratado, la realidad estimada del fenómeno es de uno de cada diez. Estados Unidos, a través de la Academia Americana de Pediatría, publicó en 1997, tres millones de denuncias de posible maltrato infantil en cualquiera de sus formas, de los cuales en una tercera parte de ellos se comprobó el diagnóstico. Las expresiones de maltrato se distribuyeron de la siguiente forma: 60% correspondieron a negligencia, 23% a maltrato físico, 9% abuso sexual, 4% maltrato psicológico y el 4% a otras”. (PEREA, LOREDO, CORCHADO, 2005: 173).

Algunas áreas de estudio abordan el maltrato infantil desde sus postulados teóricos y campo de acción, pero otras ni siquiera lo contemplan. Este es el caso de la comunicación en el cual al menos la problemática como tal no se ha estudiado a pesar de que se han elaborado investigaciones sobre el consumo que los niños hacen de las imágenes, principalmente de la televisión. No obstante, en el presente trabajo se le apuesta a un estudio multidisciplinar que dé cuenta del complejo fenómeno –maltrato infantil- que ha sido señalado con más insistencia en los últimos años. Si bien, el maltrato se ha ejercido históricamente por la humanidad, en el último siglo se ha enfatizado en sus causas, efectos y prevención, de esta manera se revaloriza la figura del niño que por mucho tiempo fue considerado al igual que los ancianos y mujeres, un ciudadano de segunda clase sin derechos aunque con obligaciones.

Se dice que el maltrato se ha ejercido históricamente porque recientes estudios revelan que los niños en culturas primitivas eran sacrificados como parte de rituales que cumplían diversos objetivos. David Stuart, miembro del consejo de asesores de la revista *Arqueología Mexicana*, menciona en un artículo que en la cultura maya –en el Posclásico en Yucatán y en los primeros años de la Colonia- era común el sacrificio de niños, ya que encarnaba la pureza y la vida:

“Los sacrificados casi siempre parecen niños; la extracción de corazones de niños se ve también en varias escenas mitológicas en cerámica pintada. En algunas ocasiones, como en el caso de Piedras Negras, el niño muerto era colocado en una gran vasija de ofrenda, con los instrumentos rituales. Las imágenes aparecen solamente en escenas relacionadas con ascensiones al trono o inicios de calendarios rituales de los nuevos reyes, lo cual indica que el sacrificio de niños se realizaba en circunstancias bien definidas”. (STUART, 2003: 24-25). (Figura 1)



(Figura 1)

Actualmente, se conoce cuáles fueron los alimentos que probaron en vida los niños, cómo fueron sacrificados, las lesiones que les causaron, sin embargo, no se sabe acerca de las emociones que sintieron antes y durante el ritual del sacrificio. De esta forma, la agresión a menores en distintas culturas se ha justificado por el sacrificio a los dioses, para mejorar la raza, para imponer disciplina, entre otras razones, por lo cual se desconoce con exactitud cómo se ha ejercido el maltrato infantil en diversas épocas y culturas lo que hace aún más difícil conceptualizar el término maltrato.

Según la Clínica de Atención Integral al Niño Maltratado (CAINM) del Instituto Nacional de Pediatría (INP) considera que el maltrato es “toda agresión u omisión intencional, dentro o fuera del hogar contra un menor(es) (sic), antes o después de nacer, que afecta su integridad bio-psico-social, realizada habitualmente u ocasionalmente por una persona, institución o sociedad, en función a su superioridad física o intelectual”. (LOREDO, 2002: 176).

Por otra parte, el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), menciona que el maltrato infantil se define como: “acciones que realiza un adulto con la intención de hacer daño inmediato a la persona agredida. Crea un síndrome en la víctima conocido como el síndrome del

maltrato infantil. Las tres formas conocidas son: maltrato físico, emocional y psicológico. Produce lesiones físicas y emocionales indelebles, muerte o cualquier daño severo". (UNICEF, 2005). Asimismo, la UNICEF afirma que la violencia en América Latina es un factor determinante en la deserción escolar e incluso una causa importante de muertes infantiles. Un estudio realizado en Julio del 2005 revela que:

"El riesgo de maltrato mortal de los niños varía según el nivel de ingreso en el país y la región del mundo. En los niños menores de 5 años que viven en los países de ingreso alto, la tasa de homicidios es de 2,2 por 100,000 para los varones y de 1,8 por 100,000 para las niñas. En los países de ingreso mediano o bajo las tasas son de dos a tres veces más altas: 6,1 por 100,000 para los niños y 5,1 por 100,000 para las niñas. Las tasas más altas de homicidios de menores de 5 años de edad se encuentran en la región de África de la OMS: 17,9 por 100,000 para los varones y 12,7 por 100,000 para las niñas. Estos son algunos ejemplos: en El Salvador, se cometieron 2,172 homicidios contra niños en el año 2003, en Honduras más de 2,000 niños fueron asesinados en los últimos cinco años y en Guatemala, para el año 2002, se registraron 635 asesinatos de niños, niñas y adolescentes. Se presentan las tasas más bajas en los países de ingreso alto de las regiones de la OMS de Europa, el Mediterráneo Oriental y el Pacífico Occidental". (UNICEF, 2005).

Por otra parte, mientras en el área legal se avanza en relación a los derechos que adquiere un niño, en el ámbito social y cultural aún existen abismos en las formas de interrelación, es decir, los canales de comunicación se resquebrajan por carencias afectivas y materiales. De acuerdo con Soriano, el maltrato al menor no es una condición exclusiva de la pobreza puesto que,

"(...) en los grupos sociales más deprimidos se han venido produciendo infanticidios y abandonos por la penuria y falta de medios que rodeaban la vida de estas personas. En los estratos sociales altos y medios, donde no existían necesidades económicas, las formas de maltrato más palpables eran la negligencia y el abandono emocional". (SORIANO, 2001: 13).

Además, la violencia en el seno familiar no es sólo una respuesta de padres y madres que a su vez fueron víctimas de maltrato en la niñez, sino consecuencia de una sociedad construida y enmarcada en la violencia. De acuerdo con estos enfoques existen diversificadas formas de definir el maltrato a la niñez, la que aporta Héctor Gallo abre el panorama para posteriores estudios multidisciplinarios:

"(...) el maltrato es un síntoma porque es una enfermedad propia del vínculo social, es una faceta más en donde se revela la impotencia del orden cultural para regular las

relaciones entre los seres humanos, por eso depende sólo de manera contingente de la pobreza, el hacinamiento y la multiplicidad de modalidades de conformación del grupo familiar en la actualidad". (GALLO, 1999: 13).

También Gallo menciona que las relaciones entre seres humanos de forma inherente están supeditas a malos-entendidos y a malos-tratos. De esta manera, cuando el hombre comienza a comunicarse hay una posibilidad de ruido en el mensaje por lo cual no cumple en su totalidad el cometido: la transmisión de mensajes para que se realice la comunicación. De acuerdo con el Diccionario Etimológico de la Lengua Española (1985) maltratar significa herir o dañar con malos tratos y se compone de las palabras mal y tratar. A partir de los años setenta, la palabra compuesta *maltrato* comienza a recobrar sentidos diferentes, pues se revaloriza su estudio como un problema social. José Luis Alba Robles, profesor de psicología en la Universidad de Valencia, relata que:

"No fue hasta los años 70 cuando, en líneas generales, se pudo apreciar un interés destacado en las desventuras de los niños objeto de malos tratos. Algunas de las razones fueron la violencia propia de la década anterior, que despertó la conciencia social acerca de sus efectos en niños y mujeres, así como el trabajo pionero del pediatra C.H. Kempe, quién llevó a cabo un simposio interdisciplinar en 1960 organizado por la Academia Americana de Pediatría, cuyas conclusiones ayudaron mucho a reestructurar las actitudes de los poderes públicos hacia el tratamiento de los niños. Poco después los trabajadores sociales se sumaron al esfuerzo de pedir medidas para hacer frente a este problema. En 1962, Kempe y sus colaboradores acuñaron el término síndrome del niño maltratado". (ALBA, 2003).

No es sino hasta 1999 cuando la Organización Mundial de la Salud declara la violencia contra los niños como un problema de salud pública. Los casos de maltrato infantil reportados hasta el momento por el CAINM están referidos a las clases más desfavorables -clase baja y media baja- aunque esto no determina que el maltrato al niño se establezca por el nivel social, económico o cultural. "El maltrato infantil es un fenómeno que surge con el hombre, por lo que es un problema universal, y al respecto Manterola afirma: «El maltrato a los niños no es un mal de la opulencia ni de la carencia, sino una enfermedad de la sociedad»". (SANTANA, 1998: 59).

En el sentido de Santana Tavira, las investigaciones que se han realizado al respecto se refieren a las características del agresor, del agredido, del entorno que los rodea y del estímulo de la agresión. De esta manera, se ha encontrado que la figura que más agrede es la madre y se describen características tales como: "autoestima baja, individuos deprimidos o con tendencia a la depresión, neuróticos, ansiosos, alcohólicos, drogadictos, impulsivos, hostiles, con poca tolerancia a la frustración, con una percepción inadecuada respecto al niño y con antecedentes de maltrato en su niñez". (SANTANA, 1998: 60). En relación al menor agredido, las características que se

presentan son: “problemas de salud (congénitos o adquiridos); niños hiperactivos, en su difícil manejo, con bajo rendimiento escolar, y generalmente, hijos no deseados”. (SANTANA, 1998: 60).

El maltrato infantil se lleva a cabo por la repetición de un patrón de conducta que se sigue cuando los padres maltratan al niño y éste consecutivamente lo repite con sus hijos. Si bien el maltrato puede ser ejercido de diferentes maneras, es indudable que permanece en el recuerdo porque “el orden de la memoria parece no poder ser otro que el orden de la historia, [...] la intención de preservar en la memoria las cualidades exactas de la realidad (ya sea una boda o un asesinato) se lleva a cabo a través de una crucial intermediaria, la imagen”. (CATALÁ, 1996: 20-25).

El sujeto concibe analogías entre la realidad y la imagen, pues -según Catalá- transfiere su sentido de realidad a la imagen. En este sentido, Frijot Capra menciona que:

“(...) nuestra capacidad para mantener imágenes mentales de objetos materiales y de acontecimientos parece condición básica para la emergencia de las características esenciales de la vida social. Mantener imágenes mentales nos permite elegir entre varias alternativas, lo cual es indispensable para formular valores y normas sociales de conducta. [...] Nuestras intenciones, nuestra consciencia de propósitos y de diseños, y nuestras estrategias para alcanzar objetivos previamente identificados, requieren la proyección hacia el futuro de imágenes mentales”. (CAPRA, 2002, 106).

Así, la referencia a particularidades respecto al victimario y a la víctima de maltrato, se enfatizan debido a que la mundialización de este fenómeno cultural constituye un foco de expansión, que afecta la interacción con la familia y núcleos más cercanos al sujeto. “Si los padres presentan rasgos depresivos, autodevaluados, y se sienten carentes de afecto, no podrán mostrarse como figuras afectuosas y no transmitirán seguridad y valía al niño, lo que facilitará que se desencadenen y potencien crisis de ira y violencia incontrolable.”. (CEREZO, 2005: 183). El maltrato ha sido concebido a lo largo de la historia con diferentes connotaciones y, en los últimos años se ha acentuado como expresión de la globalización. El caos informativo que existe actualmente ha requerido la especialización de las áreas de estudio y, por tanto, la reducción de sus líneas de trabajo y campo de acción. Por ello, a pesar de que el maltrato infantil, con las diversas connotaciones que se deriven de él, requiere de un concienzudo análisis multidisciplinar, la especialización de las áreas ha contribuido a que dicho fenómeno sea exclusivo del derecho, la medicina y la psicología.

Se piensa que la incertidumbre de valores puede acabar con la convivencia en el orden social, sin embargo, algunos sociólogos como Anthony Giddens (1991), apuestan por una sociedad reflexiva que logre librarse de sus angustias mediante la resolución del conflicto a través de la construcción y reconstrucción del sentido de identidad. La pérdida de referentes ha contribuido a la

violencia, pues la falta de expectativas genera resentimiento social, por ello la transformación de las relaciones sociales requiere estrategias que mengüen los sentimientos de frustración e inseguridad.

1.1.1 Contexto del maltrato infantil: violencia simbólica y física.

La familia, a lo largo de la historia, se ha ido transformando de tal manera que la concepción del niño ha cambiado. Por ejemplo, en el siglo XIV, dice Delval (1994), apenas existen representaciones de niños o niñas y cuando se muestran son como adultos en pequeño, con la vestimenta, rasgos gestuales y corporales de un adulto. En la época medieval “la duración de la infancia se reducía al período de su mayor fragilidad, cuando la cría del hombre no podía valerse por sí misma; en cuanto podía desenvolverse físicamente, se le mezclaba rápidamente con los adultos, con quienes compartía sus trabajos y juego” (ARIÉS, 1973: 10), es decir, el bebé se convertía en un hombre joven sin pasar por la niñez.

Además, según Philippe Ariés, no existía el concepto y mucho menos el sentimiento de la infancia por lo cual los niños eran considerados como algo divertido mientras estaban en el período del *mimoseo*, y no se les diferenciaba de un animal, pues si el niño moría no se le daba mucha importancia y se remplazaba con otro enseguida.

El niño se encontraba en una especie de anonimato hasta que alcanzaba cierta edad en la que ya no necesitara cuidados especiales, pues esto significaba que pertenecía a una sociedad adulta y se le trataría como tal. Y aunque su fuerza era menor en relación a la de un adulto, aún así se le podía encontrar en talleres de diversa índole, en el ejército, como paje e incluso en las tabernas.

Kempe y Kempe relatan que el abuso contra el menor no era algo que preocupara a la sociedad, puesto que en ocasiones a los niños se les vendía como mano de obra barata; el infanticidio constituía una práctica para controlar el aumento de la población y eliminar niños con males congénitos; incluso se llevaba a cabo la mutilación de los órganos sexuales con fines religiosos. De esta manera, los padres, maestros y sacerdotes creían que la manera de curar al niño de la *insensatez* era la represión mediante golpes: *la letra con sangre entra*.

Por ejemplo, el 22 de agosto de 2006, un niño nació con una malformación congénita que le impedía caminar y carecía de movilidad en los brazos, por lo que su padre le pidió a María -su madre- que lo tirará a un barranco porque no serviría para trabajar y lejos de ser una ayuda se volvería una carga. (VALADEZ Y JIMÉNEZ, 2006). En esta comunidad es una costumbre tirar a los niños a un barranco -cuando nacen con malformaciones- o dejarlos sin alimentos hasta que fallecen, ya que -en otros casos- se llega a creer que el niño con estas características es producto del demonio y puede acarrear desgracias a la familia.

En el ejemplo anterior ubicado en el 2006 los derechos de los niños –en algunas comunidades o pueblos lejanos- no son siquiera conocidos, pues la vida o muerte de un niño se decide en relación a que esté en buenas condiciones físicamente para el trabajo, entre otras

circunstancias. No obstante, la situación en relación a la protección de la infancia ha cambiado sustantivamente, y si bien, en algunos lugares aún no se reconoce la figura del niño, sus derechos y la responsabilidad que asumen sus cuidadores, eso no significa que no se haya trabajado y logrado reconocimiento a la figura del niño en ciertos ámbitos como el derecho, la medicina, la psicología o en las áreas artísticas y en las ciencias sociales, entre otras.

Cabe mencionar, que es a partir de 1800 cuando se empiezan a establecer organizaciones, principalmente en Estados Unidos, para proteger a los niños maltratados o en situación de calle. Esto no significa que antes del siglo XVII no se realizaran protestas en contra del abuso a los menores y se llevaran a cabo acciones para proteger a los niños, sin embargo, aún no se decretaba jurídicamente el maltrato infantil como un delito, por lo tanto, el maltrato contra un menor no era más que un asunto de familia que debía ser resuelto dentro de ésta.

Es así como en 1866, en Nueva York, se da el primer caso de protección legal al menor: Mary Ellen Wilson (Figura 2) era una niña ilegítima de nueve años de edad que era golpeada continuamente provocándole señales de maltrato físico, síntomas de desnutrición severa y además la mantenían atada a una cama. Una trabajadora de la caridad, la enfermera Etta Wheeler (Figura 3), tuvo conocimiento de la situación e intentó intervenir en su defensa acudiendo a las agencias de protección, incluyendo a la policía y al departamento de caridad del Estado. Debido a que no existían en ese momento leyes que reconocieran el maltrato a los niños ejercido por sus padres o cuidadores, estas instancias rehusaron emprender cualquier tipo de acción o proporcionar ayuda.



(Figura 2)



(Figura 3)

De esta manera, Etta Wheeler acudió a la *Sociedad Americana para la Prevención de la Crueldad hacia los Animales*, ya que los animales se encontraban legalmente protegidos del tipo de violencia al que Mary Ellen se encontraba sometida y como era parte del reino animal, debía ser

posible que esta sociedad para la protección animal interviniera ante los tribunales en defensa de ella. El argumento que se empleó en el proceso judicial era que Mary Ellen merecía al menos, tanta protección como un perro, sobre esta base, se ganó en 1874 el primer proceso judicial en Estados Unidos que defendía a un menor de los malos tratos físicos y la negligencia, reconociéndose oficialmente, por primera vez, el maltrato infantil.

El reconocimiento acerca del sufrimiento de Mary Ellen dio pauta para que se fundara en 1874, en la ciudad de Nueva York, la Sociedad para la Prevención de la Crueldad hacia los Niños. Así, en 1877, en Nueva York, dicha sociedad junto con otras sociedades para la prevención de la crueldad contra los animales se unieron para formar la *American Humane Association*.

Actualmente, en la página de internet de la *American Humane Association*, se muestran imágenes de Mary Ellen: en una de ellas se le ve triste, despeinada y con una lesión en la cara, mientras en la otra representa a la misma niña, una vez que fue protegida por las leyes de Estados Unidos, físicamente en mejores condiciones y sonriente. (Figura 4)



(Figura 4)

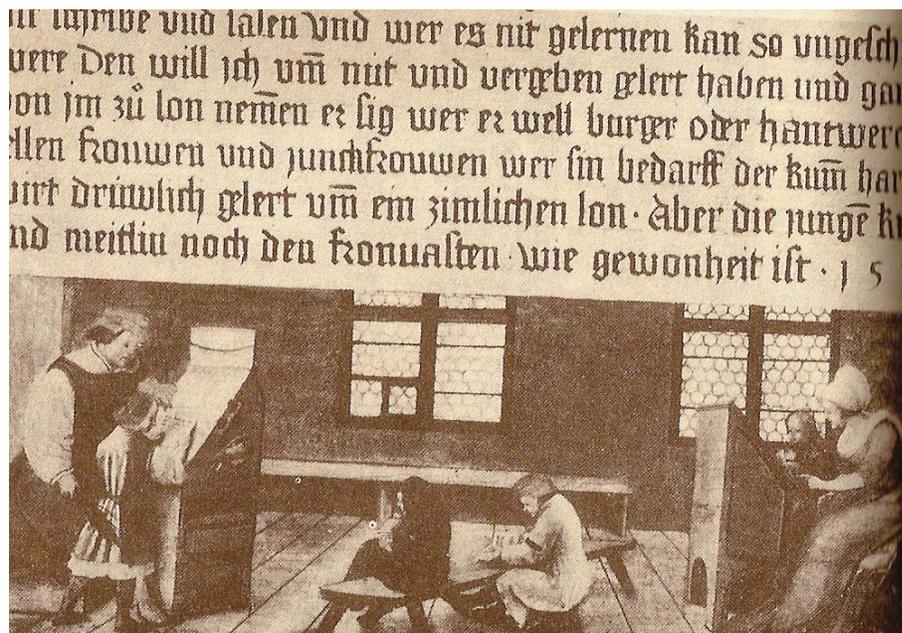
La violencia siempre ha existido como acto que ataca y destruye bruscamente, en el caso del maltrato infantil, la supervivencia humana, puesto que tiene una serie de repercusiones a nivel individual y colectivo. Santana Tavira (1998) menciona al respecto que el maltrato a la infancia puede traducirse en problemas escolares en el plano cognitivo como en la interacción social, además de alteraciones en la conducta que se manifiestan en agresión y retraimiento. Asimismo, el abuso de sustancias tóxicas, delincuencia, criminalidad y los suicidios pueden estar relacionados con esto.

No obstante, en la sociedad moderna, como lo relata Philippe Ariés, se ha vuelto esencial en el desarrollo del ser humano la preocupación por la infancia y, en algunos casos dicha inquietud ha sido demasiado rentable para el ámbito de la mercadotecnia:

“(…) unas ciencias recientes como, el psicoanálisis, la pediatría y la psicología, se dedican a los problemas de la infancia y sus consignas llegan a los padres a través de una vasta literatura de vulgarización. Nuestra sociedad está obsesionada con los problemas físicos, morales y sexuales de la infancia. Esta preocupación no la conocía la civilización medieval porque para ella no había ningún problema: el niño desde su destete, o un poco más tarde, pasaba a ser el compañero natural del adulto”. (ARIÉS, 1973: 540).

Si bien, hasta hace muy poco se ha enfatizado el estudio del maltrato infantil como un problema de salud pública el fenómeno de la violencia y el maltrato dentro del ámbito familiar no es un problema reciente, pues este fenómeno ocurre desde los inicios de la humanidad: “la historia de maltrato a menores ocurre desde que el ser humano se encuentra en la faz de la tierra. Por lo tanto, debe entenderse y aceptarse que éste es un fenómeno tan antiguo como la humanidad misma y no una característica peculiar de la sociedad moderna”. (LOREDO, 1999).

Además, existen diversas culturas que a lo largo de la historia utilizaron formas de crianza y educación para los niños que en la edad moderna podrían ser consideradas como maltrato, pero en el contexto y tiempo en el que se ejecutaron eran maneras de guiar y corregir al niño, por ejemplo, en una pintura de Holbein representa a un niño que lee mientras el profesor a su lado porta en su mano –como signo de castigo- una especie de garrote. (Figura 5)



(Figura 5)

En el siglo XXI, el maltrato infantil reviste formas sutiles, algunas veces se ejerce de manera silenciosa en el hogar, en la calle o en la escuela, aunque en algunos contextos aún se observa como una práctica cotidiana y socialmente aceptada. Los niños maltratados y el contexto que existe alrededor de este hecho, muestra alteraciones en el comportamiento, y por tanto, en las relaciones sociales, que por su magnitud, causas y efectos a nivel mundial, se puede recaer en un riesgo

generacional, ya que el sustento de los valores se tienen que replantear para lograr la convivencia humana mediante la construcción de perspectivas de horizonte.

1.1.1.1 La clasificación del maltrato.

Si bien, varios autores mencionan que el maltrato –una vez situada su conceptualización- tiene diferentes formas de ejecutarlo; la disconformidad está centrada en que algunas de esas maneras de llevarlo a cabo son difíciles de diagnosticar:

“se requiere de un tratamiento integral no sólo de la víctima sino también de su agresor y de la familia, para lo cual es necesario un equipo multidisciplinario que se encargue de esta problemática y aborde los aspectos biológicos, psicológicos y legales pertinentes, por lo que es necesario la planeación y coordinación de estos servicios y del personal profesional capacitado”. (SANTANA, 1998: 62).

Se ha definido, al menos por Soriano, Gallo y Loredó, que el maltrato infantil se puede dividir en psicológico o emocional, físico, abuso sexual y negligencia, entre otras formas de maltrato poco abordadas como son: el síndrome de Münchhausen, síndrome del niño sacudido, maltrato prenatal, ritualismo satánico, maltrato étnico, niños en situación de guerra, explotación laboral infantil, niños migrantes, bullying (maltrato entre escolares) y alienación parental. Sin embargo, algunos autores abordan el abandono –en algunos casos lo definen como abandono físico o emocional- como otra manera poco conocida de maltrato infantil, incluso en ocasiones aquí se ubica a los niños en situación de calle.

De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (1999) el maltrato infantil es toda forma de maltrato físico o emocional, o ambos, abuso sexual, abandono o trato negligente, del que resulte un daño real o potencial para la salud, la supervivencia, el desarrollo o la dignidad del niño en el contexto de una relación de responsabilidad, confianza o poder. Por lo tanto, se define el abandono como una forma de maltrato diferente a las anteriormente mencionadas, por lo que el abandono debe considerarse como una forma –poco abordada- de maltrato infantil. “La escasez de estudios en materia de abandono físico o negligencia determinan un desconocimiento bastante importante de la tipología de maltrato infantil”. (MORENO, 2002).

La falta de definiciones comunes, claras y concisas ha desencadenado que cada investigador haya creado la suya, generándose un gran número de explicaciones procedentes cada una de diferentes disciplinas y desde perspectivas distintas.

“Cuando hablamos de maltrato infantil, nos estamos refiriendo a una serie de varias conductas que pueden ser perjudiciales para los niños. Por tanto, estamos hablando de

diferentes clases de malos tratos, cada uno de los cuales es distinto de los demás y, a su vez, presenta características diferenciadas". (SORIANO, 2001: 35).

Cuando se ha ejercido el maltrato físico se podrán encontrar imágenes (fotografías) que aluden al hecho, a lo que no se puede desmentir porque se mira como si todavía sucediera. La imagen, para algunos, dice *más que mil palabras* pues se le ha asignado una función que evidencia, mediante la momificación de lo que se tomó en el encuadre, que el maltrato físico existió. Contrariamente, al maltrato psicológico o emocional, pues a pesar de que éste se transmite por medio de la conducta y del lenguaje, no es posible visualizarlo en una fotografía.

De hecho, las imágenes que se transmiten en la televisión o publican en el periódico, son aquellas en las que los menores han sido golpeados o atormentados físicamente. Según datos del DIF (Desarrollo Integral de la Familia), reportó en el 2004 que anualmente se reciben alrededor de 27 mil denuncias en las procuradurías de la Defensa del Menor por maltrato, abuso y golpes; 90% del maltrato ocurre en los hogares, mientras que el 4% se presenta fuera de casa. En este sentido, estadísticas internacionales revelan que 10% de la población infantil es víctima de diferentes formas de maltrato y únicamente el 1% es diagnosticado y, en el menor de los casos, atendido correctamente. Asimismo, alrededor del 55 al 85% de los agresores fueron víctimas de maltrato durante una época de su vida y tienden a ser agresivos con sus propios hijos.

La intención no es evaluar la calidad del trabajo que se realiza en el ámbito psicológico, médico o legal, contrariamente, el objetivo es enfatizar que la comunicación requiere colaborar desde su aplicación y ámbito de estudio con el fenómeno descrito hasta el momento. Asimismo,

“(…) tratar el maltrato como un síntoma social y no como algo que puede ser tipificado como delito implica, entre otras cosas, que de ninguna manera un analista se pondrá en función de denunciar al posible infractor ante la autoridad competente, no sólo por una cuestión ética referida al secreto profesional, sino porque allí donde se interviene para denunciar y no para descifrar bajo transferencia los efectos de discurso, el síntoma se calla y lo que se inicia es entonces una querrela en donde el analista quedará reducido a un funcionario más que aporta pruebas psicológicas al proceso acusatorio, en lugar de reservar su deseo, su escucha y su palabra, para permitirle al niño historizar lo ocurrido real o imaginariamente. De no ser así, el acto del analista se pondrá al servicio de determinar las medidas acordes con la justicia civil y no con el sufrimiento del niño implicado en el maltrato”. (GALLO, 1999: 25-26).

La complejidad de conceptualizar el maltrato y los tipos de maltrato radica en que existe la duda acerca de hasta dónde se llevan a cabo acciones con la intención de educar, cuidar o proteger al niño y hasta dónde existe un maltrato como tal. Por ello, en primera instancia se tiene que puntualizar la definición de los términos, y por otro lado, el diagnóstico es responsabilidad de

los médicos, psicólogos y trabajadores sociales que atienden a estos niños. A continuación se menciona los tipos de maltrato según los autores mencionados:

A. Maltrato psicológico o emocional.

Según Gallo (1999), el sufrimiento del maltrato psicológico es subjetivo, esto hace que desde el área social exista cierta dificultad para demostrar que no hay diferencia, desde el punto de vista del sufrimiento, entre el maltrato padecido físicamente y el que es efecto de una humillación simbólica. El niño tiene la necesidad de contacto con sus padres para establecer vínculos afectivos seguros. Menciona Soriano (2001), que la privación de esta relación puede ocasionarle alteraciones en su salud mental, emocional o física, produciéndose así el maltrato emocional.

Por ello, el maltrato emocional es difícil de diagnosticar, se le detecta cuando se asocia a otros cuadros de maltrato. Este tipo de maltrato se puede ilustrar cuando se golpea con actitudes, gestos y palabras. Soriano define el maltrato emocional como “la hostilidad verbal crónica en forma de insulto, burla, desprecio, crítica o amenaza de abandono, y constante bloqueo de las iniciativas de interacciones infantiles, por parte de cualquier adulto”. (SORIANO, 2001: 53).

Héctor Gallo menciona que el maltrato físico muestra y el psicológico habla y deja entrever que hay un malentendido en la comunicación con el otro, es decir, de alguna u otra manera el maltrato “golpea” para confirmar su existencia. En este sentido, “el maltrato psicológico no es un hecho objetivo sino una metáfora que nombra la eficacia simbólica de una palabra, un gesto, una mirada. Una palabra castiga, humilla y mata, un gesto aplasta y una mirada horroriza”. (GALLO, 1999: xxii). Al respecto dice que estos aspectos simbólicos son tan eficaces como un golpe, pues la intensidad de los sentimientos no es proporcional a la magnitud de los acontecimientos que los desencadenan.

B. Maltrato físico.

En 1978, Jaime Marcovich, en el libro *El maltrato a los hijos*, define el maltrato físico como: “Conjunto de lesiones orgánicas y correlatos psíquicos que se presentan en un menor de edad como consecuencias de la agresión directa no accidental, cometida por un adulto en uso y abuso de su condición superioridad física, psíquica y social”. Un año después, en 1979, Henry Kempe lo define como “aquella situación en la que se daña al niño en forma intencional”.

En el 2004, en el libro *El maltrato a niños y adolescentes*, Arturo Loredó y sus colaboradores integrantes de la Clínica de Atención Integral al Niño Maltratado (CAINM) del Instituto Nacional de Pediatría (INP), lanzan una propuesta para definir este tipo de maltrato como: “toda agresión u omisión intencional dentro o fuera del hogar contra un menor(es), antes o después de nacer y que afecte su integridad biopsicosocial, realizada habitual u ocasionalmente por una persona, institución o sociedad, en función a su superioridad física y/o intelectual”.

Si bien, Kempe especificó –aunque no definió- la diferencia entre maltrato accidental e intencional; Soriano agrega que el maltrato físico lo entiende como “cualquier acción no accidental llevada a cabo por cualquier persona que provoque daño físico o enfermedad en el niño o le coloque en grave riesgo de padecerlo”. (SORIANO, 2001: 38).

Por su parte, el DIF (Desarrollo Integral de la Familia) (2004), lo define como:

“La denominación que reciben las agresiones que los adultos descargan sobre los menores, produciéndoles daños físicos y emocionales, afectando su desarrollo intelectual, educación y su adecuada integración a la sociedad. Generalmente son los familiares cercanos quienes de manera intencional los lesionan, con el pretexto de corregir su conducta por desobediencia o no cumplimiento de las tareas encomendadas”. (DIF, 2004).

Así, la ley de asistencia y prevención de la violencia familiar, especifica como maltrato “todo acto de agresión intencional en el que se utilice alguna parte del cuerpo, algún objeto, arma o sustancia para sujetar, inmovilizar o causar daño a la integridad física del otro, encaminado hacia su sometimiento y control”.

La noción de cuerpo a pesar de legitimarse mediante el lenguaje y ser parte de la historia del sujeto, implica también la evidencia que explícita el maltrato al infante:

“El maltrato psicológico se escucha porque se anuda con la historia y el inconsciente del sujeto, el maltrato físico se observa como trauma orgánico, pues aunque implica a un individuo, constituye una herida en la envoltura corporal del organismo y ésta es la única empleada como argumento irrefutable contra el culpable. Aquí no importa tanto lo que el sujeto dice y siente, sino lo que el cuerpo ha padecido, es decir, que la prueba del maltrato depende más del dictamen forense, que de la palabra de la víctima, como tiene que suceder en el maltrato psicológico”. (GALLO, 1999: xxiv).

El maltrato físico, según Soriano, se lleva a cabo en los estratos más desfavorecidos económicamente y la violencia se constituye como respuesta a situaciones conflictivas y, a pesar de que este tipo de maltrato es fácil de localizar por la evidencia de las lesiones, no siempre se detecta –jurídicamente- de manera adecuada por el tiempo que pasa entre la agresión y la búsqueda de ayuda. De esta manera, como se puede observar existen diferentes definiciones, todas ellas emergen de diferentes grupos que buscan conocer, entender y eliminar en los niños el fenómeno de la violencia.

C. Abuso sexual.

Este maltrato es el menos diagnosticado debido a los tabúes existentes en la sociedad; por otra parte, es frecuente que el comportamiento de abuso sexual en la familia sea ocultado, pues probablemente para la mayoría de la sociedad este es el tipo de maltrato más repulsivo. Su ámbito es muy amplio, ya que abarca desde exhibicionismo, manipulación de genitales hasta violación e incesto, muchas veces, sólo identificado por el embarazo de una adolescente.

Al respecto, el CAINM señala que el abuso sexual constituye “una interacción sexual que puede o no ser física, entre un niño y un individuo de una edad mayor, quien lo utiliza en forma violenta, con engaño o seducción, para su estimulación sexual, la del menor o la de otro(s)”. (LOREDO, 2004: 77). Asimismo, el National Center of Chile Abuse and Neglect (NCCAN) menciona que el abuso sexual se lleva a cabo “en los contactos e interacciones entre un niño y un adulto, cuando el adulto (agresor) usa al niño para estimularse sexualmente él mismo, al niño o a otra persona. El abuso sexual puede también ser cometido por una persona menor de dieciocho años, cuando ésta es significativamente mayor que el niño (la víctima) o cuando está (el agresor) en una posición de poder o control sobre otro menor”. (LOREDO, 2004: 76).

Loredo Abdalá (2004) menciona que se desconoce de manera exacta la frecuencia con que se lleva a cabo este maltrato y, especialmente la condición en varones es todavía menos conocida a diferencia de las niñas debido a factores culturales. Sin embargo, estudios han revelado que el abuso sexual es más frecuente en niñas. Al menos en México, la frecuencia es de aproximadamente 15 a 18% en mujeres y 6 a 15% en varones que han sufrido alguna forma de abuso sexual antes de alcanzar la edad adulta.

Este tipo de maltrato constituye un área de estudio problemática porque “hasta hace relativamente poco tiempo, las denuncias de niños por este motivo eran interpretadas como maliciosas o, más comúnmente, como producto de la imaginación infantil”. (SORIANO, 2001: 45).

D. Negligencia.

En el sexto Congreso Latinoamericano de Prevención y Atención a Niños y Adolescentes Maltratados (2001) se conceptualizó la negligencia como un maltrato difícil de detectar, puesto que el incumplimiento en la atención de la alimentación, en el cuidado del control de medicamento y tratamiento indicados al niño conlleva al descuido del menor y puede presentarse retraso en el desarrollo de las capacidades intelectuales, motrices, bajo rendimiento escolar, asilamiento e inadaptación.

De esta manera, el CAINM entiende la negligencia como “la consecuencia de descuido para cubrir o atender la necesidad de cuidado a la salud del menor” por ejemplo, se puede manifestar en caries, lesiones e infecciones dentales que imposibilite la alimentación y la realización de las actividades diarias.

Según Martínez y de Paúl (1993) la negligencia es consecuencia de actuaciones inconvenientes por parte de los progenitores/cuidadores ante las necesidades físicas, psíquicas, sociales e intelectuales del menor a su cargo. Es propio de aquellas familias donde existen unas necesidades adicionales prioritarias, pudiendo tener dicha situación de malos tratos un carácter consciente o inconsciente (ignorancia, incultura, pobreza, etcétera).

Soriano menciona que la negligencia son: “aquellas situaciones en que las necesidades básicas del niño (alimentación, vestido, higiene, protección, seguridad, educación y/o cuidados médicos), no son atendidas por los responsables de su atención” (SORIANO, 2001: 41). Además, este maltrato no sólo puede llevarse a cabo de manera intencional sino también por ignorancia, desconocimiento o incapacidad para atender al niño.

1.1.1.2 Formas especiales o poco conocidas de maltrato infantil.

De acuerdo con Loredo Abadalá (2006) estas formas poco conocidas o especiales de maltrato infantil no se precisan y, por lo tanto, no se diagnostican. En el caso del síndrome de Münchausen, el maltrato prenatal y el ritualismo satánico son variantes que se engloban en el maltrato físico, sexual y emocional.

A. Síndrome de Münchausen por poder.

Se presenta cuando los padres someten a los niños a continuas exploraciones médicas, al suministro de medicamentos y en algunos casos los ingresan al hospital innecesariamente. Además, en este síndrome se argumentan síntomas ficticios o generados de manera activa por el adulto. De esta manera, estas mentiras –síntomas ficticios- pueden hacer que sus hijos “se enfermen” sólo para llamar la atención, aunque las consecuencias pueden ser extremas porque en ocasiones los niños llegan a morir:

“El síndrome de Münchausen (SM) es una entidad rara en pediatría descrita por Meadow al reportar en 1977 el primer caso. [...] Actualmente se reconoce que el SM en el niño es una forma de maltrato en la que el adulto, mediante la falsificación de datos clínicos simula y/o reproduce una enfermedad en el menor que aparentemente requiere atención médica”. (LOREDO, SIERRA, OLDAK y CARBAJAL, 1991: 121).

El médico basado en los síntomas hace alusión a enfermedades poco comunes, realiza estudios y lleva a cabo tratamientos de diversa índole que pueden ser prolongados.

Asimismo, el síndrome de Münchausen por poder se relaciona con el síndrome de Münchausen, este último se efectúa cuando los padres ante la imposibilidad de enfermar a sus hijos lo hacen con ellos mismos.

B. Síndrome del niño sacudido.

Una peculiaridad de este síndrome es que de manera externa no aparecen signos de maltrato, es decir, es una forma oculta de maltrato. En este sentido, según Loredó (2005), los indicadores son talla baja, obesidad y daños en el sistema límbico cerebral y estudios recientes revelan que los bebés y niños menores de cinco años, en el 85% de los casos, presentan hemorragia retiniana, sin embargo, en situaciones graves pueden tener hemorragia craneal y llegar hasta la muerte.

“Aunque desde 1972 Caffey había popularizado esta forma de maltrato, poco se ha señalado en nuestro país. Delgado-Fernández y col. Señalan en 1995 la experiencia de un caso atendido en un hospital privado de la Ciudad de México. Lo importante es que el diagnóstico se hace mediante una acción básica de la exploración física, como es la revisión del fondo de ojo. Este accionar es obligado en todos estos pacientes, y evidentemente con mayor razón en los que sufren una lesión del sistema nervioso central”. (LOREDO, 2001: 210).

C. Abandono.

Martínez y De Paúl (1993) entienden por abandono aquella situación de negligencia infantil en la cual el grado es extremo y cuyas consecuencias físicas en el niño son muy elevadas. Asimismo, el abandono es consecuencia de situaciones de carencia económicas o de situaciones de asilamiento social

1.1.2 El niño y la familia: actores involucrados en el maltrato.

La historia demuestra que siempre han existido padres que maltratan a sus hijos, pero hasta ahora es cuando se reconoce la magnitud del problema. Antes el maltrato se consideraba un asunto exclusivo de la vida familiar y, la violencia era atribuida a un padre alcohólico o a una madre desnaturalizada. Se creía que este fenómeno sólo sucedía en los estratos más desfavorables socioeconómicamente, pero ahora en palabras de Loredó Abdalá se sabe que los padres maltratadores proceden de todos los niveles sociales, educativos y culturales o pueden pertenecer a cualquier raza o religión.

Wolfe (1987) refiere que el maltrato infantil llamó la atención de los investigadores a principios de la década de los sesenta, con lo cual han sido numerosos los esfuerzos encaminados a obtener un perfil psicológico de los padres que maltratan a sus hijos; el supuesto a esta búsqueda es que la gran mayoría de los padres son capaces de responder a las exigencias de su rol sin recurrir a la violencia, probablemente los padres que maltratan a sus hijos, según Kempe y Kempe (1979), carecen de algún tipo de control interno, se preocupan poco por cumplir su rol de padre o

mantienen creencias distorsionadas acerca de la importancia de una disciplina extremadamente dura y rigurosa.

Los sujetos que son padres no se convierten en tales en el momento de cargar entre sus brazos al bebé, sino que existe todo un desarrollo que se origina con la procreación hasta el nacimiento de éste, pero ¿qué es ser padres?

“(…) lo consideramos como una capacidad para reconocer (con o sin una clara comprensión) las necesidades de un niño primeramente de cuidados y protección físicos; segundo, de educación; tercero, de cariño y oportunidades de relacionarse con otros; cuarto, de desarrollo corporal y ejercicio de las funciones físicas y mentales y, por último, de ayuda para relacionarse con el entorno mediante la organización y el dominio de la experiencia. Además de reconocer todas estas necesidades, un padre o una madre han de ser capaces de satisfacerlas o, al menos, de facilitar su satisfacción”. (KEMPE Y KEMPE, 1979: 34).

Existen diferentes acepciones, estudios y casos que demuestran el perfil biopsicoemocional de los padres maltratadores, sin embargo, no existen documentos que hablen del fenómeno por su impacto generacional y mundial. Si bien la institución familiar vive hoy en día una transformación desde sus formas de relación hasta sus planes y desarrollo de vida, la interrelación entre padres e hijos también cambia constantemente.

Por su parte, Giddens (1991) enfatiza el hecho de proporcionar al niño, desde los primeros años de vida, seguridad para eliminar en cierta medida la angustia que genera los riesgos futuros. Así, plantea que el hábito y la rutina establecen las relaciones en el espacio potencial entre el niño y su cuidador principal, pues la reproducción de convenciones coordinadas y los sentimientos de seguridad ontológica pueden establecer *vínculos nucleares*:

“El niño, según dice Winnicott, se encuentra siempre al borde de una angustia impensable. El lactante no es un ser sino alguien que va siendo, que ha de ser llamado a la existencia por el medio nutricional que le proporcionan sus cuidadores. La disciplina de la rutina ayuda a constituir un marco formado para la existencia mediante el cultivo de un sentimiento de ser y su distinción del no ser, elemento esencial para la seguridad ontológica”. (GIDDENS, 1991: 56).

Sin embargo, estos esfuerzos resultan innecesarios si no existe la fuerza primaria llamada amor que aporte confianza al niño, es decir:

“(…) una especie de vacunación emocional contra las angustias existenciales [...] La confianza básica es un dispositivo protector contra riesgos y peligros de las

circunstancias de acción e interacción. Es el apoyo emocional más importante de un caparazón defensivo o coraza protectora que todas las personas normales llevan consigo como medio que les permite salir adelante en los asuntos de la vida cotidiana". (GIDDENS, 1991: 57).

Algunos consideran que la figura principal de amor es la madre, y en los estudios anteriormente citados, se visualiza que la mayoría de los casos de maltrato infantil se generan en el hogar y la madre es la que regularmente lo ejecuta. No obstante, como lo menciona Giddens, Loredó Abdalá, Héctor Gallo, entre otros, el niño puede estar a cargo de un cuidador principal, pues aquel que golpea y humilla no es sujeto sano ni necesario en el desarrollo del niño.

El CAINM en el libro *Maltrato en niños y adolescentes* publica una serie de imágenes de niños llevados a la clínica por diferentes lesiones –quemaduras, golpes, etc.- causadas por algún familiar. En este sentido, plantearse que el niño maltratado es el reflejo de lo que en algún momento fue o es el familiar implica considerar detenidamente el hecho del maltrato –sus causas, ejecución y consecuencias- y en qué medida representa o evoca lo que el sujeto es. Según Loredó Abdalá, las causas por las cuales un niño es maltratado son múltiples pero una de las principales se debe a que,

“(...) un niño que es maltratado en la infancia, en un futuro cuando le toque desempeñar el papel de padre (si no ha sido tratado desde el punto de vista mental) tendrá un 85% de probabilidades de que él haga lo mismo con sus hijos. Algunas personas pueden pensar que el maltrato infantil se da a consecuencia de la pobreza, pero no es así, ya que este problema ocurre en todos los niveles sociales y en la mayoría de los grupos raciales (sólo los chinos y algunas tribus africanas presentan una baja incidencia de maltrato infantil), sin importar la religión y la condición política. Este es un problema de Salud Pública Mundial y México no está exento de esta situación”. (LOREDO, 2006).

Así, la alusión respecto a que los roles se repiten generacionalmente confirma que el niño maltratado física o emocionalmente es la representación o reflejo de quien maltrata. Hipotéticamente se cree que algunas madres han roto el ciclo porque en su infancia recibieron cariño y apoyo de un adulto imprescindible en su desarrollo, logrando así discriminar los estímulos sociales satisfactorios de los hostiles.

Posiblemente la terapia recibida por algunas madres les proporcionó apoyo emocional en relación a la elaboración de sus experiencias infantiles y la forma de entender cómo sus experiencias de maltrato podían afectar el cuidado que ellas daban a su hijo. Según Cantón y Cortés (2002), las madres que no rompen con el ciclo de maltrato, en comparación con las que habían sido maltratadas pero cuidaban bien a su hijo, se caracterizaban por vivir en ambientes caóticos e inestables, experimentar un nivel muy elevado de estrés, ansiedad y depresión;

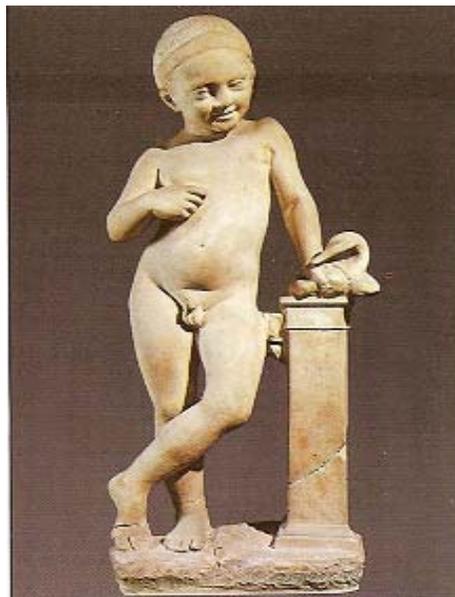
presentaron un cociente intelectual más bajo y comprendían las relaciones con sus hijos como complicadas. Además, los estudios que realizaron estos dos autores indican que en este tipo de madres existe dificultad para reconocer las emociones, lo cual dificulta aún más la relación.

1.2 Desarrollo de la imagen del niño desde su aparición hasta la actualidad.

Las representaciones de niños en las sociedades antiguas son escasas, pues durante muchos siglos fue considerado igual que un animalito que se podía remplazar de manera inmediata y, por otra parte, no se le asemejaba a un adulto porque era considerado débil al igual que las mujeres. A partir del siglo XVIII, relata Phillipe Ariés existe un resurgimiento de la figura infantil no sólo en las representaciones sino también en la vida familiar. De esta manera, a continuación se especifica las representaciones de la imagen del niño a través desde las sociedades antiguas hasta la actualidad.

1.2.1 Representaciones de la figura infantil en las culturas antiguas.

Existen escasas representaciones de niños durante la época de la Antigua Grecia. Incluso las que aparecen en libros, periódicos o algún otro medio, son expuestas sin ninguna descripción histórica, tal es el caso de la siguiente imagen publicada en el libro *Historia de la Infancia* (2000) de Buenaventura Delgado. Se visualiza a un niño que juega con una oca y se le distingue una ligera mueca con un rasgo alegre; se encuentra totalmente desnudo y en pose, incluso si el pie de la imagen no mencionara que está jugando, sería difícil intuirlo. (Figura 6)



(Figura 6)

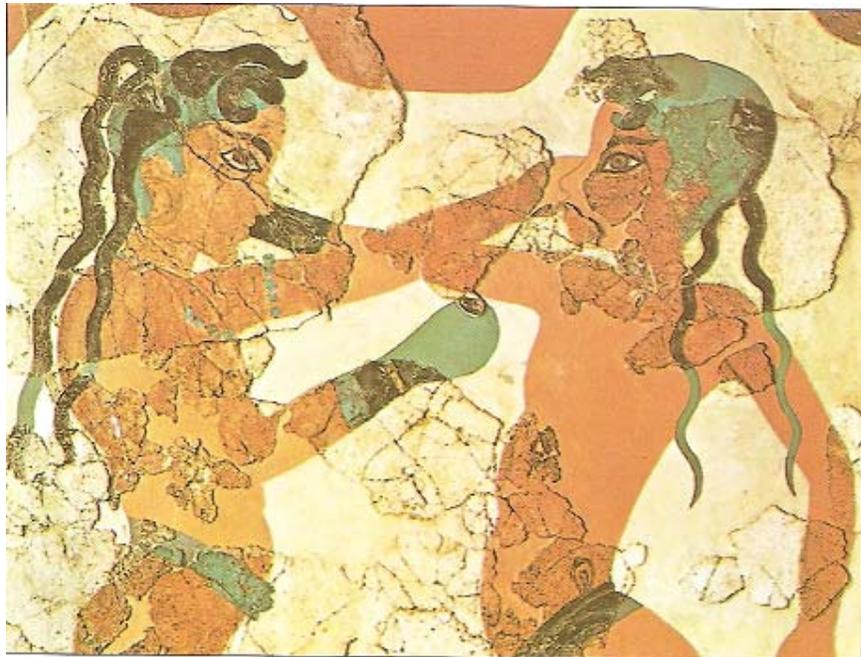
Asimismo, en el siglo III en Tarragona, España existe la representación de una muñeca de marfil la cual parece que tiene unos adornos colgantes en los oídos y otro en la cabeza. La apreciación de movimiento en las articulaciones es una de sus características. (Figura 7)



(Figura 7)

Igualmente, en el Antiguo Egipto la representación del niño es escasa y, en algunos casos resulta insuficiente el pie de la imagen para concebir lo que intentó el autor representar, tal es el caso de *Los niños boxeadores*. Se les aprecia con guantes y una especie de tela en la cabeza que deja escapar sólo algunos cabellos.

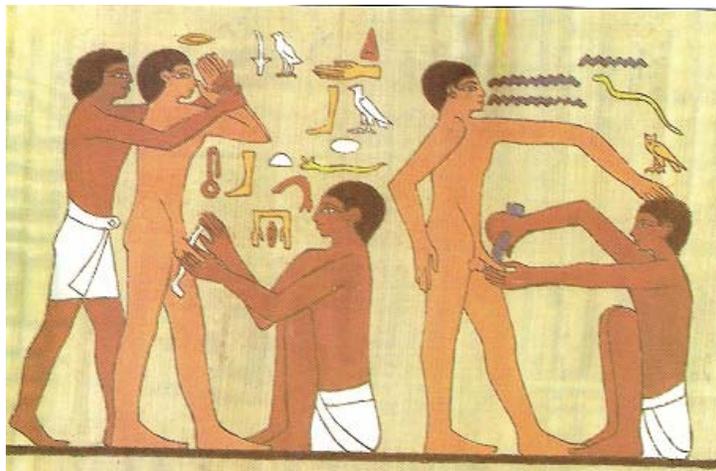
Cabe destacar que entre los dioses del Antiguo Egipto se encontraba Sekhmet Diosa de la guerra y de las luchas, la cual se solía representar como una leona o como una mujer con cabeza de leona. No se sabe si esta representación tiene alguna relación la diosa Sekhmet, no obstante, es un hecho que se practicaba la lucha aún entre los niños. (Figura 8)



(Figura 8)

Asimismo, en el Antiguo Egipto, según Heródoto, se practicaba la circuncisión y se realizaba por razones de limpieza, ya que los egipcios preferían estar limpios a tener mejor aspecto:

“En una de las mastabas de Sakkara perteneciente a la sexta dinastía del antiguo imperio egipcio (c. 2.300 años a.C.) se presenta a la operación de la circuncisión de un muchacho en dos dibujos: en los dos está de pie. En el primero el niño tiene las manos sujetas por un ayudante a la altura de la cabeza, mientras Ankhmahor le estira el pene. En el segundo el cirujano sentado en el suelo procede a cortar el prepucio con su cuchillo”. (DELGADO, 2000: 17-18). (Figura 9)



(Figura 9)

En Mesopotamia, por ejemplo, “las niñas eran consideradas adultas a los doce años, edad en la que podían casarse, mientras los niños podían hacerlo dos años después”. (DELGADO, 2000: 18). La ley determinaba que las niñas aún casadas quedaban bajo el resguardo de los parientes masculinos, en tanto los niños podían establecerse de manera independiente de sus familiares. De esta forma, en el Antiguo Egipto, Mesopotamia y Persia la figura infantil apenas se valora y las representaciones que aparecen se concentran en el niño y no en la niña. Según Heródoto, los reyes persas enviaban algún regalo a las familias numerosas, puesto que concebían que entre mayor número de habitantes tuviera su imperio más fuerza tendrían:

“La educación de los príncipes se reducía, desde los cinco hasta los veinte años, a montar a caballo, disparar el arco y decir siempre la verdad. Ahora bien, debido a la gran mortalidad infantil, los padres se despreocupaban totalmente de ellos y los dejaban en manos de las mujeres de la casa, esperando que transcurrieran los cinco primeros años, a partir de los cuales podía esperarse que sobreviviesen. «Esto se hace así –escribe Heródoto- con el fin de que, si muere durante su crianza, no cause dolor alguno a su padre.» Tal era el valor que se daba entre los persas a los niños de pocos años”. (DELGADO, 2000: 25).

Según Delgado, en la antigua Grecia los héroes homéricos no tenían infancia, pues en los relatos de personajes legendarios como Aquiles y Jasón se menciona que eran educados por centauros, razón por la cual carecían de padres y vivían en el bosque, aunque de cualquier manera aquellos que eran educados por sus padres como Héctor y Néstor empezaban desde temprana edad a participar en batallas, por lo que la etapa infantil en cualquiera de los dos casos era considerada inútil y sin valor:

“El centauro Quirón recuerda a su alumno Aquiles las vomitonas que le producía el vino que le daba cuando era niño, anécdota probablemente histórica, que indica el afán de los adultos en quemar cuanto antes la etapa infantil [...] Telemáco aparece en la Odisea cuando ya es un muchacho capaz de participar con su padre en la matanza de los numerosos pretendientes de su madre Penélope, que viven en el palacio como parásitos consumiendo la hacienda familiar. [...] Telémaco pasa sin transición de la infancia a la juventud, como todos los niños de tantas culturas a lo largo de los siglos”. (DELGADO, 2000: 27).

Respecto a la crianza de los niños, Aristóteles menciona que es beneficioso darles leche en vez de vino y criarlos con cierta dureza durante los primeros años: se creía que era útil para su salud acostumbrarles al frío: Según Delgado (2000), entre los griegos algunos acostumbraban sumergir a los recién nacidos en un río de agua fría y, por otra parte, los celtas les daban poca ropa para habituarlos desde el comienzo al frío, pues afirmaban que los niños estaban naturalmente dotados de calor y podían resistir.

En general, la literatura griega apela con mayor frecuencia a la imagen masculina, ya que se le atribuye cualidades y valores que se liberan durante la batalla, en cambio, la mujer griega pasa casi desapercibida y sus virtudes o desaciertos sólo se miden en función de la escala de valores masculina:

“Las niñas eran educadas por sus madres con especial cuidado, en el interior de la casa, sin dejarles salir a la calle y sin que nadie pudiera verlas. La edad del matrimonio oscilaba entre los catorce, quince y dieciséis años. Cuando un padre tenía una hija soltera de dieciocho años, temía que podía quedarse soltera de por vida. Los griegos discutieron frecuentemente cuál era la edad mejor para el matrimonio y llegaron a proponer los límites más apropiados para la procreación, fuera de los cuales debería prohibirse, por razones eugenésicas”. (DELGADO, 2000: 38).

En función del ideal de la mujer esposa, madre y administradora de la economía del hogar eran educadas las niñas griegas. De acuerdo con Delgado, entre los tres y seis años el niño sólo se entretenía en juegos, pues según Platón el principio de la educación debía centrarse en *enseñar*

jugando. Después de esta edad, los niños tenían que asistir a la escuela por lo que las nodrizas serían sustituidas por el pedagogo.

En las sociedades antiguas una vez que el niño nacía, la nodriza se encargaba de lavarle y el padre con el dedo ensalivado dibujaba en su frente símbolos para alejar las influencias malignas que pudiera contraer del exterior. Después el niño era envuelto en lienzos y se le vendaba como si fuera una momia, dejando libres los extremos de los pies y la cara:

“Los médicos creyeron que el nacimiento descomponía los débiles miembros del recién nacido y había que protegerlos, hasta que adquiriesen la consistencia suficiente. Los espartanos fueron los únicos entre los antiguos en no fajar a sus hijos. [...] La costumbre siguió en vigor durante muchos siglos, a pesar de la protesta de Aristóteles contra los artefactos en que algunos pueblos colocaban a los niños, impidiéndoles toda libertad de movimientos. En pleno siglo XVIII Rousseau seguía protestando contra esta costumbre de fajar a los niños, entre las clases nobles y acomodadas”. (DELGADO, 2000: 45).

Si bien, los espartanos no tenían la costumbre de fajar a los niños, practicaban otros hábitos como lavar a los recién nacidos con vino para conocer su resistencia, según Delgado (2000), una vez examinados por una comisión se dictaminaba si merecía vivir o debería morir arrojado a las llamadas Apóteyas, sima en las laderas del monte Taigeto. Así, los niños vivían desnudos hasta los doce años: descalzos, dormían en camas de caña que ellos mismos construían, comían poco y les estaba permitido robar siempre y cuando no fueran sorprendidos. El éxito o la gloria a la que estos niños podían aspirar consistía en formar parte de los *iguales*, por ello debían dedicarse únicamente al entrenamiento para la lucha y el combate.

Existen pocas representaciones de niños en esa época y las que aparecen se le puede observar al niño alrededor de los adultos, nunca sólo. Por ejemplo, en el *Sarcófago de los Esposos* que se encuentra en el *Sarcófago de los Dos Hermanos* se puede percibir una concha en el centro con el busto de los difuntos, además los esposos se encuentran rodeados por escenas cristianas que hablan acerca del Antiguo y Nuevo Testamento: entre otras escenas se destaca la creación, la adoración a los Magos y la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés:

“Durante los primeros cinco siglos de nuestra era se desarrollará un arte que coincidirá con la aparición del cristianismo, hasta la llegada de los pueblos bárbaros. [...] Encontramos en este caso el Sarcófago de los Dos Hermanos, procedente de la Basílica de San Pablo, los vestidos realzan la plasticidad de las figuras, si bien aún no se renuncia del todo al efecto óptico de los surcos cargados de sombras. Las figuras se mueven y parecen desprenderse del fondo”. (TORRES, 2007). (Figura 10)



(Figura 10)

1.2.2 Representaciones de la figura infantil en la Edad Media.

Aún en la Edad Media la figura de la niña carecía de importancia, de hecho nada se dice sobre ellas, pues según Delgado los escritores de esa época siempre fueron varones, clérigos y célibes, por ejemplo, san Isidoro (1982), relata que:

“A los siete meses salen los dientes del niño y a los siete años los cambia. En el segundo septenario, es decir, a los catorce años, el niño entra en la pubertad y adquiere la capacidad de engendrar. En el tercer septenario le brota el vello y la barba. En el cuarto termina de crecer. En el quinto consigue la total perfección de la edad juvenil. En el sexto comienza la decadencia y en el séptimo la vejez”. (DELGADO, 2000: 31).

A pesar de que se recurre constantemente a la imagen del niño aún se le sigue considerando, según Phillipe Ariés como a un animalito, pues su aspecto pequeño era considerado gracioso, así cuando éste moría no equivalía a una gran pérdida porque se podía sustituir por otro.

“Este sentimiento de indiferencia respecto a una infancia demasiado frágil, en la que pérdidas son muy numerosas, no está tan alejada, en el fondo, de la insensibilidad de las sociedades romana o china que practicaban el abandono de los niños. [...] No debe sorprendernos esta insensibilidad, que es muy natural en las condiciones demográficas de entonces. En cambio, lo que debe asombrarnos es la precocidad del sentimiento de la infancia, cuando las condiciones demográficas le seguían siendo poco favorables”. (ARIÉS, 1973:65). (Figura 11)



(Figura 11)

Así, la figura infantil apenas y se representa, pues como se ha visto “no está ausente en la Edad Media, por lo menos a partir del siglo XIII; sin embargo, no constituye nunca el retrato de un niño real, tal como era en un momento dado de su vida”. (ARIÉS, 1973: 63). (Figura 12)



(Figura 12)

Desde que el niño tiene siete años el padre comienza a establecer acuerdos para determinar con quién se casara llegada la edad para el matrimonio, por lo cual organiza fiestas en las que se establecen alianzas familiares y se acuerdan los matrimonios. Es así como en el siglo XIII los niños y las niñas a los siete años adquieren un rol protagónico y, si bien, para este siglo la

ley prohibía que los padres casasen a sus hijas sin su consentimiento explícito, las podían convencer de modos diversos.

“Si la edad del discernimiento eran los siete años, la mayoría de edad estaba en los catorce, edad a partir de la cual los varones podían contraer matrimonio, ser armados caballeros y emanciparse de la patria potestad. El vocabulario del siglo XIII distingue entre niño, mozo, mancebo y doncel. Los niños estaban criados por las nodrizas y amas, mientras que los mozos, a partir de los tres o cuatro años, dependían de los ayos, hasta que llegaban a ser donceles, jóvenes nobles que esperaban ser armados caballeros. Una vez armados caballeros, podían emanciparse y buscar fortuna junto a cualquier señor feudal que los admitiese a su servicio”. (DELGADO, 2000: 76).

Por otra parte, así como en el hombre prehistórico buscó su protección frente a espíritus malignos, enfermedades y muerte, también los egipcios, fenicios, hebreos, griegos, latinos, cristianos, musulmanes y americanos buscaron su protección en la naturaleza, por lo que “utilizaron amuletos con fines profilácticos, a pesar de que, en el mundo cristiano, fueron constantes las prohibiciones sinodales, así como la represión, en ocasiones, de brujos, curanderos y practicantes de este tipo de supersticiones”. (DELGADO, 2000: 99).

“Abundan las pinturas de niños Jesús y otros muchos príncipes con amuletos al cuello de ébano, de coral, de acebo, crucifijos, etc., formando quizás una misma pieza de orfebrería, como hicieron los industriales gallegos del azabache. Basta recordar los lienzos de Piero della Francesca para comprobar los amuletos de coral con los que se «protege» al Niño Jesús”. (DELGADO, 2000: 108). (Figura 13)



(Figura 13)

Debido a la elevada mortalidad que prevaleció durante décadas se ha prestado poca atención al ámbito infantil, por ello durante la Edad Media la educación de los niños estaba asegurada por el aprendizaje al lado de los adultos y, los niños a partir de los siete años tenían que vivir en familias ajenas. En adelante, por el contrario, la educación se realizó cada vez más en la escuela, ya que dejó de estar reservada para los clérigos y se convirtió en un instrumento de iniciación social, por el cual se pasa del estado infantil al adulto.

1.2.3 Representaciones de la figura infantil en el Renacimiento.

Durante el Renacimiento, según Delgado, se hace hincapié en la individualidad de los educandos para desarrollar sus aptitudes y cualidades de acuerdo para lo que están *mejor dotados*. Si bien, se enfatiza en la educación, no obstante, aún se conservan costumbres como el fajar a los niños una vez nacidos y también se sigue creyendo en supersticiones.

En el siglo XVI, con el retrato del niño muerto éste deja de ser considerado una pérdida insufrible, aunque el anterior sentimiento –sustitución del niño muerto- no está eliminado por completo. Según Phillipe Ariés, durante el siglo XVI existía la costumbre de donar a las iglesias un cuadro o una vidriera que representaba a la familia, en la cual algunos de sus integrantes al momento de retratarlos estaban muertos: “Tal es el caso de la familia de Meyer que Holbein figuró, en 1526, al pie de la Virgen. Sabemos que tres de los seis personajes de la composición estaban ya muertos en 1526: la primera esposa de Jacob Meyer y sus dos hijos, el uno muerto a los diez años, y el otro más joven, representado desnudo”. (ARIÉS, 1973, 68). (Figura 14)



(Figura 14)

“Se trata seguramente de una costumbre que se ha generalizado en el siglo XVI y hasta mediados del siglo XVII: el museo de Versalles conserva un cuadro de Nocret donde figuran las familias de Luis XIV y de su hermano. El lienzo es célebre porque el rey y los príncipes están medio desnudos –al menos los hombres- como los dioses del Olimpo. Observamos un detalle, al pie de Luis XIV, ocupando una posición importante, Nocret ha trazado un cuadro que encierra en su marco a dos niñitos, muertos de tierna edad. El niño comienza, pues, a aparecer al lado de sus padres en los retratos de familia”. (ARIÉS, 1973: 68). (Figura 15)



(Figura 15)

Asimismo, en el siglo XVI, Leonardo Da Vinci realizó varios dibujos en los que se representa a niños. Entre ellos, se encuentra el perfil infantil, de un niño de apenas un año, que realizó para los preparatorios de la Virgen de las Rocas. (Figura 16)



(Figura 16)

No obstante, también se encuentran representaciones de infantes acompañados de algún familiar de edad similar, tal es el caso de las hijas de Felipe II. En un espacio frío que se pierde entre las tinieblas, Isabel Clara aparece de frente al espectador con cierta soberbia y sostiene en su mano derecha un pañuelo a la manera de las damas nobles, mientras en la otra porta una guirnalda que ofrece a su hermana, la cual aparece con la mirada perdida mientras sus dedos juegan con un collar de perlas. Ambas se encuentran vestidas ostentosamente con diademas de perlas, cuellos de encaje almidonado y las faldas de campana impiden ver su complexión infantil. (Figura 17)



(Figura 17)

De acuerdo con Ariés, los retratos de familia durante los siglos, XVI, XVII e incluso XVIII son muy numerosos tanto como los individuales, ya que reflejan el progreso del sentimiento de la familia. Así, al principio cuando se realizaban estos retratos los miembros de familiar posaban de manera rígida y en actitud solemne. “No obstante, muchos de esos retratos no se esfuerzan demasiado en animar a sus personajes, y los miembros de la familia están yuxtapuestos, a veces ligados por gestos que expresan su sentimiento recíproco, pero sin que participen en una acción común”. (ARIÉS, 1973: 461).

“Hacia mediados del siglo XVI, se comienza a representar la familia alrededor de una mesa llena de fruta: la familia Van Berghem, de Floris (1561) o la familia Anselmo, de Martin de Vos (1577). La familia ha dejado de comer para ocuparse de la música. No se trata, como

sabemos, de un artificio del pintor, pues las comidas se terminaban frecuentemente con un concierto, o estaban entrecortadas por una canción. [...] el retrato de familia será tratado, la mayoría de las veces, como una escena de costumbres, y el concierto después de la comida es uno de los temas que multiplicarán los holandeses”. (ARIÉS, 1973: 461). (Figura 18)



(Figura 18)

1.2.4 Estudio de la imagen del niño en el Antiguo Régimen.

Específicamente, la imagen del niño es poco estudiada, sin embargo, existen documentos que confirman las modificaciones en las formas de relación a nivel familiar y social respecto al niño, así como los cambios en su imagen. En el siglo IX, por ejemplo:

“En una miniatura francesa [...] los tres niños que resucita San Nicolás han sido igualmente reducidos a un tamaño inferior al de los adultos, sin ninguna otra diferencia de expresión o de rasgos. El pintor no dudará en dar a la desnudez del niño, en los pocos casos en que aparece desnudo, la musculatura del adulto. [...] Sin duda alguna, eso significa que los hombres de los siglos X y XI no perdían el tiempo con la imagen de la infancia, la cual no tenía para ellos ningún interés, ni siquiera realidad. Ello sugiere además que, en el terreno de las costumbres vividas, y no únicamente en el de una transposición estética, la infancia era una época de transición, que pasaba rápidamente y de la que se perdía enseguida el recuerdo”. (ARIÉS, 1973: 57-59). (Figura 19)



(Figura 19)

Durante los siglos XV, XVI y XVII se podían encontrar imágenes en las que aparecían niños, ya que poseían un aspecto gracioso o pintoresco. Aunque su indumentaria se asemejaba a la de un adulto; a las niñas en cuanto se les quitaba los pañales se les vestía como “mujercitas” y los niños se les acostumbraba vestir igual que a las niñas, sin embargo, comienza una transformación en su vestimenta principalmente en la del niño.

Philippe Ariés, relata que existen grabados en el siglo XIX en los que aparecen trajes de primera comunión:

“La persistencia de los atributos es mucho más notable; siempre se ve al niño a horcajadas sobre su caballito, el colegial con el niño y el plumier, la hermosa pareja (a veces ocurre que el galán tiene en la mano un arbusto de mayo, evocación de las fiestas de la adolescencia y de la primavera); el hombre de armas se ha convertido en un oficial con su fajín de mando ceñido o llevando una bandera”. (ARIÉS, 1973: 46). (Figura 20)



(Figura 20)

En el siglo XIX, según Ariés (1973), las etapas de la vida –niñez, juventud y vejez- eran muy marcadas, asimismo los roles que cada uno representaba. Para ello, los objetos eran fundamentales, pues aportaban datos acerca de la actividad que se desempeñaba; del estatus social y económico. Además, el niño no sólo aparecía acompañado de objetos, pues también se le podía encontrar entre la familia, compañeros de juego, entre los brazos de su madre, o a veces orinando, asistiendo a los milagros, a los martirios, escuchando las predicaciones, siguiendo los ritos litúrgicos como las predicaciones o las circuncisiones o en la escuela. (Figura 21)



(Figura 21)

De esta manera, la infancia era un pasaje de la vida que no tenía importancia para grabar en la memoria, puesto que en una familia la gran mayoría de los hijos morían y los que lograban sobrevivir se les consideraba dentro del mundo una vez que habían recibido el bautismo, ya que de

lo contrario aquellos que morían y no habían sido bautizados podían ser enterrados en el huerto como a un animal doméstico: “era tan poquita cosa, estaba tan mal preparado para la vida, que nadie temía que después de su muerte pudiera volver para importunar a los vivos”. (ARIÉS, 1973: 65). Esto es, porque se consideraba que el bebé carecía de alma, y éste sólo la obtenía cuando alcanzaba cierta edad para ser bautizado. “Esta indiferencia era una consecuencia directa e inevitable de la demografía de la época, y persistió, en el mundo rural, hasta el siglo XIX, en la medida en que era compatible con el cristianismo que respetaba el alma inmortal del niño bautizado”. (ARIÉS, 1973: 65).

A pesar de que existía un sentimiento de negación hacia la infancia, de acuerdo con Philippe Ariés, la nueva afición por el retrato conlleva a que el niño adquiera un rostro y, por tanto, salga del anonimato. De esta manera, hasta el siglo XVIII coexistirán dos ideas fundamentales: una en la que se ubica al niño como un objeto inservible y la otra en la que se pretende fijar en el retrato su imagen para conservar su recuerdo:

“La aparición del retrato del niño muerto en el siglo XVI marca, pues, un momento sumamente importante en la historia de los sentimientos. Ese retrato será primeramente una efigie funeraria. Al principio no se representará al niño solo, sino en la tumba de sus padres. [...] Aparte de las efigies funerarias, los retratos de los niños aislados de sus padres son escasas hasta finales del siglo XVI”. (ARIÉS, 1973: 66). (Figura 22)



(Figura 22)

Los retratos en familia e individuales además de ser numerosos representan el progreso en el “sentimiento de la familia”; en el siglo XI, por ejemplo, estaban agrupados de manera rígida y en algunos casos “posan” en actitud solemne, “no obstante, muchos de esos retratos no se esfuerzan demasiado en animar a sus personajes, y los miembros de la familia están yuxtapuestos, a veces

ligados por gestos que expresan su sentimiento recíproco, pero sin que participen en una acción común”. (ARIÉS, 1973: 461).

Por otra parte, a mediados del siglo XVI, se comienza a representar la escena familiar alrededor de una mesa repleta de fruta y, para el siglo XVIII, se intentará representarla en un instante de la vida cotidiana: “los hombres están reunidos alrededor del hogar; una mujer saca un caldero del fuego; una niña da de comer a su hermanito más pequeño”. (ARIÉS, 1973: 462). Si bien, se evoca el retrato de familia también se representa las costumbres en la vida familiar de esa época.

Así, “cada familia deseaba poseer los retratos de sus hijos cuando éstos eran todavía niños.

Esta costumbre nace en el siglo XVII y no cesará aunque en el siglo XIX la fotografía haya reemplazado a la pintura: el sentimiento no ha cambiado”. (ARIÉS, 1973: 66). De acuerdo con Beaumont Newhall (2002), durante este siglo gracias a los avances técnicos de la fotografía se podían realizar retratos de buena calidad, por lo cual existía una enorme demanda de retratos de familia debido por una parte a la alta sensibilidad frente a la muerte y, por otra a la alta tasa de mortalidad, especialmente en los menores.

1.2.5 Representaciones de la figura infantil en los siglos XVII y XVIII.

En el siglo XVII, en España, eran muy comunes las imágenes que representaban la vida costumbrista que se vivía. Por ejemplo, Velázquez en su obra *Los tres músicos* representa tres músicos populares, realistas y alejados de la idealización. Los dos músicos de pie tocan instrumentos y cantan, mientras el tercero permanece sentado, con un vaso en su mano izquierda y sonrío con la mirada hacia el espectador. De hecho, el más joven de los músicos tiene rasgos infantiles, pero se representa como si fuera también un adulto. (Figura 23)



(Figura 23)

En esta época el bautismo era una parte fundamental en la que se le daba la bienvenida al niño en sociedad. Poco tiempo, después del bautismo, tenía que pasar para que éste fuera considerado como un adulto que adquiriría responsabilidades, pues según Phillipe Ariés (1973), si bien durante el siglo XVII se encuentran diversas imágenes de niños solos o acompañados, no es sino hasta el siglo XVIII cuando los retratos de familia se organizan en torno al niño, que se convierte en el centro de composición.

Uno de los momentos de festejo más importante para la familia española de esa época era el bautismo, ya que al infante se le admitía en la comunidad religiosa y se le presentaba ante la sociedad. En este sentido, Jan Steen representa en *La fiesta del bautizo* el momento de la celebración y hace alusión a símbolos de la época, por ejemplo, el pan y las cáscaras de huevos rotos. Probablemente, el concepto de vida y muerte estuvo presente desde el momento del nacimiento, ya que la alta mortalidad infantil no podía asegurar que el niño viviera. (Figura 24)



(Figura 24)

Una vez que el niño crecía se le comenzaba a vestir como adulto, de hecho, desde el siglo XIV se llevaba a cabo esta práctica. La vestimenta comenzó a evolucionar sólo en relación al niño,

“(…) mientras que las niñas permanecieron durante mucho más tiempo con el modo de vida tradicional que las asimilaba a los adultos. [...] Los niños del pueblo, campesinos y artesanos, los que juegan en la explanada de los pueblos, en las calles de las ciudades, en las cocinas de las casas..., siguen usando el traje de los adultos: no se les representa nunca con vestido ni con mangas falsas. Esos niños conservan el antiguo género de vida que no separaba a los niños de los adultos ni por el traje, ni por el trabajo, ni por el juego”. (ARIÉS, 1973: 92).

De esta forma, no es sino hasta el siglo XVIII cuando el sentimiento hacia la infancia comienza a recobrar un significado diferente al que hasta ese momento se le había atribuido. En este siglo existía un temor a la esterilidad y a tener un hijo muerto. No obstante, en el nacimiento de un niño dado que aún no se le otorgaba existencia real –hasta que fuera bautizado- no se le podía besar, y por la alta tasa de mortalidad y al día siguiente era bautizado. A partir de este momento se inicia la infancia que durará hasta los siete años. (Figura 25)



(Figura 25)

A mediados del siglo XVII, se encuentran imágenes en las que los niños gozan de vitalidad y se divierten, mientras que las primeras imágenes infantiles estaban caracterizadas por la melancolía y el pesimismo. Como puede apreciarse en el *Niño espulgándose*, se representa la vida cotidiana de la clase pobre de esa época. (Figura 26)



(Figura 26)

En el siglo XVIII, en su primera infancia, el niño, es envuelto en mantas y pañales, dormía en cuna o en la cama de los padres. En relación a su higiene, el cabello no se le lavaba para que la grasa le protegiera y tampoco se le “despiojaba” totalmente para que los piojos le comieran la “mala sangre”. Asimismo, no se le cortaban las uñas hasta el primer o segundo año. El pañal sólo se le cambiaba una o dos veces al día y era frecuente limpiar al niño, sin embargo, si el pañal estaba orinado se le volvía a colocar porque se tenía la idea de que la orina era benéfica. Aunque se comienza a tener un mayor cuidado en la higiene cuando al niño se le arropa excesivamente. (ARTE E HISTORIA, 2000).

En este siglo, los retratos de infantes son muy comunes, incluso existe una gran variedad en los que el niño posa con un traje de adulto o se muestra divirtiéndose con otros niños. Además, la pintura se centra en los gestos, pues se trata de representar de manera naturalista el instante. De hecho, Goya es uno de los representantes de esta época. (Figura 27)



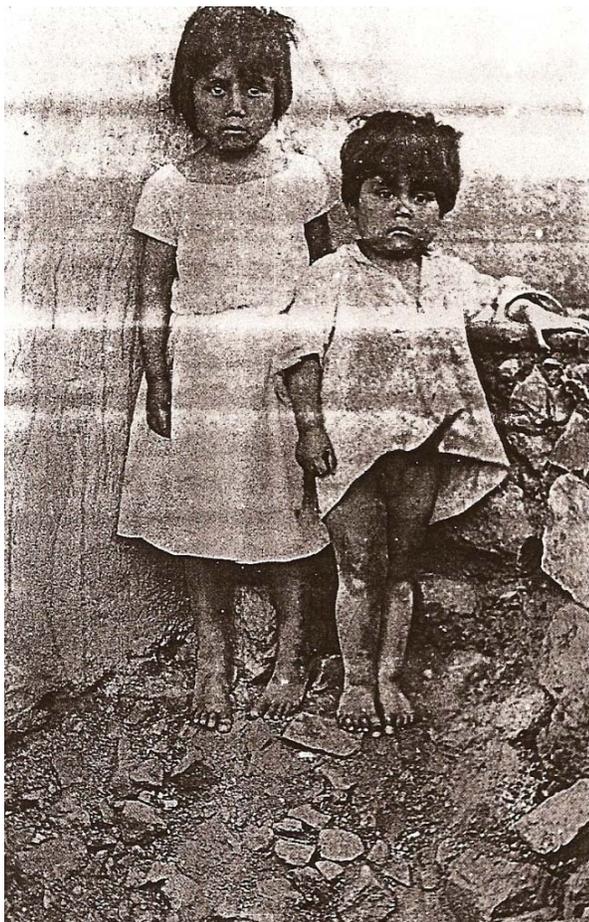
(Figura 27)

1.2.6 Representaciones de la figura infantil en el siglo XX.

A principios del siglo XX, el niño se le consideraba como el centro de la familia, y aún se le encontraba en retratos vestido como un adulto. Aunque,

“Las clásicas figuras del niño vestido de marinero o la niña cubierta de encajes, que implicaba una atmósfera de cariño, amparo, ternura, «un seno tibio donde reposar la cabecita [...] días de goce y risa, noches de reposo placentero mientras el amor de la madre

vela en torno del lecho [...]», así como un considerable grado de aislamiento, era imposible en los niños trabajadores y, más aún, en los niños desamparados”. (ALCUBIERRE Y CARREÑO, 1996: 67). (Figura 28)



(Figura 28)

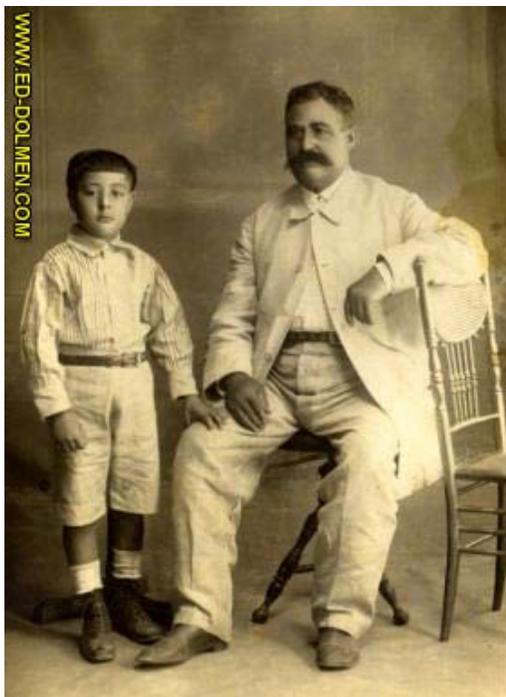
Los niños de clase baja representaban un peligro para la sociedad, porque eran el principal foco de epidemias e inmoralidad, por lo cual el mundo infantil en la última década del porfiriato, según Alcubierre y Carreño (1996), se reducía a los niños de las clases media y alta porque los niños de la clase baja no correspondían con el ideal imaginado:

“En algunos casos, como lo muestra la siguiente cita, ni siquiera eran considerados dignos de ostentar el honroso sustantivo niños; era más apropiado referirse a ellos simplemente como muchachos: [...] *todos hemos visto en la corriente humana que circula por las calles y llena los paseos, a una multitud de niños de cara fresca, pero donde se ve retratada una angustia; no son niños, tienen en el rostro la prematura seriedad del hombre, tienen ya el rictus de un sufrimiento de una pena o de un trabajo [...] por eso decimos que la niñez, cierta niñez se entiende, no lo es sino de nombre*”. (ALCUBIERRE Y CARREÑO, 1996: 68).

En México, entre el siglo XIX y XX los postulados de diferentes corrientes científicas transforman sustancialmente el modo de conocer y abordar el mundo infantil, por cual se hace imprescindible hablar de la educación, de la legislación acerca del infante y de los juegos que ayudan a su desarrollo:

“(...) los juguetes alcanzan ahora, en una sociedad en general más pudiente y en la que las familias están deseosas de lucir su estatus mediante el consumo, un lugar destacado en el universo infantil. [...] Las muñecas son uno de los juguetes preferidos, siendo relativamente asexuadas a principios del siglo. La primera educación es tarea de la madre, sobre todo la enseñanza de los rudimentos necesarios para aprender a leer y escribir. Mimos, caricias y gestos tiernos son contemplados en el seno de la familia burguesa como una herramienta al servicio del niño, que necesita sentirse querido en su proceso formativo y de crecimiento. [...] En el mismo sentido, los castigos corporales son cada vez menos frecuentes, especialmente en el hogar”. (ARTE E HISTORIA, 2001).

En México, a partir del siglo XX, en la mayoría de las fotos se hallan los temas de la familia, la vida en el trabajo, en la escuela, etcétera. Por su capacidad de consagrar y solemnizar, las fotos funcionaban como instrumentos idóneos para que la familia fijara sus eventos fundadores y reafirmara periódicamente su unidad. La importancia creciente de la cámara fotográfica en la época en que la familia tiene hijos y su menor uso en la edad madura, revelan la correspondencia entre la fotografía, la integración grupal y la necesidad de registrar los momentos más intensos de la vida doméstica: los niños fortalecen la cohesión familiar, aumentan el tiempo de convivencia y todo esto es comunicado mediante la fotografía. (Figura 29 y 30)



(Figura 29)



(Figura 30)

“En las antiguas sociedades el niño no era, como hoy en día, el centro de atención. Las grandes fiestas y ceremonias eran solamente cuestión de los adultos. Sólo después de 1945 las fiestas de niños (la primera comunión, por ejemplo) comenzaron a tener importancia. A medida que la sociedad concede un espacio mayor a los niños y, al mismo tiempo, a la mujer como madre, la costumbre de hacerles fotografías se refuerza. Entre las fotos de un campesino del pueblo más pequeño, los retratos de niños constituyen la mitad de las sacadas posteriormente a 1945, mientras que apenas existían con anterioridad a 1939. En otros tiempos, se fotografiaba sólo a los adultos; alguna vez, las fotos de los grupos familiares reunían a padres e hijos y, excepcionalmente, los niños aparecerían solos. Hoy en día esa jerarquía ha sido invertida”. (BOURDIEU, 1965: 59-60).

A partir del siglo XX el estilo de vida se caracteriza por las mezclas culturales que disuelven la concepción acerca de lo propio y lo extraño. (Figura 31). En este sentido, los niños cobran un papel predominante, pues en las representaciones plásticas se les encuentra solos a diferencia de siglos anteriores.



(Figura 31)

En pinturas de Diego Rivera, Lauro López, Rafael Navarro, entre otros, el retrato parece una característica determinante, además de estar vestidos de forma convencional –de acuerdo a su

contexto-, sostienen un juguete en la mano, el cual da la impresión de ser un objeto cercano a los niños. (Figura 31 y 32)



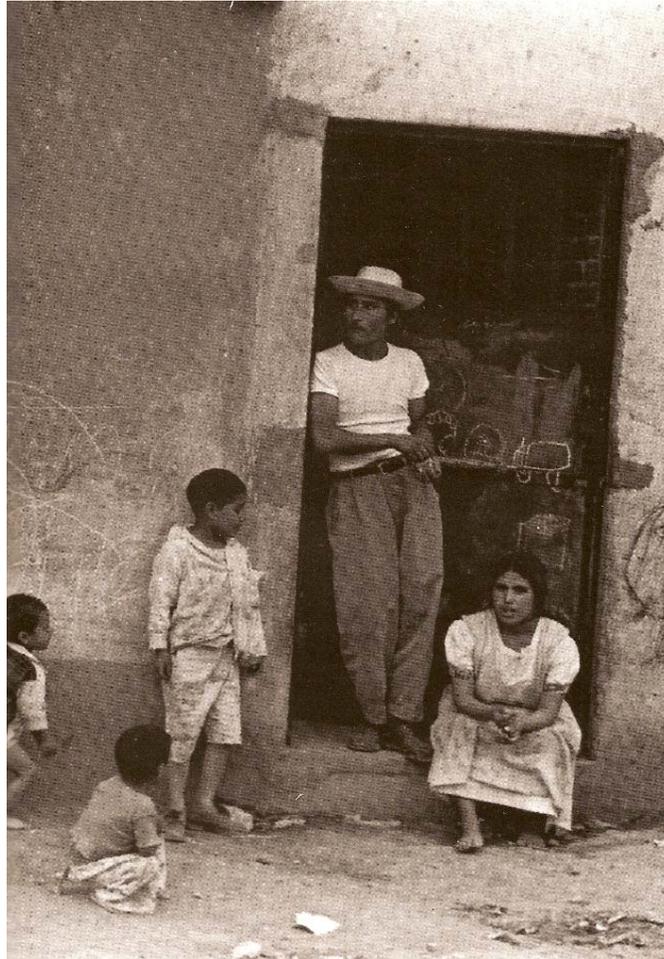
(Figura 32)

De hecho, las imágenes del siglo XX se caracterizan por su diversidad de contenidos, es decir, existen representaciones en la pintura, fotografía, etcétera, que hablan sobre diversos temas y que pueden estar expresados en un retrato o en la representación de una situación determinada. La vida familiar, por ejemplo, ha cambiado sustantivamente, pues en el ámbito urbano la mujer no sólo está dedicada, en muchos casos, al hogar, sino además trabaja y realiza diversas actividades, por lo cual en ciertas situaciones el hogar ha dejado de ser matriarcal y lo que antiguamente se creía como labores que debían desarrollar niños y niñas se ha diluido. De esta manera, diversos rituales que se llevaban a cabo socialmente como parte de los usos y costumbres de una comunidad o población han ido desapareciendo como: la forma de reunirse en la mesa para comer, la manera de hablar, la forma de organizar y crear juegos, etcétera.

Se han radicalizado las formas de vida en el ámbito social, cultural, político y económico: en la esfera educativa, se exige especializar cada vez más a los profesionales de diferentes áreas de estudio; en el caso de la salud pública, enfermedades que se creyeron erradicadas siguen afectando poblaciones de escasos recursos mientras que otras gozan de excesiva riqueza.

La siguiente imagen corresponde a la serie *Los Judas* de Nacho López y demuestra por la fecha en la que se ubica -1950- que la fotografía no sólo se le ha atribuido un uso en el retrato, sino también en la documentación, informes antropológicos, periodismo, postales y/o pornografía. La figura 33 no sólo muestra las condiciones de vida de un grupo de personas, sino además se

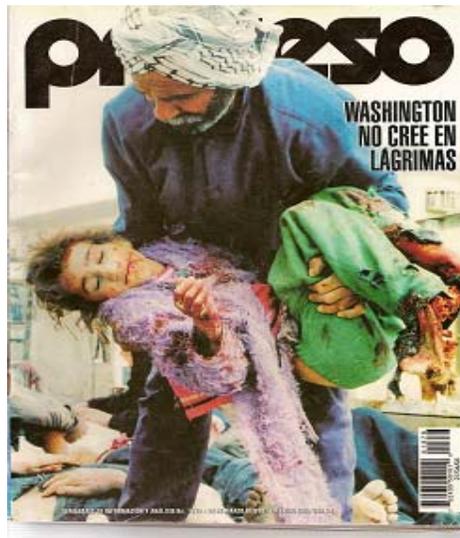
percibe el tipo de vivienda y suelo en el que viven y, a los adultos como a los niños en semejantes condiciones físicas en las que se infiere pobreza por su vestimenta y pies descalzos. (Figura 33)



(Figura 33)

La imagen del niño se ha diversificado y radicalizado, se puede conocer mediante una fotografía a aquél que vive en la hambruna, en la guerra o aquél que sufre maltrato de diferentes maneras. Así, la imagen del niño se ubica en diferentes canales de distribución –libros, revistas, internet, etcétera- y con diversos objetivos, ya sea para difundir los derechos de los niños, el apoyo a infancia en diferentes ámbitos, para dar a conocer cómo vive el niño la guerra, entre otros. Por lo tanto, la imagen en sí misma representa diversos temas dentro del mismo encuadre, pero el pie de foto enfatiza el punto de vista del fotógrafo y proporciona un indicador de lo que se quiere que perciba.

Lo cierto es que se ha recrudecido la imagen, tanto en los colores como en las formas de presentación. El recrudescimiento no necesariamente se origina con la evidencia de la situación social del niño, sino con las formas que han adoptado los medios de comunicación y otros canales de distribución para presentar la imagen del cuerpo. (Figura 34)



(Figura 34)

Según Ewing, la imagen es política porque frecuentemente se adecuan a usos en los que nunca pensaron sus autores, por ejemplo, la manera cómo los integrantes de “pro vida” muestran a través de publicaciones imágenes médicas de fetos para mostrar su desacuerdo con la práctica del aborto mientras que en el mismo contexto esa misma imagen puede ser utilizada en propaganda por organizaciones a favor del aborto. Así, “todas las fotografías del cuerpo son potencialmente políticas en la medida en que son utilizadas para influir en nuestras opiniones o en nuestros actos. En este sentido, una imagen publicitaria es tan política como la más descarada propaganda. Todo objeto de arte supuestamente autónomo es político en tanto representa actitudes y valores”. (EWING, 1996: 324).

De esta forma, en el siglo XXI la imagen del niño no sólo se centra en el evento familiar, sino además se le reconoce como parte de un sistema en el aún existe desigualdad social por lo que la explotación infantil, el maltrato, la guerra, el hambre, la prostitución, el abuso sexual, etc., no se ha erradicado a pesar de la legislación internacional a favor de la infancia. (Figura 35 y 36)



(Figura 35)



(Figura 36)

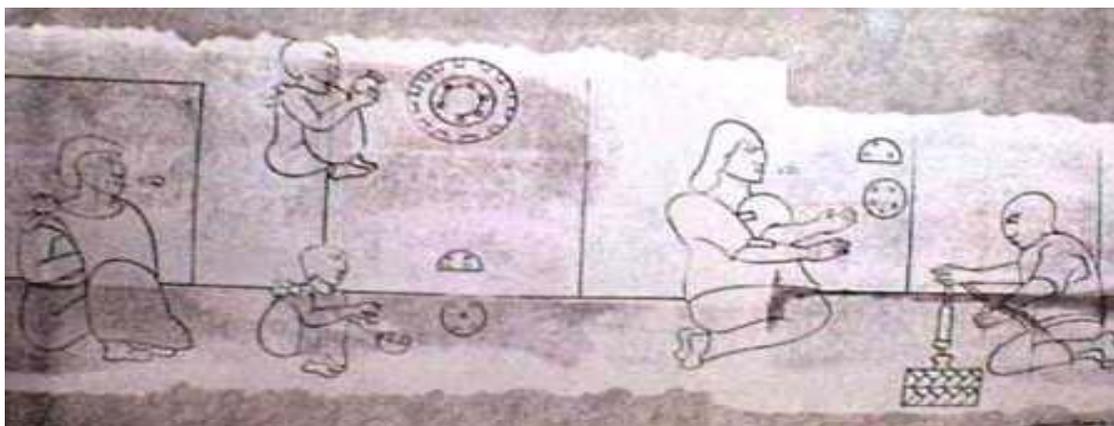
1.2.7 Representaciones de la figura infantil en México y algunos países de América Latina.

Las representaciones plásticas de la imagen del niño recabadas en el presente apartado, están conformadas por aquellas que se han logrado conseguir a través de la investigación documental. Asimismo, algunas de estas expresiones gráficas datan de la época de la Colonia, pues el desarrollo del Virreinato permitió que se edificaran un gran número de templos y conventos que estuvieron decorados por pinturas murales. Cabe mencionar, que antes del descubrimiento de América, la pintura alcanzó entre los pueblos de México “un auge y un esplendor semejantes a los que llegaron a gozar las demás manifestaciones artísticas. Desgraciadamente, lo deleznable de las obras ha hecho que pocas subsistan hasta nuestros días, y ésta es la causa de que no haya sido estudiada esa pintura con la amplitud con que se han descrito los monumentos arquitectónicos o las esculturas que existen”. (TOUSSAINT, 1990: 1).

En México, después del descubrimiento de América, muchos códices fueron destruidos por los frailes que creían que los jeroglíficos eran cosas del demonio, aunque como lo relata Toussaint (1990), algunos frailes trataron de resguardar las tradiciones por lo que pintaron códices, como los de Bernardino de Sahagún. De esta manera, no sólo las frailes eran pintores de códices sino también los “indios”. Entre estos códices –posthispanos- se encuentra el Códice Mendocino pintado entre 1541 y 1542 por el artista “indio” Francisco Gualpuyoguálcal:

“Se ha llamado así [Códice Mendocino] por creerse que fue mandado pintar por don Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España. [...] El manuscrito se divide en tres partes: la primera contiene unos Anales, o sea una relación cronológica, por años, desde su fundación de México hasta el tiempo del segundo Moctezuma. [...] La segunda es una matrícula de tributos y la tercera enseña algunas costumbres de los mexicanos”. (TOUSSAINT, 1990: 31).

En la tercera parte del Códice Mendocino, existen representaciones de infantes acompañados siempre por adultos y se muestra cómo los padres les enseñan labores de trabajo a sus hijos. (Figura 37)



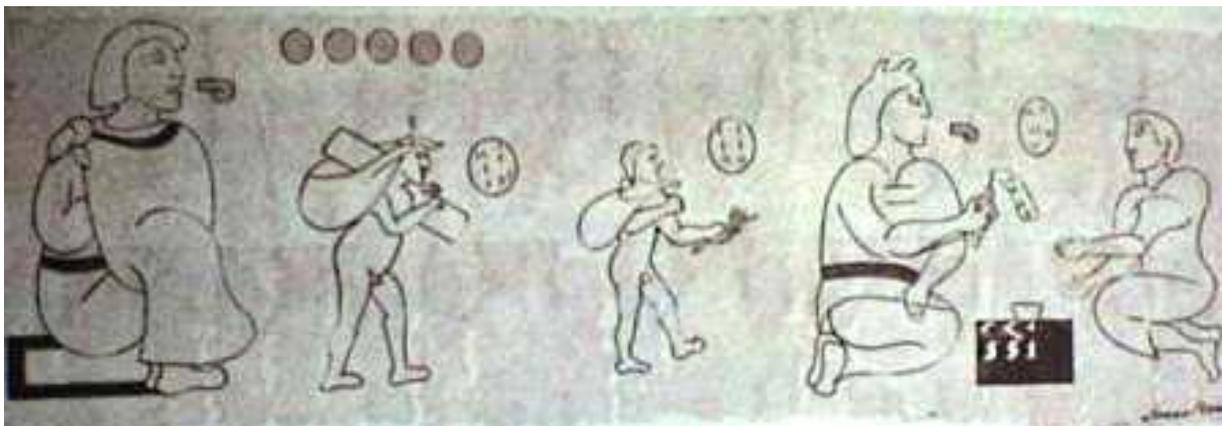
(Figura 37)

La familia, en general, era patriarcal y aunque la madre dentro del hogar adquiría cierta relevancia, pues además de ser la administradora, también organizaba las costumbres hogareñas y se ocupaba de la educación de los hijos el padre era el que tomaba las decisiones y proveía económicamente al hogar, por lo cual su esposa e hijos seguían bajo su custodia:

“Todos los niños eran criados al pecho de sus propias madres y esto era tan general «que ni las reinas se dispensaban con su grandeza de criar ellas mismas a sus hijos». Si por enfermedad o algún otro motivo la madre no podía cumplir con esta obligación, no lo fiaba a otra mujer sin antes haber «inspeccionado en la uña del dedo pulgar la fluidez de la leche». «Para ver si era buena echaban unas gotas en la uña y si no corría por se espesa la tenían por buena.[...] Cuidaban de su propia dieta comiendo carne y frutas sanas». (SHEIN, 1986: 49).

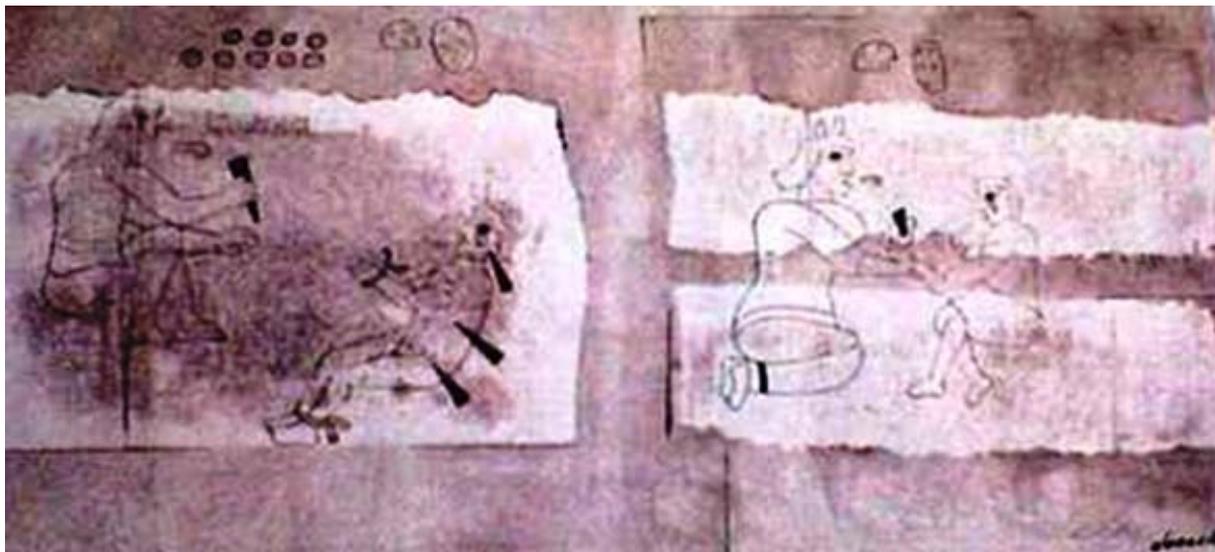
Refiere Max Shein (1986) que la educación de los niños entre los aztecas era una de las preocupaciones de los adultos, por lo cual se les acostumbraba a padecer el hambre, el frío y el calor. Además, se les lleva a los templos para enseñarles el culto a los dioses a través de la oración y la ofrenda de incienso:

“Aunque considerados como adultos pequeños y ciudadanos con todos los derechos desde el momento del nacimiento, los niños eran tratados con gran afecto y era llamados «joyas sin precio» o «plumas preciosas».[...] La educación doméstica, que empezaba después del destete, a los 3 o 4 años, tenía como propósito inducir al niño las técnicas y obligaciones de la vida adulta tan pronto como era posible.[...] En la casa la educación estaba dividida de acuerdo con el sexo: el padre enseñaba al hijo sus deberes, mientras la madre instruía a la niña en la molienda de maíz, en hacer tortillas y en el tejido de la ropa”. (SHEIN, 1986: 50). (Figura 38)



(Figura 38)

En la figuras 37 y 38 se presenta una parte del Códice Mendocino, ya que está compuesto por más figuras. Como se puede apreciar en cada imagen, el lado izquierdo se refiere a los niños y el derecho a las niñas y en cada una se representa el desarrollo y educación de los niños aztecas, pues dicho Códice está conformado por figuras en las que se presentan a los niños desde los tres hasta los siete años y, a partir de los ocho años hasta los doce se muestra las diversas formas en como eran castigados. (Figura 39)



(Figura 39)

Así, se aprecia en el Códice, según Shein (1986), la vestimenta de los niños la cual consistía en un manto anudado sobre el hombro derecho, sin el maxtlatl (ceñidor, taparrabos o banda ancha) que usaban hasta cumplir los trece años. Mientras las niñas en principio usaban blusa y una falda corta que con el tiempo se va alargando hasta los tobillos. No obstante, los mayas, por ejemplo, “las indias criaban a sus hijitos en toda aspereza y desnudez del mundo porque a los cuatro o cinco días de nacida la criatura poníanla tendidita en un lecho pequeño, hecho de varilla, y allí, boca abajo, le ponían entre dos tablillas la cabeza”. (SHEIN, 1986: 55). Además de inducir la deformación del cráneo también se perforaban los lóbulos de las orejas, el tabique nasal, los labios y las alas de la nariz para poder usar ciertos ornamentos.

De esta manera, entre los aztecas se acostumbraba que el niño fuera destetado entre los tres y cuatro años, por lo que poco tiempo pasaba para que se le comenzaran a enseñar labores de acuerdo a su sexo: los niños era educados por su padre y las niñas por la madre. Asimismo, entre los mayas, pues cuando el niño era destetado a los cuatro años posteriormente su educación se llevaba a cabo mediante la imitación y la observación, por lo tanto el niño seguía a su padre en la milpa y más tarde en las tareas de caza y, la madre enseñaba a las niñas a hacer tortillas, tejer, hilar y a memorizar las oraciones. Mientras que los incas organizaban las diferentes fases de su existencia, puesto que,

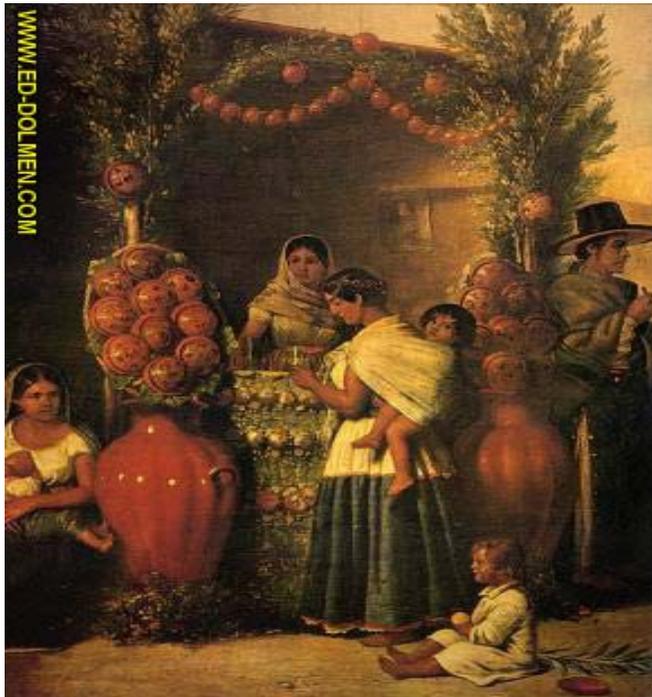
“el primer periodo es el «infante de cuna», que duraba hasta los dos años en que se efectuaba el destete, los padres se ocupaban del infante y lo vigilaban «para que no se lastimara ni se quemara». El segundo periodo duraba hasta la edad de cinco años, el infante era libre para jugar y perseguir animales domésticos. Después, hasta los nueve años, tomaba lentamente lugar en educación basada esencialmente en el ejemplo de los padres,[...] de los 18 a los 20 estaban marcados por la abstinencia y la pobreza y «no tenían derecho al amor»,[...] y sólo a los 25 se les consideraba sujetos del imperio y era registrados como tales en las estadísticas”. (SHEIN, 1986: 58).

La vida de las niñas incas comenzaba igual que la de los niños, pero con una orientación hacia el cuidado del hogar. Entre los dos primeros años de vida se les dejaba gatear, situación que Max Shein no describe como costumbre entre los niños. “A los 12 años se les rapaba y depilaba; vestían falda corta y llevaban los pies descalzos, perfeccionaban sus talentos de cocineras, aprendían a hilar y tejer y a preparar la bebida alcohólica llamada chicha. Hasta los 18 debían permanecer castas so pena de muerte”. (SHEIN, 1986: 58). (Figura 40)



(Figura 40)

Durante el siglo XVII, la chicha era una bebida que se acostumbraba tomar entre los indios, pues para los blancos y mestizos se tomaba el aguardiente. De esta forma la bebida era una forma de entretenimiento como lo muestra la figura 41, en la que se aprecia no sólo un puesto de aguas frescas, sino a las mujeres al cuidado de los niños. Por lo tanto, el cuidado del niño, en mayor medida, se le ha delegado –durante siglos- a la mujer, ya que al niño en las representaciones se le encuentra entre la familia o junto a sus madres pero nunca en solitario.



(Figura 41)

A principios del siglo XIX los hijos se convierten en una especie de tesoro familiar, pues son objeto de atenciones y mimos porque en ellos se representa el futuro y la continuidad familiar. De esta manera, el nacimiento de un niño supone su primera entrada a la sociedad y al padre le corresponde oficializar y registrar el acontecimiento mediante su reconocimiento en un acta de nacimiento y la mujer es la encargada de educar y guiar al niño desde que nace. Durante sus primeros años el niño y la niña son seres asexuados, puesto que en ambos casos la ropa es parecida y el cabello se les deja largo.

1.2.7.1 La muerte niña en el virreinato.

La muerte niña es una expresión que se refiere a la muerte infantil en un sentido de tránsito y gloria, es decir, en la Nueva España los niños que morían eran considerados “*angelitos*”, ya que por su inocencia y gracia tenían derecho a entrar al mundo de los cielos. En este “ritual cultural mexicano” se consideraba que los niños –*angelitos*- debían ser festejados, no llorados, ya que el que moría, una vez bautizado y antes de tener uso de la razón, trascendía a la vida eterna:

“Gutierre Aceves Piña afirma que el término *angelito*, por un lado, pone de manifiesto la pureza extrema del pequeño al ser libre ya del pecado original por el bautismo recibido y, por otro, la firme creencia de que el niño entrará de manera inmediata al Paraíso. Esta convicción es precisamente la que hace aparecer como natural la coexistencia de sentimientos contradictorios en los padres que han perdido un hijo: el dolor por la ausencia y la alegría de saber que el niño vive por la eternidad”. (VELARDE, 2005).



(Figura 42)

En su muerte el *angelito* era tendido sobre una manta blanca cubierta con flores que llevaban familiares y vecinos y, se le colocaba una corona de azahares. Si el *angelito* era niña se le vestía como la Inmaculada Concepción, si era niño era vestido como San José, además en la mano se les colocaba una palma de azahar, nardo o azucenas, pues con esto reflejaba su pureza e inocencia. (Figura 43)



(Figura 43)

Según Gutierrez Aceves (1988), debido al elevado índice de mortalidad infantil era necesario bautizar a los niños después del nacimiento, casi siempre a los ocho días de nacido, puesto que de no hacerlo su vida espiritual corría peligro porque de acuerdo con la tradición católica de morir sin bautismo podría permanecer en el Limbo –un lugar sin las torturas del infierno y sin los deleites del

cielo-, donde estaban los imposibilitados para cumplir su tránsito hacia el cielo. No obstante, el bautismo además de purificar el alma también constituía la presentación ante la sociedad, ya que mediante el sacramento el niño obtenía padrinos:

“El bautismo, además, creaba otro vínculo fundamental en la conformación social mexicana: el *compadrazgo*. Como lazo de parentesco espiritual, el compadrazgo reforzaba los lazos ya existentes de amistad o de intereses, jugando un papel de articulación entre las comunidades y los conjuntos sociales. [...] Apadrinar a un niño establecía una relación de responsabilidad de tipo paternal hacia el infante. En caso de morir el padre, sería el padrino quien se ocupe de la formación y educación del ahijado”. (ALCUBIERRE Y CARREÑO, 1996: 143).

Si el niño era bautizado y después moría, durante el velorio las oraciones que se cantaban eran alabanzas o plegarias a la Virgen María, ya que se consideraba que ella era consuelo de las madres que pierden a un hijo como ella perdió el suyo en aras de la redención. Así, en estas oraciones se pretendía resaltar las virtudes de la Virgen y cada una de las oraciones contenía títulos sugerentes en relación a sus cualidades.

“Hasta en un momento de extremo dolor, cuando se entierra a los niños que acaban de morir, el cuadro o la fotografía que se hacen son parte de un ritual más extenso que incluye un velorio convertido en fiesta de niños. Los adultos cantan y juegan ciertos juegos predeterminados, algunos violentos, y está prohibido llorar. El angelito no entrará fácilmente al cielo si sus padres derraman lágrimas en vez de festejar. El arte ritual de la muerte niña es un exorcismo de la más profunda tristeza que es ver morir a un hijo”. (RUY, 1999: 108). (Figura 44)



(Figura 44)

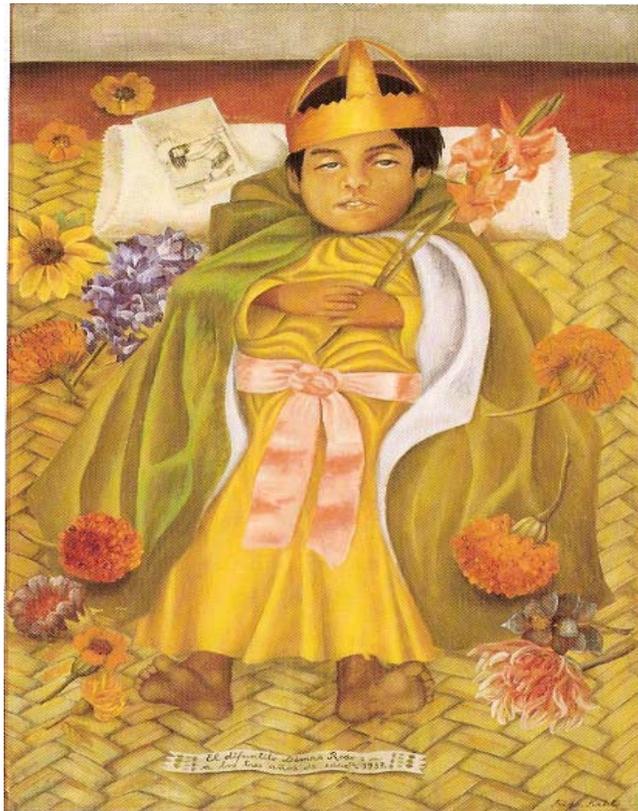
A los visitantes –familiares y vecinos- se les ofrece comida y bebida y se mandaba a traer al fotógrafo para momificar la imagen del niño una vez que había sido ataviado por los padrinos. Al día siguiente el *angelito* es llevado al cementerio con música de mariachi, pues la muerte debía ser conmemorada con alegría porque se celebraba la entrada de un ángel al cielo. Una vez que la caja del niño muerto desciende a la sepultura, los padrinos arrojan los primeros puñados de tierra y en ese momento el mariachi entona canciones de despedida lanzándose los últimos cohetes reservados para tal instante. (Figura 45)



(Figura 45)

Por otra parte, en México, los cuerpos momificados que representan a la muerte niña fueron encontrados en los conventos de San Jerónimo en la Ciudad de México, Tlayacapan en Morelos y en la Iglesia de Santa Elena en Yucatán, en éste último Lourdes Márquez y Norberto González mencionan que:

“(…) los cuerpos se les encontró ataviados con vestidos que los cubrían en su totalidad. Las telas son delgadas de algodón delgado blanco y adheridas al vestido pueden verse unas flores de tela de varios colores -azul, rosa y amarillo- que hacen juego con los gorros que cubren sus cabezas. Los cuales a su vez poseen una jareta que permite sujetarlos y mantenerlos ceñidos. Las formas de los gorros varían: algunos son lisos con orilla, o con una escarola de flores en los lados. Otros presentan flores en la parte frontal y están hechos de una tela que se asemeja al tul, alrededor del cuello se le ponían un adorno de tela verde y amarilla”. (MÁRQUEZ Y GONZÁLEZ, 1985: 31). (Figura 46)



(Figura 46)

Antes de la llegada de la fotografía a México, pintar los retratos de los niños difuntos era una práctica común entre las clases pudientes: durante el virreinato y ya entrado el siglo XIX el arte de la pintura retrata una tradición con un fuerte sentido barroco al poner en escena todo un ingenio de flores, adornos y vestuarios que quieren, a manera de aureola o trono, significar que el personaje forma ya parte del universo celestial". (VELARDE, 2005). (Figura 47)



(Figura 47)

No obstante, después de 1839 la fotografía forma parte del ritual, pues a través de sus imágenes expresa la aspiración a la vida trascendente. Además, gracias a su accesibilidad, las clases más desfavorecidas económicamente podían tener el retrato de su difunto. De esta manera, los fotógrafos del pueblo eran los encargados de fotografiar a los niños con sus padres, padrinos y/o familia ya fuera durante la velación, en el panteón o en el estudio. (Figura 48)



(Figura 48)

De acuerdo con la fotógrafa Elizabeth Rangel (2004) a pesar de que en la actualidad en algunos estados de México aún se acostumbra tomar fotografías de los niños difuntos, en la Meseta Purépecha no está permitido porque se tiene la creencia de que la imagen puede robarles el alma. Según William Ewing,

“Curiosamente, la muerte no siempre ha sido un motivo fotográfico «arriesgado». En los primeros años fue una de las aplicaciones más difundidas del medio. La fotografía había llegado demasiado tarde para conmemorar los momentos significativos de las vidas de los ancianos, pero ahí estaba para registrar su último viaje. Los bebés muertos eran otra temática popular. Aunque ahora pueda parecernos que hay algo macabro en esta práctica, la gente del siglo XIX parecía encontrar un gran consuelo en ella al igual que en la llamada «fotografía en espíritu», el retrato de una viuda o un viudo con la imagen del difunto ser querido tranquilizadamente suspendido por encima del hombro” (EWING, 1996: 294). (Figura 49)



(Figura 49)

1.2.8 Aparición de fotografías del niño maltratado en México.

En México, en la época precolombina, dice Loredo Abdalá (2001), diversas etnias indígenas prehispánicas sacrificaban a niños o adolescentes de ambos sexos con el afán de agradar o agradecer a una deidad para que la comunidad obtuviera un beneficio colectivo, pues el sacrificio sería causa de felicidad para la víctima y su familia. En este sentido, entre los aztecas a pesar de que un buen número de niños quedaban huérfanos debido a la alta mortandad de sus progenitores varones, debido a su actividad guerrera, éstos podían ser acogidos por damas ricas y/o de la nobleza o por otra parte si el matrimonio se disolvía, los niños pequeños quedaban al cuidado de la madre y si eran mayores se les otorgaba el derecho de elegir a quién querían seguir. Asimismo, el juego era fundamental en la salud mental del niño, ya que favorecía las actividades de grupo.

Por otra parte, en la época postcolombina “los niños mendigos y abandonados aparecen en estas tierras después de la conquista, cuando en realidad no existe un grupo humano que atienda todas las necesidades de los huérfanos o de los menores desamparados. Ello da pauta a la imposición de los conceptos de caridad que imperaban en Europa”. (LOREDO, 2001: 206).

De hecho, el maltrato infantil en México ha sido poco documentado y los estudios publicados en libros y revistas están sujetos al abordaje desde la perspectiva médico-jurídica, incluso Loredo al respecto comenta que “se cree pertinente concebir esta situación en función del quehacer de los profesionales de la salud y afines que más han influido en su entendimiento,

atención y prevención”. (LOREDO, 2001: 207); aunque en el siglo XX se verifica que la problemática del maltrato infantil por parte de estudiosos en la psicología, pedagogía, entre otras disciplinas comenzó a cobrar gran auge:

“(…) en la Revista Médica del IMSS apareció la primera publicación en México que presentó datos clínicos acerca de niños maltratados diagnosticados y atendidos por un grupo multidisciplinario (pediatra, psicólogo, trabajador social y abogado) de fuera del Distrito Federal. El trabajo realizado por Flores- Castellanos y col. (sic), también señala claramente algunos datos característicos de los menores, del agresor y del ambiente [...] También alertan a la comunidad pediátrica acerca de la necesidad de hacer el diagnóstico de esta situación cuando los datos clínicos de un menor no coinciden con la información proporcionada por los padres, y la de considerar a ciertos niños como en alto riesgo de ser víctimas de maltrato. También insisten en la necesidad de integrar grupo de trabajo multidisciplinarios”. (LOREDO, 2001: 208).

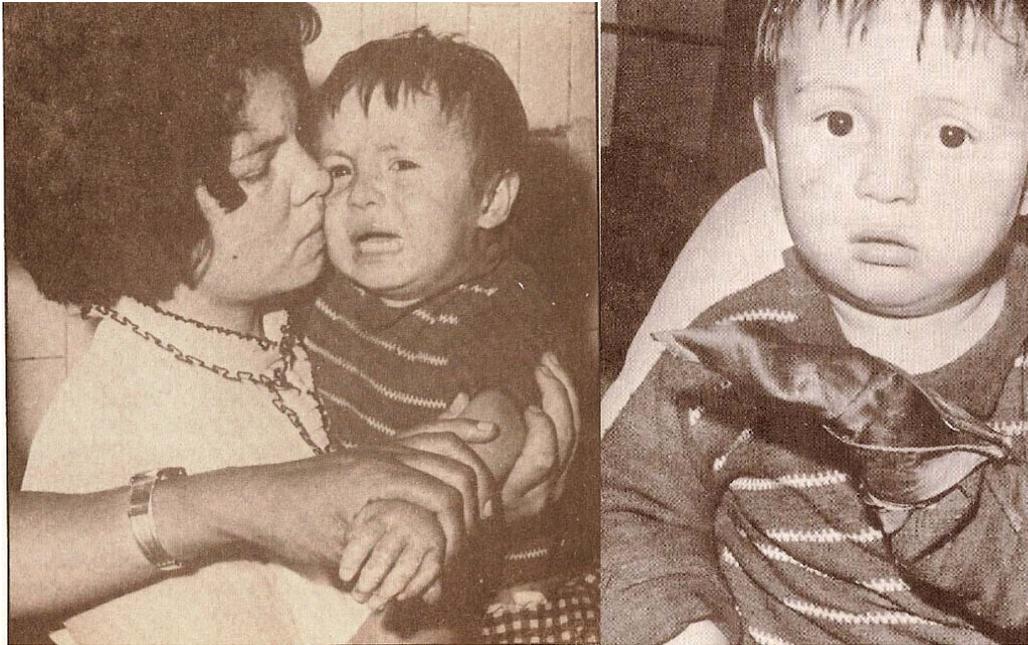
Según Loredo (2001) a partir de este trabajo se precisó la necesidad de instrumentar un programa preventivo dirigido a los futuros padres de familia mediante pláticas relacionadas con la educación de sus hijos.

Así, en la década de los años sesenta –probablemente antes se dio a conocer el maltrato a la infancia, sin embargo, aún no era presentado y reconocido como un problema de salud pública- el maltrato infantil se enfatiza como un fenómeno social, por lo cual se generan diversos estudios y publicaciones científicas con el fin de aportar mayor claridad al fenómeno.

A principios de los años ochenta, por ejemplo, en un artículo editorial que compila toda la información conocida hasta entonces en México y en el extranjero sobre violencia hacia los niños, se menciona que “el papel del agresor recae más frecuentemente en la madre, y explica que este hecho no obedece exclusivamente a que permanece más tiempo con el menor, sino a las condiciones imperantes que hacen del matrimonio y de la maternidad una verdadera «trampa»” para un gran número de mujeres, expuestas a continuas experiencias humillantes, frustrantes y esclavizantes, con muy escasas compensaciones, que constituyen fuente de profundos resentimientos fácilmente canalizados hacia los hijos”. (LOREDO, 2001: 208).

De esta manera, el maltrato infantil sólo era abordado desde un punto de vista clínico y jurídico. No obstante, Jaime Marcovich médico del Hospital Infantil de México, en 1978 publica un libro titulado *El maltrato a los hijos* en el que además de circunscribirse en el estudio médico acerca del maltrato infantil, hace hincapié en las imágenes que recopila como apoyo en su investigación. Dichas imágenes fueron recabadas de la prensa de “nota roja”, ya que el maltrato no era denunciado y, por lo tanto, no era frecuente que se recurriera a pedir atención médica:

“(…) como en el caso de los asesinatos, la mayor parte de estos enfermos no son denunciados o atendidos, o sus cuadros sintomáticos son disimulados en cuanto a sus causas, incluso la complicidad del médico cuando es llamado a asistir al paciente, especialmente cuando se trata del médico familiar. […] Además de las manifestaciones clínicas características, las lesiones suelen incluir hundimientos craneanos producidos por coscorriones o golpes en la cabeza con daño cerebral, o bien fracturas múltiples de huesos que han provocado incluso la amputación de las manos o lesiones en las partes blandas o vísceras que revelan un sadismo inconcebible”. (MARCOVICH, 1978: 28). (Figura 50)



(Figura 50)

Así, a la falta de estadísticas informativas y aún más de imágenes se tiende a recurrir a la crónica policíaca que refiere con frecuencia “la ferocidad paterna o materna en las más variadas formas, cuya culminación más común es el asesinato por pretextos sorprendentemente ridículos”. (MARCOVICH, 1978: 29). (Figura 51)

Finalmente, Marcovich pretende mediante la información disponible en la prensa obtener una estadística global que fuera significativa, por lo cual se dedicó a recopilar durante catorce años material fotográfico en el que consideraba el número de casos, tipo de lesiones, edad, sexo, circunstancias familiares y sociales, así como las características del agresor.



(Figura 51)

Si bien, Marcovich recopiló estas fotografías con el objetivo de abordar el fenómeno de maltrato infantil; en la actualidad, las personas o grupos de trabajo que abordan el maltrato no siempre utilizan en publicaciones imágenes de niños maltratados, ya sea porque existe un dilema entre lo que sería ético publicar o porque desconocen el uso que se le puede dar –desde su ámbito de estudio- a la imagen fotográfica.

Por otro lado, existen imágenes de niños maltratados que se han difundido en la prensa escrita, principalmente en la que es llamada “amarillista”. Las fotografías que fueron publicadas en el libro de Marcovich son en blanco y negro, no se sabe si este es el color original o si fue manipulado para la publicación del libro, no obstante, cabe destacar que las imágenes que en los últimos dos años se han publicado en la prensa hacen uso de una gran variedad de colores. Los colores forman parte de la estética de la imagen y la percepción visual los registra desde la esfera de las emociones, por lo cual una fotografía puede resultar agradable o desagradable a partir de los colores que utiliza. “El cómo expresa la imagen es la dimensión estética, que puede abarcar los registros de la emotividad y la fascinación, y corresponde al aspecto carismático. El valor estético está determinado por el grado de correspondencia o de integración –en el sentido de una simbiosis perfecta- entre lo representado, lo expresado, la unidad gestáltica y el color”. (COSTA, 1991: 147). Así, indudablemente, el objetivo con el que son usadas imágenes de niños maltratados depende del medio en el que se circunscribe, el contexto cultural y social, entre otras circunstancias.

CAPÍTULO 2

CONSIDERACIONES ACERCA DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA, LOS DIVERSOS USOS QUE SE DERIVAN DE ELLA Y DEFINICIONES RESPECTO DE LA COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Se describe la historia de la fotografía en la que se incluye la práctica del fotógrafo y el medio tecnológico como partes fundamentales en la conformación de la fotografía y, se define el concepto imagen fotográfica. Además, de comprender los diversos usos que se han hecho de la fotografía y establecer los enfoques desde los cuales se la clasifica.

2.1 Origen y desarrollo de la fotografía.

Existen diversos libros que hablan acerca de la fotografía y en ellos se menciona una multiplicidad de personas que coadyuvaron al descubrimiento y desarrollo de la foto. “El uso de la *camera obscura* para la producción de retratos no se practicó sin embargo hasta un siglo después de que la perspectiva geométrica lineal fuera concebida por Leon Battista Alberti y por sus colegas florentinos Filippi Brunelleschi y Donato Bramante”. (NEWHALL, 2002: 9). Alberti sobre una superficie dibujaba un rectángulo y esto lo consideraba como una ventana abierta por la que se ve el tema a pintar.

Años después vinieron otros intentos por fijar la imagen a la cámara, no obstante era evidente que se requería de cierta habilidad para dibujar y manejarla, sin embargo, los retratos con cámara se comenzaron a realizar a finales del renacimiento, aunque conforme avanzó el invento también cambió la perspectiva en la toma de imágenes: “el principio de la cámara es conocido durante mucho tiempo (sic): la luz que penetra por un agujero minúsculo, desde la pared de una habitación oscura, forma sobre la pared opuesta una imagen invertida de lo que haya en el exterior”. (NEWHALL, 2002: 9). Con el propósito de desarrollar el invento se utilizaron diferentes sustancias sensibles a la luz para lograr fijar una imagen y que ésta fuera lo más nítida posible, pues se creía que si la clorofila de la vegetación podía cambiar ante la luz, algo semejante sucedería con la fotografía, sólo había que encontrar los elementos combinativos que lograrán una imagen fija.

Con insistencia se menciona que Joseph-Nicéphore Niepce en 1827 fue el que logró fijar la imagen en una cámara, aunque las cartas a su hermano dejan entrever que había conseguido fijarla una década antes:

“(…) untó sobre una placa de peltre, bien pulida, un poco de betún de Judea disuelto en aceite de Dippel. Sobre ese barniz colocó el grabado a reproducir, que era traslúcido, y expuso el conjunto a la luz. Tras un plazo más o menos largo, según la intensidad de la luz,

sumergió la placa en un líquido solvente que, poco a poco, hizo aparecer la imagen, hasta entonces invisible”. (NEWHALL, 2002: 14).

Con este adelanto se eliminó la intervención directa del hombre en la reproducción de imágenes, pues ya no era necesario tener la habilidad del dibujo, sólo se requería la precisión en el manejo de los componentes para realizar una heliografía, como llamó Niepce a este proceso.

Años más tarde el pintor Louis-Jacques-Mandé Daguerre realizó impresiones en planchas recubiertas con una placa de yoduro de plata. De hecho, “en 1837 Daguerre hizo una fotografía muy lograda: [...] Esta asombrosa fotografía es rica en detalles y muestra una amplia gama de tonos, entre la luz abundante y la sombra, con un convincente realismo en su textura, su contorno y su volumen. (NEWHALL, 2002: 18).

De acuerdo con Beaumont Newhall, el adelanto de la cámara oscura de Daguerre fue publicado en la *Gazette de France* en 1839, se relata que éste era un gran avance para el arte del dibujo, ya que los objetos no se veían más como reflejos sino como impresiones fijas y duraderas parecidas a una pintura: “(...) la fidelidad de la imagen natural, reproducida en la cámara, y agréguese a ella la obra de los rayos del sol que fijan la imagen, con toda su gama de luces fuertes, de sombras y de semitonos, y se tendrá así una idea de los bellos dibujos que Daguerre ha mostrado (...)”. (NEWHALL, 2002: 19).

Los primeros daguerrotipos representaban temas referentes a la arquitectura, ya que los autorretratos aún era muy difícil tomarlos porque el tiempo de exposición era prolongado. Por supuesto, que se hicieron autorretratos pero estos aparecían de lado o en actitud de “pose” pero con los ojos cerrados:

“(...) aunque los daguerrotipos de arquitectura y de importantes lugares lejanos se hicieron populares, el público quedó desilusionado, porque la invención no cumplió las promesas que suponía su primer anuncio. [...] Un motivo de ello fue que, a pesar de la acción aparentemente generosa del gobierno francés, que ofrecía el proceso del daguerrotipo «gratis para todos», el inventor solicitó y obtuvo la patente en Inglaterra. Otro motivo más importante fue que el proceso no satisfizo al comienzo la demanda pública por el retrato”. (NEWHALL, 2002: 28).

El tiempo de exposición transcurría entre diez y veinte minutos, por lo cual la actitud y el rostro carecían de naturalidad, además la luz que emanaba de la cámara era de tal intensidad que podía cegar a cualquier persona. Hacia el año de 1840, relata Newhall (2002), se realizaron progresos imprescindibles en la técnica: por una parte Josef –Max Petzval diseñó una lente que formaba una imagen 22 veces más brillante que la de Daguerre; en ese mismo año John Frederick Goddard, recubrió las placas con un “acelerador” –sustancias halógenas- que ante la luz aumentó su sensibilidad y combinadas con las lentes de Petzval se podía obtener un retrato en 25

segundos; por último, Hippolyte-Louis Fizeau enriqueció la placa con cloruro de oro, lo cual proporcionaba intensidad a las partes de luz de la imagen, además de conseguir un mayor grado de fijación y la superficie del daguerrotipo se hacía menos frágil. A partir de los avances técnicos que se registraron, comenzó una enorme demanda y producción de retratos, pues el precio para los estudios retratistas era bastante accesible y resultaban más baratos que una pintura.

Los daguerrotipos no sólo eran retratos sino también obras arquitectónicas y paisajes. De esta manera se reflejaba “el estilo de un período, más que el de un individuo, y la atribución personal se hace imposible ante la carencia de documentación”. (NEWHALL, 2002: 32) sobre los daguerrotipistas. Si bien, no se puede tejer historias individuales, se sabe que estos colaboraron en diferentes contextos como Europa y América.

Para 1850, el daguerrotipo tenía altos costos y era sumamente frágil por lo que se le tenía que conservar en un estuche o marco:

“A pesar de la popularidad, el daguerrotipo estaba condenado de antemano. No se prestaba a una duplicación. Era frágil y debía ser conservado en un estuche abultado, o ser enmarcado. Y era caro. En la exposición anual de 1856 realizada por la Photographic Society de Londres se mostraron 606 imágenes; de ellas, sólo tres eran daguerrotipos. En Estados Unidos el proceso perduró un poco más, pero hacia 1864 la profesión «daguerrotipista» dejó de aparecer en las guías comerciales de San Francisco”. (NEWHALL, 2002: 39).

A partir de 1841, William Henry Fox Talbot realizó un avance en procedimiento de dibujo fotogénico y lo llamó calotipo. Éste consistía en utilizar el papel negativo a partir del cual se podía obtener un número ilimitado de copias: “previamente había dejado que su papel sensibilizado quedara expuesto ante la luz, hasta que una imagen se hizo visible. Entonces realizó un notable descubrimiento: un tiempo de exposición mucho más breve cambiaba de tal forma las características de las sales de plata, que se las podía reducir a plata con un tratamiento químico posterior”. (NEWHALL, 2002: 43).

El uso principal del calotipo no fue el retrato sino el registro de la arquitectura, las obras de arte y bodegones. No obstante, algunos pintores utilizaban la fotografía como apoyo para asegurar el parecido de las personas en sus pinturas:

“(…) el primer logro artístico [...] fue el de David Octavius Hill [...] En 1843 se propuso una tarea colosal: pintar un retrato colectivo de 457 hombres y mujeres que se reunieron en una convención en Edimburgo, para fundar la Iglesia Libre de Escocia. [...] recurrió a la fotografía como elemento de ayuda para asegurar el parecido de muchos de los delegados”. (NEWHALL, 2002: 46).

A pesar de que el calotipo obtuvo mucho éxito al principio, la nitidez del daguerrotipo seguía siendo de mejor calidad, esto se debía a que el calotipo tenía una superficie rugosa y una textura desigual en el papel, aunque años después la nitidez del calotipo mejoró. En su mayoría, los calotipos estaban elaborados por pintores, esto hacía que sus tomas fueran semejantes a una pintura:

“Hasta principios de siglo los fotógrafos no se atrevían a emanciparse de la pintura ni a reclamar para su obra el reconocimiento como género artístico propio. Por consiguiente, la historia de la fotografía como medio de actividades creativas no comienza hasta la década inicial del siglo XX, una época que al mismo tiempo dio lugar a un primer momento culminante de las actividades fotográficas”. (TAUSK, 1978: 7).

Según Tausk, en el siglo XIX la fotografía era considerada como una *forma racional de pintura*, incluso aunque la fotografía era aceptada por los artistas, los críticos de arte la rechazaban. Precisamente, en 1859, Charles Baudelaire se expresa de la siguiente manera:

“Si la fotografía se le permite complementar al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente [...] Es ya hora, pues, de que regrese a su verdadero deber, que es el de servir a las ciencias y a las artes [...] pero siendo una muy humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquigrafía, que ni han creado ni han complementado a la literatura. Déjesela apresurarse a enriquecer el álbum del turista, y restaurar a su mirada la precisión de la que pueda carecer su memoria; déjesela adornar la biblioteca del naturalista y ampliar a los animales microscópicos; déjesela aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; en pocas palabras, déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesite una exactitud objetiva y absoluta en su profesión: hasta ese punto, nada podría ser mejor. Déjesela rescatar del olvido a esas ruinas vacilantes, a esos libros, impresos y manuscritos que el tiempo se devora, cosas preciosas cuya forma se está disolviendo y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria: recibirá el agradecimiento y el aplauso. Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa tan sólo de agregar algo al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros.”

La fotografía era considerada como delineadora de la belleza, representación de la “verdad” y apoyo de la pintura. De acuerdo con Baudelaire, el creador de imágenes era un concepto propio del artista que no podía depender de la fotografía más que como mero apoyo técnico. De esta manera, la fotografía confirma la estructura de pensamiento de una época y de la individualidad, ya que “desde el daguerrotipo a la cámara digital, el medio fotográfico ha evolucionado de forma contundente. Pero, aparte de la génesis tecnológica de un producto al que seguimos llamando

“fotográfico”, también las funciones sociales han cambiado, decantándose la definición hacia uno u otro lugar”. (FONTCUBERTA, 1997: 124).

2.1.1 La fotografía en México.

Si bien, la primera cámara de daguerrotipia llega a México a finales de 1839; no es sino hasta los años (1863-1867) del imperio de Maximiliano cuando la fotografía cobra auge. De hecho, “Maximiliano y Carlota son los primeros gobernantes de México que difunden su imagen masivamente gracias al retrato fotográfico [...] En mayo de 1864, cuando la pareja desembarca en Veracruz, sus rostros eran ya populares en todo el país”. (AGUILAR, 1996: 16).

Según Arturo Aguilar (1996), los abundantes retratos de emperadores y representantes notables se lograron elaborar gracias a la técnica de André-Adolphe-Eugène Disdéri, la tarjeta fotográfica, puesto que con su creación –patentada en Francia en 1854- se tenía la posibilidad de abaratar los precios y hacer gran cantidad de copias al alcance de más amplios sectores de la población.

Mediante el retrato fotográfico –como instrumento de carácter político- se creaba propaganda visual que posicionaba a los emperadores cerca de la gente, puesto que las imágenes se consideraban fidedignas por su proximidad con la realidad y la verdad:

“El retrato fotográfico, como bien ha señalado Gisèle Freund, corresponde a una fase articular de la movilidad social. El ascenso sociopolítico de ciertas capas de la población ocasionó la necesidad de producirlo todo en grandes cantidades, particularmente el retrato, pues “mandarse hacer el retrato” era entonces uno de esos actos simbólicos mediante los cuales algunos individuos de la clase social ascendente manifestaban su posición tanto de cara a sí mismos como ante los demás, y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social”. (AGUILAR, 1996: 21).

Durante el Imperio de Maximiliano, y con la llegada de varios fotógrafos extranjeros, se revelaron diversos usos para la fotografía, entre ellos la albugmanía. El gusto por el retrato dominó durante el siglo XIX, incluso se creó en 1865 un Álbum Mexicano –autor y promotor José Tomás de Cuéllar- en el que se encontraba “una colección de retratos de todos los monarcas del mundo, notabilidades científicas, artísticas y literarias y galería de reproducciones de los mejores cuadros que enriquecen los museos de Europa y América”. (AGUILAR, 1996: 108).

Mientras que en Europa, en la década de 1860 se inician los álbumes con fotografías de parientes, amigos y gente famosa, en México se inicia a partir de 1865. Incluso las personas con el afán de coleccionar podían adquirir retratos de Miramón, Napoleón III, el Papa, Maximiliano y Carlota, entre otros:

“Aguilar narra cómo la fotografía, gracias a la *carte de visite* (llamada así por la semejanza en las medidas, 10 por 7.5 cm., con las tarjetas de presentación, [...] y origen del multicopiado), se convirtió en México, durante el imperio de Maximiliano, más que una moda, en una necesidad de un grupo social, el de la corte, deseoso de fijar su propia imagen y manifestar a familiares y amigos sus afectos y sentimientos; asimismo, fue necesaria para el gobierno en el registro de prostitutas ordenado por Maximiliano”. (AGUILAR, 1996: 9).

De acuerdo con Aguilar, Maximiliano ordenó el registro de prostitutas -1865 a 1867- porque a pesar de constituir una amenaza para la moral pública, el patrimonio de los hombres y la salud colectiva se consideraban como un “mal necesario”, por lo cual la reglamentación era un recurso adecuado para evitar los estragos de las enfermedades venéreas que se propagaban y un medio de control en el ejercicio de la prostitución. Además, dicho registro creado durante el Segundo Imperio es, al parecer, “el primero que usó la fotografía como un medio de identificación de las prostitutas en la ciudad de México y el resultado de un reglamento sobre la prostitución que Maximiliano había expedido en 1865”. (AGUILAR, 1996: 79).

La fotografía como medio de localización y control de aquellos que no forman parte de la “buena sociedad”, también se avocó a las prisiones. “En 1855 Ernest Lacan propone introducir la fotografía a las prisiones y realizar el retrato de cada detenido, a fin de evitar evasiones y las reincidencias. En México en ese mismo año también se aplica”. (AGUILAR, 1996: 82) con el propósito de cubrir las carencias del sistema carcelario mexicano.

Debido a la funcionalidad de la fotografía como medio de identificación, dice Aguilar, en 1871 se comienza a registrar a los sirvientes. En 1872 a los vagos y en 1881 a los cocheros. A finales del porfiriato esta medida se extendió a los enfermos mentales, a los maestros y en vísperas de las fiestas del Centenario de 1910, a todos los periodistas, a quienes se les entregó un carnet que les daba acceso a las ceremonias conmemorativas. Así, se fueron consignando en un registro los rostros de los ciudadanos que por su labor y características, debían ser identificados y reconocidos por la clase en el poder.

Durante el porfiriato la fotografía como registro, cobró usos diferentes y diversos:

“(…) la fotografía de registro tuvo un lugar destacado, ya fuera para dar seguimiento a la construcción de puertos, del Ferrocarril Nacional e incluso para reconocimiento de las zonas geográficas y haciendas más distantes del país. Porfirio Díaz contrató a fotógrafos extranjeros para realizar este tipo de trabajos como Abel Briquet, Charles B. Waite, W. Scout y William Henry Jackson”. (MONROY, 1998).

En el porfiriato se extendió la fotografía de temas arquitectónicos y etnográficos. Por ejemplo, los estudios antropológicos realizados por Carl Lumholtz “durante sus distintos recorridos

por las montañas de México significaron una aportación fundamental para el subsecuente desarrollo de la etnología mexicana” (RAMÍREZ, 1996: 18). Fernando Benítez, menciona al respecto que “la cámara del explorador noruego tenía la peculiaridad de arrebatarnos a los indios su belleza, reduciéndolos a meros fantasmas de sí mismos, a momificados documentos muy semejantes a los que pueden verse en los registros de las cárceles o de las morgues (...)” (BENÍTEZ, 1968: 66). Sin embargo, el retrato continuó siendo un género al que recurrían hacendados, terratenientes, mineros, obreros y campesinos.

A raíz de la revolución gestada en 1910 los fotógrafos mexicanos representan en sus creaciones la multiplicidad de realidades culturales, la identidad y las diversas formas de expresión. “Por ello, hacia 1921, la transformación de la Revolución en un nuevo orden político propicia una larga polémica en torno al problema de la nacionalidad y de sus manifestaciones culturales, un debate entre arte, cultura e identidad nacional”. (ARROYO, 1998: 13).

En la década de los años cuarenta el fotoperiodismo fue el género con más auge por lo que se desplegaron vertientes narrativas como el fotomontaje, el fotocómic y la fotonovela. Estas vertientes se relacionan con los cambios en la estructura social, cultural y política de México y su ingreso a la modernidad, puesto que “las ensoñaciones sepias del fotocómic o las ilusiones rosas de la fotonovela [...] dan valiosa información sobre las creencias e ilusiones de ese país ubicado a medio camino entre lo pueblerino y lo mundano, el rebozo y la minifalda. [...] la Patria era una sucesión de cromos, los héroes eran preferentemente luchadores enmascarados y no había collage más bizarro que la capital mexicana”. (MORALES, 2005: 23).

De esta manera, en los años cincuenta las imágenes fotoperiodísticas cobran un discurso diferente. Nacho López, por ejemplo, con un estilo gráfico-crítico relataba fotohistorias a manera de performances, en las que construía situaciones imprevisibles a partir del espacio público. Esto da la pauta para que en la década de los sesenta se fusionen diversos estilos con la intención de denunciar injusticias sociales, políticas y/o económicas.

“Por otro lado, sectores de fotógrafos que tenían diferentes intenciones comenzaron a recrear su mundo interior, o bien buscaron un enfoque más esteticista de la realidad, enfatizando en la creación de imágenes, el montaje de escenarios, la formación de fotos lúdicas, procurando una inmejorable calidad técnica, a diferencia de aquellos que veían en la foto social la necesidad de profundizar en el contenido y descuidaban en gran medida los aspectos formales”. (MONROY, 1998).

Así, las imágenes de denuncia se destacan en el marco de la producción. De hecho, en los años setenta Jaime Marcovich, médico del Hospital Infantil de México y pionero del estudio sobre maltrato infantil en México, constituye una investigación a base de artículos periodísticos redactados con el objeto de alertar a la sociedad sobre el tema y los casos –imágenes- que utiliza en sus libros son producto de notas periodísticas publicadas en su mayoría en el Distrito Federal.

2.1.2 La fotografía documental.

El término documental es un “enfoque que hace uso de las facultades artísticas para dar una «vivificación del hecho»” (NEWHALL, 2002: 238), al respecto, Newhall agrega que ante todo es un movimiento “antiestético”. En Estados Unidos, durante el siglo XIX la palabra “documental” era utilizada con frecuencia en un contexto fotográfico, pues como testimonio de la realidad, se podían encontrar archivos de fotos que proporcionaran información acerca de la situación del mundo. Por ejemplo, Lewis Wickes Hine realizaba fotografías acerca de los inmigrantes en Nueva York y entre muchos de los trabajos que realizaba:

“(…) fotografió a niños que trabajaban en las fábricas, los mostró frente a las máquinas, portando un sentido de la proporción que permitía al observador apreciar que esos operarios eran en verdad niños de poca edad. Sus fotos fueron ampliamente difundidas. La frase «historia en fotos» fue aplicada a su obra, que resultó siempre de igual importancia a la realizada por los escritores y no sólo «ilustraciones» de ella. Sus revelaciones sobre la explotación infantil condujeron después a la aplicación de leyes sobre el trabajo de menores”. (NEWHALL, 2002: 235).



(Figura 52)

Así, la fotografía documental fue entendida como un estilo que perdió ímpetu tras la Segunda Guerra Mundial, ya que sus principios fueron absorbidos y se hicieron esenciales dentro del fotoperiodismo.

Mientras en el siglo XIX en Estados Unidos se enfatizaba que las técnicas artísticas eran la base de la fotografía documental; en México en el siglo XX se perfilaba a la fotografía como un documento necesariamente artístico, no es que la fotografía tuviese doble naturaleza como arte y documento sino que ambos conceptos componían una representación de la creación. Asimismo,

durante los años 70 el documentalismo logró una sorprendente hegemonía entre quienes utilizaban la fotografía como medio de creación.

En Estados Unidos, por ejemplo, “Michael Schmidt, líder de un grupo fotográfico berlinés, exaltaba la “autenticidad” del contenido de la fotografía y apostillaba en un manifiesto publicado en la revista suiza *Camera* (marzo, 1979) que «es preciso que el documento no sea nunca cuestionado, ni por nuestra generación ni por las futuras»”. (FONTCUBERTA, 1997: 97).

En 1984, la Internacional Center of Photography de Nueva York publica una enciclopedia en la que hace referencia a la fotografía y sus valores documentales:

“(…) se consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación a lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo. A este fin, los grandes fotógrafos documentales han desarrollado diversos enfoques y estilos personales de comportamiento durante el trabajo que les permite estar presentes en la escena que están fotografiando influyendo en ella mínimamente”. (FONTCUBERTA, 1997: 152).

Elaborar la historia de la foto resulta complicado no sólo por el hecho de justificar lo que se incluye y lo que se excluye, sino además porque ha estado inmersa en el debate de cómo ubicarla ya sea por su estilo y uso o por su forma y contenido. Anne McCauley (2001) refiere que para abordar la fotografía hay que dejar en claro que no puede haber división entre el creador –o productor imaginario- y la vida subsiguiente de la imagen, es decir, no puede haber fotografía sin historia.

No obstante, para ello es indispensable determinar lo que se entiende por fotografía documental y fotoperiodismo. Según el fotógrafo Pepe Baeza,

“(…) la fotografía documental se basa en su compromiso con la realidad y los estilos que adopte o los canales de difusión que utilice son factores secundarios de clasificación respecto a este parámetro principal. Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. El fotoperiodismo define en cambio la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia”. (BAEZA, 2001: 41).

Se entiende que la fotografía documental no es propagada masivamente, ya que se especializa en temas concretos por lo cual se establecen “valores de autoría” de los fotógrafos que tienen la libertad de elegir el estilo que han de adoptar. Y aunque a la fotografía documental se le llegó a posicionar como cercana a la realidad, debe estar claro que tiene la capacidad de mentir por

lo que adquiere –según Baeza- la categoría de lenguaje. Así, según Prieto Castillo (1984), la fotografía jamás es una copia de la realidad, sino una interpretación de la misma. El fotógrafo –o hacedor de imágenes- pretende hablar a través de ella y su labor responde a una determinada intencionalidad.

2.1.3 El ejercicio de la fotografía.

Cotidianamente, desde el ámbito local, la práctica fotográfica se lleva a cabo con el propósito de eternizar los momentos que la lente enmarca. El hecho de fotografiar, dice Roland Barthes, responde simplemente, en algunos casos, a la emoción y al deseo de hacerlo, no se puede constantemente etiquetar el acto de tomar fotos porque de lo contrario se limitaría a la fotografía en determinados usos. Sin embargo, Pierre Bourdieu opina que la fotografía debe encontrar su justificación en el objeto, en la elección de éste o en su uso eventual y desecha la posibilidad de fotografiar porque sí, por ello clasifica la actividad fotográfica en uso profesional y uso de aficionados.

De acuerdo con Bourdieu (2003), los fotógrafos en su práctica conceden a la foto un sistema de valores tácitos y, en esa medida definen su grado de integración al grupo que pertenecen. Entender a la práctica fotográfica desde sus *ritmos*, *instrumentos* y *estética* implica adentrarse en las intenciones individuales y en la vida colectiva del ser humano, puesto que desde el momento que se introduce, desempeña funciones que preexistían a su aparición. Así, “(...) a medida que la sociedad concede un espacio mayor a los niños y, al mismo tiempo, a la mujer como madre, la costumbre de hacerles fotografías se refuerza. [...] Fotografiar a los niños responde en gran medida a una función social”. (VELÁZQUEZ, 1987: 59-60).

El grupo familiar mediante la fotografía refuerza su sentimiento de unidad y de individualidad de cada uno de los integrantes:

“Sin duda, no responde al azar, que la fotografía se introdujese en el ritual de las grandes ceremonias de la vida familiar, según la importancia social de éstas. Sólo hacia 1930 vemos aparecer fotografías de la primera comunión, y las del bautizo son todavía más recientes y raras. [...] En las antiguas sociedades el niño no era, como hoy en día, el centro de atención. Las grandes fiestas y ceremonias eran solamente cuestión de los adultos. Sólo después de 1945 las fiestas de niños (la primera comunión, por ejemplo) comenzaron a tener importancia. [...] Entre las fotos de un campesino del pueblo más pequeño, los retratos de niños constituyen la mitad de las sacadas posteriormente a 1945, mientras que apenas existían con anterioridad a 1939”. (BOURDIEU, 2003: 59-60).

El mundo parece más familiar con el advenimiento de la foto, porque se tiene un conocimiento detallado y amplio acerca de otras realidades. El fotógrafo representa mediante la fotografía su estructura de pensamiento, y por lo tanto, su intención comunicativa. La fotografía no

sólo es la representación de una realidad vista desde la mira subjetiva del fotógrafo, sino también construcción porque expresa y comunica a través de sus temas.

Si bien, Barthes menciona que la fotografía es una expresión de la emoción y de la pasión, también es una manifestación de la actividad intelectual que se complejiza al momento de la abstracción. La fotografía presenta temas con sentido –códigos establecidos que se forman en las relaciones sociales-, simula representar la realidad y ofrece un certificado de la presencia.

Efectivamente, existe un mundo “real” externo al individuo, compuesto por objetos físicos, sociales y “metaobjetos” que mediante la experiencia los interioriza y guarda en su memoria para crear y recrear un mundo construido por representaciones mentales y significados:

“(…) el individuo en la sociedad está habituado o casi es intrínseco en su hacer, a consumir y producir signos y, por tanto, a descodificar y codificar los mismos. Este trabajo de producción, creación, uso y consumo de signos se transforma en lo social, en comportamiento y actitudes y, en tal sentido es imagen y es representación o, mejor, es representación y por eso es imagen percibida y, al mismo tiempo reflejada, mostrada”. (VELÁZQUEZ, 1987: 166).

El hombre cotidianamente construye su entorno, lo moldea, jerarquiza y lo vuelve a reconstruir, en tanto sus capacidades basadas en el aprendizaje y la experiencia le permiten adaptarse a las distintas formas de vida social. De esta manera, la fotografía permite conocer y explorar lo cotidiano para participar en la materialización de la historia, pues “con la fotografía, los recuerdos, en lugar de estar almacenados en la mente –en lugar de ser subjetivos, personales, privados- pueden sostenerse con la mano frente a la mirada –son objetivos, intercambiables, públicos-. Estos recuerdos objetivados son incluso más reales que los sucesos que retratan, los cuales en ese momento en que contemplamos su fotografía, ya se han perdido en el pasado”. (CATALÁ, 1999: 43). Así, la fotografía en su cualidad histórica permite ver las manifestaciones de la sociedad y las maneras en que quiere ser vista.

2.2.4 Representación de lo real y el trucaje fotográfico.

En principio, el invento de la cámara lúcida fue descrito desde la perspectiva tecnológica, por lo cual su desarrollo fue detallado a partir de los nombres de los inventores y de la descripción de los componentes para lograr una imagen cada vez más nítida:

“Para él [Niépce] está claro que lo que define al nuevo medio es su proceso técnico. Tal concepción la compartirán Talbot y Bayard, quienes también presentarán sus invenciones basándose en argumentos técnicos. [...] Generalmente la fotografía se entiende como técnica y no como medio. Lo más común, pues, es que se sobreentienda la necesidad de

definir el medio, ya que se considera que todo el mundo lo conoce: automáticamente se aplica la definición de “producción de imágenes a partir de una cámara” y se hace referencia al proceso técnico”. (GONZÁLEZ, 2005: 100-101).

De acuerdo con el diccionario, “fotografiar” significa describir de palabra o por escrito sucesos, cosas o personas, en términos tan precisos y claros y con tal verdad que parecen presentarse ante la vista. Si bien, a la fotografía, en principio, se le atribuyó la característica de “copia” debido a la necesidad creciente de realismo que la pintura no resolvía, no es sino hasta 1841 cuando Hippolyte Bayard en una fotografía en la que se hace posar como ahogado demuestra que la foto también tiene la capacidad de describir sucesos, objetos y personas a partir de lo que se aparenta ser:

“(…) el ahogado constituye no sólo el primer *performance* fotográfico, sino la primera muestra de subversión de la veracidad fotográfica en aras de la verificación de una mentira. [...] Con el *ahogado* Bayard constata que con la invención de la fotografía nacen dos posibilidades simultáneas y contradictorias: documentar una realidad y crearla. Si el noema de Barthes es “esto ha sido” (fotografía como documento), el “noema de Bayard” podría expresarse como “esto ha sido porque lo he inventado” (fotografía como creación)”. (GONZÁLEZ, 2005: 164).

En este sentido, el lenguaje fotográfico mediante la alteración es imperceptible, puesto que no existen señales de manipulación en la fotografía. Esto confirma que la foto no sólo puede funcionar como testimonio de la realidad sino también como falsificación de ella. “Esa imagen comprueba, tan temprano como 1841, que las fotos no sólo se toman, sino también se hacen”. (GONZÁLEZ, 2005: 168). Entonces, la fotografía puede considerarse desde dos planteamientos: se percibe como realista, pues representa lo natural, lo espontáneo, por lo tanto, es una metonimia del entorno, por otra parte, se percibe como un mensaje codificado en el que los códigos de representación y recepción pueden ser inoperables.

El fotógrafo usa la cámara para crear y evocar una realidad basada en su apreciación de lo que pretende fotografiar. Según Martín Nieto (2005), la cámara es usada y manipulada tanto por el fotógrafo como por los sujetos de la fotografía, pues también manipulan y organizan, de acuerdo a fines personales, la manera en que son fotografiados, por ejemplo:

“(…) la queja de Joaquín Díaz González, un fotógrafo de prisiones que, en una carta escrita al Ayuntamiento en México a mediados de los años setenta del siglo XIX, pone en duda la eficacia de su trabajo para la identificación de reos: *Esta clase de retratos son muy trabajosos, porque como los reos han conocido la importancia del retrato ponen todos los medios posibles (que son muchos) para que no se parezcan, circunstancia que hace más*

difícil el buen resultado[...]. Se amontonan a ver los reos los curiosos, y esto hace que se mortifiquen o les llamen la atención, lo que da por resultado que se muevan y los resultados son infructuosos". (GONZÁLEZ, 2005: 165-166)

Según González, para 1877, cuenta Hilario Olaguíbel –quien suplió a Díaz González- que se modificó la forma de tomar fotografías a los prisioneros, pues éstos se desfiguraban el rostro para dificultar su identificación, por lo cual se introduce el retrato de perfil. Así, mediante la fotografía se mediatiza la percepción de lo propio y lo ajeno y, permite la apropiación del mundo simbólicamente, aunque se podría considerar que estas cualidades también las posee la pintura, no obstante, la fotografía además apalea a su precisión y veracidad. Si bien, con el daguerrotipo se elaboraban fotografías de paisajes, naturaleza muerta, retratos y desnudos como si fueran una pintura es porque se copiaban los cánones pictóricos, ya que la fotografía aún estaba sujeta a los códigos de la pintura:

“(...) en el caso de los géneros de retrato y desnudo, los fotógrafos suavizaron la inevitable morbosidad y crudeza del detalle fotográfico utilizando un *atrezzo* pictórico convencional: columnas, cortinajes, mesillas, sofás, etcétera. La intención era quitarle literalidad a la imagen para asimilarla a la “poesía” pictórica. [...] Un pintor pornográfico que fue juzgado por inmoral en 1842 defendió la “artisticidad” de su trabajo basándose en la inclusión de columnas dóricas y macetas con plantas. Un proceso similar se observa en las primeras fotos médicas: por respecto al pudor del paciente se le hacía posar como si se tratase de un retrato, con un *atrezzo* pictórico”. (GONZÁLEZ, 2005: 167).

Así, las imágenes fotográficas anteriormente descritas sólo han sido posibles gracias a la mediación de la cámara, ya que “en las características de la cámara está la definición de sus cualidades como medio; en su construcción, la morfología de sus imágenes; y en su funcionamiento o programa, los hábitos de relación de los usuarios con el medio. La cámara es la base del “programa” o “dispositivo” llamado Fotografía”. (GONZÁLEZ, 2005: 108).

Asimismo González menciona que el principio de la cámara estaba basado en “una maqueta del ojo, es decir, un objeto material de estructura análoga al órgano de visión del cuerpo humano: el pequeño agujero o estenopo equivalía a la pupila; la caja oscura, al globo del ojo; y el plano donde se forma la imagen, a la retina. Así, se determina que el conocimiento se organiza a través de la relación entre sujeto y objeto, cuyo sentido de orden y razón es la visión.

En este sentido, la cámara rebasa la cualidad de herramienta, pues es una prolongación del cuerpo humano para transformar la naturaleza. De acuerdo con Laura González (2005), la cámara es una máquina, ya que implica velocidad, exactitud, automatismo y reproducibilidad, esto es, perfeccionamiento en la necesidad de representar y reproducir imágenes. Además, desde su invención se comprendió mejor el “acto de ver”, es decir, la representación de un objeto es la

presentación de cómo es comprendido porque lo que se ve depende de quién lo ve y cómo aprendió a ver. Las personas residen en un espacio y tiempo en el cual la información que reciben, su aprendizaje y experiencia son elementos fundamentales para la visión del entorno:

“(…) así, en la esfera de lo lingüístico podemos observar cómo los conceptos de idea, visión y racionalidad constituyen distintas facetas de un mismo modo de relación con la realidad de nuestra cultura. [...] gracias a la luz, el ojo humano percibe, en el mundo, el principio de orden y razón. El siguiente paso es transformar ese orden en objetos u obras concretas: así nace la habitación o “cámara” como algo que rebasa la necesidad primaria de techo o abrigo, y constituye una re-presentación simbólica del cosmos”. (GONZÁLEZ, 2005: 116).

La fotografía muestra parte de la realidad social y, específicamente de la mirada del fotógrafo, lo que se plasma en la imagen está circunscrito como producto de contextos culturales distintos. De hecho, la antropología visual se ha centrado en analizar fotografías históricas como productos culturales y no como texto. Martín Nieto (2005), menciona que los teóricos han intentado construir un paradigma científico en base a la objetividad de la cámara, no obstante, lo que se ha logrado es crear fronteras ficticias entre ámbitos que se superponen e interactúan: la cultura del que retrata y del retratado.

“Nosotros preferimos decir «actores», que intervienen en el proceso fotográfico de la toma de «instantáneas». Tomando la clasificación establecida por Pink [1996] estos son: el fotógrafo subjetivo (mente), la cámara (máquina) y lo fotografiado (objeto pre-existente) [...] y nosotros añadiríamos otros más: la luz, la película (o sensor digital), la lente y el soporte final en que esta se muestra. Esto es, entre la *mirada* y la técnica de registro de la mirada”. (MARTÍN, 2005).

De esta manera, la fotografía es una “estrategia manipuladora”, ya que una cámara no registra una realidad preexistente. De acuerdo con Joan Fontcuberta (1997), existen tres maneras de manipular el hecho fotográfico: manipulación del mensaje, del objeto y del contexto. El primero se refiere a variar el contenido original de la imagen mediante el retoque, reencuadramiento y fotomontaje; el segundo, a sustituir objetos o escenas como maquetas de paisajes, ciudades, etcétera, con el fin de permitir una mayor calidad fotográfica y; en la tercera, se crean estereotipos gráficos.

Las posibilidades que ofrece la técnica fotográfica permiten que una foto sea impresa y exhibida de múltiples maneras y, por lo tanto, interpretada de acuerdo al momento que representa. Así, la imagen fotográfica, es una representación –más no una “imagen representativa”- cuyo valor documental no es el único, puesto que según Martín Nieto, el inconveniente radica “en confundir el

valor documental con el testimonial y, fundirlos, erigirlos en los únicos posibles, cuando la fotografía representa mucho más, legándonos no sólo su valor de documento histórico, sino la riqueza polisémica de un lenguaje y un mensaje articulado en el pasado, inscrita en si misma” (NIETO, 2005). En este sentido, Fontcuberta (2004) recalca que la fotografía además de ser objeto histórico también es agente articulador de la historia, ya que puede ser inscripción y escritura a la vez, pues se han logrado obras fotográficas que explican historias independientemente de si se ubican en el ámbito documental o de la ficción.

2.2.4.1 Consideraciones acerca de la imagen y la fotografía.

La imagen es producción material –en la que interviene la cámara y el fotógrafo- concreta y subjetiva basada en datos “sensoriales” para acercarse al mundo y producir conocimiento, de esta manera se comunica y recrea el entorno. “La imagen es una producción humana que a través de sus realizaciones bio-psíquicas más complejas y enigmáticas interroga nuestra relación dialéctica entre conocer y transformar. Pero también es producción humana frecuentemente fetichizada al calor de ciertos intereses dominantes que también poseen carácter alienante”. (BUEN ABAD, 2001).

Según Laura González (2005), en la cultura occidental la imagen equivale a rastro o “índice” de la realidad material. A la imagen no se le concibe como representación de la realidad, sino como huella material del “esto ha sido” más no del “esto ha sido porque lo he construido”. Por ejemplo, “una imagen en Roma, era un objeto material. Con el nombre de *imago* designaban los romanos a una figura de cera que se moldeaba a partir del cadáver de una determinada persona” (GONZÁLEZ, 2005: 130), es decir, la imagen no correspondía a una presencia ficticia sino real.

“En la actualidad contamos con otros sistemas para identificar, guardar y materializar lo relevante –lo memorable- y transformarlo en documentos. Muchos de éstos son simples papeles escritos cuya principal función es asistir a la memoria. Sin embargo, cuando además tienen que servir como testimonio legal, deben llevar algo que los valide o certifique, algo con carácter metonímico –una firma autógrafa, un sello o un testimonio fotográfico- que constate “lo que ha sido”. En la mayor parte de los casos, todavía en nuestra época se considera que la mejor certificación de un hecho se hace a partir de medios audiovisuales”. (GONZÁLEZ, 2005: 141).

En el sentido de Barthes la fotografía no es una re-presentación, sino una presentación del objeto como verdad, es decir, una presencia de la realidad. Esto se puede verificar cuando narra en el libro *La cámara lúcida* el intento por encontrar la “verdadera” imagen de su madre entre cientos de fotos que no se parecen a ella, sin embargo, “el axioma de la contingencia como esencia

fotográfica fracasa estrepitosamente: sometida a la experimentación empírica, es la emoción proyectada lo que le da sentido a la imagen". (GONZÁLEZ, 2005: 148)

Sin embargo, la fotografía más que ser un vestigio es un concepto expresado en un código visual, en el que se presentan y representan redes de significados y significantes. De acuerdo con Laura González, Roland Barthes y Susan Sontag:

"intentan definir el medio a partir de una esencia, una cualidad, un algo contenido en el medio que lo distingue de otros. Los dos teóricos encuentran ese algo en el carácter referencial o indicial del signo fotográfico. Aunque sus aproximaciones difieren, ambas son idealistas. No obstante, no ha de desecharse por esto, ya que la búsqueda de esencias universales es inherente y característico a la mismísima percepción. Si no pudiésemos sintetizar un cúmulo de datos en una esencia y discriminar lo fundamental de lo accidental, no podríamos asimilar la información percibida. [...] es en la esencialidad de la forma donde se genera su capacidad de elemento signifiicante" (GONZÁLEZ, 2005: 151).

Identificar la forma signifiicante en una fotografía sería, por ejemplo, cuando se logra distinguir algo esencial –reconocimiento- en la apariencia de una persona aunque ésta haya envejecido. Cabe resaltar que la imagen es materia –o producción- y creación de la conciencia, incluso Fernando Buen Abad menciona que es una extensión dinámica del deseo:

"(...) la imagen no es exclusiva de los seres humanos, lo único exclusivo es el modo de su producción, sus accidentes y sus hallazgos, sus posibilidades combinatorias y el modo específico encontrado para liberar sus expresiones. Son nuestras necesidades y las exigencias del intercambio quienes suscitan las imágenes.[...] La imagen dinamizó la relación de la humanidad con el entorno en una búsqueda de sí, que poseyó desde el principio aspiraciones de orden mágico-ritual íntimamente asociadas con lo científico, estético y filosófico. [...] Conocemos imágenes táctiles, olfativas, acústicas, palatinales tanto como simbólicas, literarias, matemáticas o emocionales. Los dioses son el ejemplo más acabado de una imagen no visual". (BUEN ABAD, 2001).

Finalmente, la imagen enlaza emocionalmente las pulsiones con la realidad –signifiicante y significado- y, por lo tanto, es agente primordial de la memoria. La imagen además ser concebida como forma es un proceso creativo y reúne en un sólo plano de composición diversos elementos y, una vez creada se puede repetir infinitamente –reproducción- a causa de los diversos sistemas de producción.

2.2 Dimensiones del estudio de la fotografía: la memoria y el mensaje.

Necesariamente la fotografía se encuentra vinculada a la memoria, puesto que las imágenes se proyectan en la mente por medio del proceso cognitivo. Según Laura González (2005), al traer imágenes a la memoria es posible combinarlas, ya que los perceptos a través de la combinación de experiencias anteriores –mediante procesos sensoriales, nerviosos y cerebrales- permiten que sean asimiladas. El percepto “señala el presente: es la forma de lo percibido mientras se está percibiendo. La imagen es el rastro que deja el percepto en la mente cuando se discontinúa la percepción”.

Existe una relación intrínseca entre la fotografía y la memoria, ya que por ejemplo, en diversas áreas de investigación como la antropología, la física, la química, etcétera, la fotografía sirve para atestiguar ausencias, para tratar de que el tiempo se contenga en una superficie y evitar así su muerte. Además, los fotógrafos vinculados al arte y/o al periodismo realizan sus composiciones desde perspectivas en las que su formación, compuesta de experiencia y aprendizaje, permite que elijan un instante de otro: los colores, los símbolos, los objetos, entre otros elementos. Si bien, la fotografía, regularmente, es usada para recordar anécdotas o dar cuenta de que algo ya pasó, puesto que la memoria funciona mediante el recuerdo, entonces, ante la presencia de una imagen se escudriña en la memoria la evocación del algún recuerdo. Según Roland Barthes (1989), la fotografía es un reforzador de la memoria que sirve para recordar porque en la imagen fotográfica se manejan símbolos convencionales que se pueden relacionar con la cotidianeidad.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992) la memoria significa “potencia del alma, por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”. De esta manera, Laura González (2005) indica que si la fotografía es entendida como índice, entonces, funciona como equivalente físico y material de la memoria, por lo cual ésta constantemente trae del pasado al presente imágenes.

Fontcuberta (1997) menciona que para recordar es necesario seleccionar ciertas experiencias y olvidar el resto porque no hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida. La confirmación de la identidad individual se encuentra fundamentada en el principio de realidad que comienza por el reconocimiento de lo que está fuera de nosotros. De esta manera, no somos sino memoria, donde la fotografía es un acto que coadyuva en la definición de la autoafirmación y el conocimiento.

Para que exista la fotografía necesariamente tiene que haber una acción intencionada por parte del creador, por lo cual el fotógrafo tiene esencialmente dos objetivos: uno comunicativo y otro estético, ya que busca transmitir información y provocar sensaciones. La imagen es la representación y figura de un objeto en la mente y adquiere existencia al ser creada o recreada por el observador. En este sentido, de acuerdo con Jean Jacques Aumont (1993), la imagen tiene tres funciones:

- Modo Simbólico: las imágenes sirven como símbolos.
- Modo Epistémico: aporta informaciones (visuales) sobre el mundo.
- Modo Estético: debe complacer a quien la mira proporcionando sensaciones específicas.

La percepción es selectiva, ya que los sentidos segregan los estímulos de la realidad, por lo tanto, la fotografía es una interpretación de lo que aparece y, para ello el creador ha tenido que hacer una selección de los elementos. La imagen enlaza emocionalmente las pulsiones con la realidad, por lo cual según Dondis (1992), se expresa y recibe mensajes de la siguiente manera:

- Representacionalmente: vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia.
- Abstractamente: a través de los componentes visuales y elementos básicos se confecciona el mensaje que se construye mediante las emociones.
- Simbólicamente: sistemas de símbolos codificados que el hombre ha creado y adscribe un significado.

La fotografía es portadora de información, la cual adquiere significado cuando las personas la interpretan de acuerdo a su aprendizaje. Al respecto, Joan Costa (1991) menciona que la imagen documental proporciona una cantidad de información superior a la de la escritura porque se descifra por un número de interpretaciones posibles mucho más alto que en el texto escrito, ya que además el esquema de exploración de lectura es bastante rígido debido a sus reglas de sintaxis y a la estructura convencional por la que mayoritariamente se rige el lector.

Asimismo, cuando Costa habla sobre la realidad visual menciona que “es el conjunto de percepciones y valores que permanecen en la memoria acumulativa como resultado de la experiencia”. (COSTA, 1991: 8). En este caso, el estudio de la imagen se divide en dos procesos: la percepción de la imagen y su cualidad representativa.

La imagen fotográfica es análoga de lo real desde una perspectiva metafórica porque el observador crea correspondencias entre lo que ve en la imagen y lo que comprende como realidad. Dicha realidad en la fotografía es un entramado de conceptos construidos por la experiencia del “receptor”, su memoria e imaginación.

2.2.1 Conformación técnica de la imagen fotográfica.

De acuerdo con Joan Costa la característica específica de la fotografía es la de *transferir* sobre un soporte físico las impresiones de la realidad en forma de imágenes logradas mediante la acción de la luz que se proyecta sobre una superficie sensibilizada. Asimismo, “tiene lugar una segunda transferencia de la imagen (el positivado), que pasa del negativo impresionado sobre la placa o la película al papel o soporte definitivo, donde la imagen es finalmente restituida según la apariencia perceptible del modelo original”. (COSTA, 1991: 33).

La mancha, describe Costa, es el soporte visible de la fotografía, puesto que es más realista en su función representativa e implica elementos como el contorno (la forma de la mancha) y el contraste (el valor).

“En la pintura y en la fotografía –incluso cuando son monocromáticas- los contornos y los valores coexisten en la imagen por relaciones de contigüidad: el contorno de la silla, como mancha, delimita el contorno de su fondo, también como mancha; el valor (del blanco al negro pasando por todas las variaciones del gris o de color) es el que delimita el contorno. Entre contornos y valores hay contigüidad intrínseca y, por tanto, continuidad: es la imagen como un todo gestáltico”. (COSTA, 1991: 37).

Otro elemento de la imagen, según Costa, es el soporte entendido como “la materia que “soporta” a la imagen o el texto, con su naturaleza objetiva o corpórea y su integración física como materia (madera, tela, papel, película) y como superficie”. (COSTA, 1991: 37). Así, el concepto *soporte* constituye no sólo la materialidad de la imagen sino también su conservación.

“En tanto que “resultado”, la imagen fotográfica se define por la representación del contorno (la forma de la mancha), el contraste (valor cromático o monocromático) y el detalle. En la medida en que la fotografía sustituye la acción gestual por una acción mecánica, y en la medida en que no opera por el trazado lineal sino por la impresión simultánea de manchas de luz, no se puede hablar con propiedad de grafía, de grafismo o de su antecedente semántico: escritura, sino de transferencia de formas icónicas (o más exactamente, de figuras icónicas, tal como señaló Umberto Eco, pero, que siguiendo a Moles, habría que llamar infrafiguras)”. (COSTA, 1991: 40).

Debido a que las imágenes fotográficas se transfieren de la realidad a la impresión en el soporte material, la imagen se percibe no se lee, ya que para seguir el curso de una lectura se requiere de un proceso y lineamientos alfabéticos que indican a partir de dónde comenzar y en dónde terminar. En la percepción se realiza un “proceso espontáneo de exploración del espacio frente al proceso normalizado de exploración de la línea del texto. [...] La percepción es directa e inmediata, y el significado emerge con el mismo acto de percibir, ya que hay una redundancia visual entre la imagen y su modelo”. (COSTA, 1991: 41).

De esta manera, la significación corresponde a la lectura de un texto y la representación (del espacio) a la percepción de una imagen. De hecho, la interpretación del medio fotográfico se define como una *impresión icónica con luz*: impresión porque su procedimiento es el de la transferencia o marcaje; e icónica porque la imagen fotográfica es, en cierto grado, análoga a lo que representa. (COSTA, 1991: 42).

Si bien, tanto en la pintura y en la fotografía existe una transferencia de la realidad al soporte, la organización de las *manchas* es distinta, puesto que en la pintura cualquier detalle impreso en el lienzo está colocado de manera intencional, en cambio en la fotografía, dada su naturaleza mecánica, el registro del espacio se produce de forma indiscriminada. Así, la pintura y la escritura poseen características intrínsecamente distintas a la fotografía, ya que “la fotografía [...] registra una gran cantidad de información bruta, tanta como su propia acuidad lo permita. En este sentido –y desde el punto de vista estricto de la creatividad-, la fotografía sería un medio torpe, que registra todo lo que puede, automáticamente, porque ella misma no tiene capacidades selectivas”. (COSTA, 1991: 43).

No obstante, el fotógrafo requiere de la materialización previa del espacio que va a fotografiar, ya sea que lo encuentre en el ambiente o lo fabrique mediante la preparación física de un modelo, por ello, según Costa, el fotógrafo tiene capacidad selectiva e imaginativa. De esta manera, la manipulación de la imagen a partir del negativo encuentra tres variables:

- “a) El fragmento que es la acción selectiva de descubrir aspectos visualmente –denotativa, connotativa o estéticamente- interesantes, latentes en el negativo y con entidad suficiente para constituirse en “otra” imagen.
- b) La escala, que supone la creación de un fenómeno nuevo a partir de una alteración de la proporcionalidad del fragmento en relación con la proporción real.
- c) El tratamiento en el laboratorio, con su arsenal de posibilidades que llenarían un manual de técnica fotográfica y con sus inmensas capacidades combinatoria”. (COSTA, 1991: 49).

El negativo funge como mediador entre la realidad y la imagen fotográfica, pues funciona como soporte receptor y emisor de la primera y segunda *transferencia*. En este caso, el negativo permite que una imagen se multiplique y, finalmente, su contenido sea plasmado en el material sensibilizado a la luz.

Según Costa, en toda obra fotográfica interviene la articulación entre el fotógrafo, la realidad y el medio fotográfico. No obstante, en esta interacción existe un proceso de concepción y obtención de las imágenes que se define por:

- “a) la combinatoria, que mezcla en grado relativos los tres componentes (unas veces predomina en una imagen la idea, la intencionalidad o la sensibilidad del fotógrafo; otras veces predomina la fuerza del modelo; otras, la acción visible del utillaje técnico); b) los ruidos –interferencias entre el mensaje obtenido y el mensaje imaginado por el fotógrafo-, distorsiones, parásitos, etc., que todo mediador técnico introduce en el mensaje; c) el azar, que en cierto modo interviene, especialmente en la fotografía de creación, haciendo a veces que lo que serían “ruidos” se conviertan en elementos expresivos o estéticos importantes, y otras veces que incluso el mismo “mensaje” surja de lo inesperado”. (COSTA, 1991: 135).

La fotografía no sólo es un procedimiento de reproducción, puesto que como *lenguaje visual* orienta su capacidad técnica y estética hacia la innovación constante. Como se mencionó, mediante el proceso que se lleva a cabo entre el fotógrafo, la realidad, y el medio técnico se muestra no sólo la “aptitud” para reproducir imágenes, sino también “la capacidad de producir imágenes icónicas a partir de la luz por medios técnicos”. (COSTA, 1991: 137). Esto es, crear. Dado que el fotógrafo, la realidad y el medio técnico son elementos indispensables en la construcción fotográfica, a continuación se describe cada uno de ellos:

A. El fotógrafo.

Según Joan Costa, el fotógrafo lidia entre dos actitudes: la sumisión y la subversión. Se habla de sumisión cuando se reproduce la realidad (de las apariencias) y, en su afán de objetividad, el fotógrafo pretende tomar y mostrar la realidad tal como es.

“El engaño al que se ve sometido el ojo que examina una fotografía que muestra parte de una realidad social hace que la mayoría de las veces tal muestra se confunda con la vida misma que se enseña. Pero hace ya tiempo que tanto los historiadores de arte como otros estudiosos de la fotografía, como vehículo expresivo, han distinguido entre aquello que una fotografía muestra como producto de una cultura y la particular visión/mirada del fotógrafo/a centrándose en el valor de la fotografía como forma de acercarnos a contextos culturales distintos, ya sean éstos pasados o presentes”. (MARTÍN, 2005).

En el sentido de la “sumisión”, lo real se opone a lo imaginario, en cambio, la “subversión” se refiere a *ver de otra manera*, “lo real existente que los ojos no han podido ver pero que es susceptible de ser visualizado –como lo fueron las estructuras del movimiento y de la célula, el feto en el seno materno y tantas otras “realidades ocultas” que la fotografía ha logrado mostrar”. (COSTA: 1991: 8-9).

Por lo tanto, la función creativa del fotógrafo es imaginativa y selectiva porque requiere la materialización previa de lo que va a fotografiar, por lo cual si el modelo tomado de la realidad no existe, se fabrica mediante la manipulación física del entorno. (COSTA, 1991: 43).

“El juego entre presencia-ausencia, que es inherente a las imágenes, teje un entramado especialmente equívoco en la imagen fotográfica, debido a que hay un prejuicio ante cualquier fotografía: la ilusión de objetividad. La objetividad, como el mito del realismo, es la polarización de la atención y el raciocinio exclusivamente hacia el objeto observado, en detrimento del sujeto observador y olvidando al mismo tiempo que la objetividad del fotógrafo es siempre “la realidad como yo –ser subjetivo- la veo”, y que la objetividad del

objetivo fotográfico es “la realidad tal como yo –artificio mecánico- la registro”. (COSTA, 1991: 78).

B. La realidad.

La *realidad* es un fragmento que se ubica entre el espacio y tiempo. Ambos conceptos giran alrededor de la noción de *corte*, puesto que “temporalmente, la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. Espacialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, corta una porción de extensión”. (DUBOIS, 1983: 141).

Según Costa, existe una diferencia entre el concepto *realidad* y *otras realidades*, ya que el primero se constituye por lo empírico, es decir, en la cotidianidad el ser humano recibe a través de los sentidos una cantidad de información que registra y forja su experiencia,

“De esta manera, podemos decir que la realidad es el conjunto de percepciones y valores que permanecen en la memoria acumulativa como resultado de la experiencia –en este caso, memoria y experiencia visuales- y, respecto de la actitud sumisa, es aquello que representan las fotografías. [...] La aceptación de otras realidades visuales se define por la disposición a admitir otras posibilidades más allá de lo empírico. Esta actitud mental concibe la realidad como una macrodimensión indefinida e inmensurable que se opone a la conformidad con una dimensión de la realidad determinada sólo por aquello que los ojos ven y que la memoria visual retiene”. (COSTA, 1991: 9).

El segundo concepto, hace referencia a aquello que a simple vista es imposible ver, pero que con el desarrollo de la tecnología hace cada vez más visible al ojo humano aquello que parecía imperceptible como las fotografías de organismos vivos o la caída de una gota de agua.

No obstante, la imagen fotográfica es ficción debido a que la toma del fotógrafo parte de su propia subjetividad, pues en la medida en que la fotografía finge ser y tener ciertas cualidades, se determina básicamente como *signo* y *metáfora de la ausencia* capaz de ser interpretada.

No se puede hablar sólo de una realidad porque cada sujeto percibe realidades diferentes en un mundo complejo. Dichas realidades funcionan como sistemas informacionales, puesto que están mediadas por el diálogo cotidiano, las instituciones y los medios de comunicación. De esta manera, la realidad se construye mediante el consenso de los procesos cognitivos y la constitución cultural.

C. El medio fotográfico.

Cualquier medio técnico posee inherentemente *ruidos*, definidos por Costa como “mensajes no deseados incrustados en la información original, y todos ellos se deben al medio técnico empleado para su reproducción”. (COSTA, 1991: 46), por ejemplo, las rayas o manchas que aparecen en las fotografías. No obstante, Costa menciona que existen otra clase de interferencias que involucran la luz, el movimiento, la óptica, los filtros y los tratamientos en el laboratorio. (COSTA, 1991: 47).

Por otra parte, en el mercado se puede encontrar una gran variedad de cámaras fotográficas las cuales mediante los slogans ofrecen promesas sobre la precisión, nitidez y facilidad para manejarlas, es decir, el funcionamiento de la tecnología ha dejado de ser una virtud que sólo los fotógrafos profesionales podían poseer.

“La indiscriminación propia del medio fotográfico parecería ser evocada ya en el viejo y famoso slogan de Kodak: “dispare. Nosotros haremos el resto”. Es como la promesa de que nada será dejado fuera de la foto. He aquí por qué dicha indiscriminación óptica constituye una de las especificidades del medio fotográfico, y con la cual precisamente éste mostrará su aspecto más creativo con sus operaciones de manipulación de la imagen fotográfica”. (COSTA, 1991: 44).

Así, a la fotografía se le atribuye la cualidad de testigo de la realidad porque su tecnicidad combinada con la instantaneidad del acontecimiento puede registrar el movimiento más detallado.

2.3 Aproximaciones acerca del uso de la fotografía.

Los intentos por definir el uso de la fotografía devienen de la disyuntiva acerca de si es una función, acción o lenguaje. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992), el uso –entre sus diversas acepciones- se define como *el ejercicio o práctica general de una cosa y/o el empleo continuado y habitual de una persona o cosa*. En este sentido, para Michel de Certeau:

“Estas operaciones de empleo –o, más bien, de un nuevo empleo- se multiplican con la extensión de los fenómenos de aculturación, es decir, con los desplazamientos que sustituyen las maneras o “métodos” de transitar por medio de la identificación con el lugar. Eso no impide que correspondan a un arte muy antiguo de “valerse de”. Les doy el nombre de usos, si bien la palabra designa con más frecuencia los procedimientos estereotipados, recibidos y producidos por un grupo, sus “usos y costumbres”. El problema se mantiene en la ambigüedad de la palabra, pues, en estos “usos”, se trata precisamente de reconocer “acciones” (en el sentido militar del término) que tienen su formalidad y su inventiva propias y que organizan en sordina el trabajo de hormiga del consumo”. (CERTEAU, 1996: 36).

Para la enunciación y el uso es fundamental la labor que desarrolla la lengua como sistema y el habla como acto, ya que permite realizar, apropiarse e inscribirse en relaciones con el entorno, además de situarse en el tiempo, característica que los hace inseparables del contexto. Así, la enunciación supone:

- “Una efectuación del sistema lingüístico por medio de un decir que actualiza sus posibilidades (la lengua no sólo es real en el acto del habla);
- Una apropiación de la lengua por parte del locutor que la habla;
- La implantación de un interlocutor (real o ficticio), y por tanto la constitución de un contrato relacional o de una alocución (se habla a alguien);
- La instauración de un presente mediante el acto del “yo” que habla y, conjuntamente, pues el presente es propiamente la fuente del tiempo”. (CERTEAU, 1996: 40).

¿En qué momento, del proceso de creación de la fotografía, se lleva a cabo el uso de la misma? ¿Qué hace cada quién con las imágenes fotográficas? En este sentido, Jordi Pericot (1999) menciona que la comprensión de la expresión visual requiere valorar la imagen en sí misma, los casos institucionales que la significan y subrayar la significación que se concibe en la relación entre la imagen y sus usuarios. Por ello, dicho autor considera “el uso de la imagen como el cumplimiento de un acto comunicativo íntegro, único, en función de la intencionalidad comunicativa del enunciatario y de la oportuna interpretación inferencial del enunciatario”. (PERICOT, 1999).

Por su parte, Pierre Bourdieu distingue que el uso se efectúa sólo una vez que la imagen está hecha, ya que el proceso anterior que implica al fotógrafo y su obra involucra el momento de creación: lo que éste se imaginó, lo que intentó representar y lo que plasmó materialmente en la fotografía a través determinados medios. La fotografía a pesar de tener una vida subsiguiente, no puede desprenderse de su historia porque de ello depende su comprensión y ubicación en un espacio y tiempo.

“Para ordenar y entender el mundo espacialmente requerimos de las experiencias, que son mediadas por nuestros sentidos –táctiles, gustativas, motoras, visuales, olfativas o sonoras- y se refieren a los modos en que una persona percibe, conoce y construye una realidad (constructo de experiencia, una creación de sentimientos y pensamientos) mediante la simbolización, ya que los estímulos externos son organizados en estructuras mentales que nos ayudan a ordenar y entender el mundo espacialmente. [...] Experiencia significa aprendizaje y conocimiento, tiene que ver con hacer de lo desconocido algo conocido, sea de una manera directa e íntima por la vivencias que tenemos al usar y vivir el espacio o de manera conceptual e indirecta (mediada por signos y símbolos) ya que podemos conocer y ubicarnos en un lugar, con mayor o menor profundidad sin nunca haber estado allí”. (IBÁÑEZ, 2000: 81-82).

Antes de hacer una fotografía, el fotógrafo se la imagina y organiza desde los elementos hasta la composición e incluso la piensa en relación al medio de comunicación –fotografía, televisión, radio, etcétera- en el que será ubicada; hasta ese instante todavía se mantiene como una valoración no objetivizada. Así, el uso no sólo es la manera cómo se emplea una fotografía en los diferentes medios o las innumerables formas de nombrarla sino también es la acción de tomar las imágenes –previa organización-, pues a partir de ahí éstas son materializadas e integradas en un espacio, según los objetivos del fotógrafo.

La fotografía es imagen en el pensamiento y materia. Al respecto Catalá (1999) menciona que los psicólogos conductistas consideran como inexistente a la imagen mental porque es difusa e inconstante y, por lo tanto, imposible de estudiar, a menos que esté *expresada en palabras*: “basta que alguien intente formar una imagen en su mente y al mismo tiempo pretenda describirla, para que quede claro lo difícil que resulta obtener un resultado coherente” (CATALÁ, 1999: 10), aunque en el sueño se pueden encontrar ejemplos de imágenes mentales nítidas y con una cierta estabilidad.

Las imágenes almacenadas en la memoria permiten el conocimiento y acercamiento al mundo, pues algunos creen que no hay acción a realizar sin que previamente se haya pensado en imagen aunque otros opinan que se recuerda en conceptos y, a decir de Catalá, esto nos sume en una disputa inútil e interminable: “lo acertado es convenir que si bien nuestro pensamiento aún se encuentra organizado principalmente por una estructura lingüística –la escritura-, la memoria trabaja primariamente por medio de imágenes. [...] nuestra memoria [...] ofrece imágenes a un pensamiento que las procesa mediante una estructura lingüística”. (CATALÁ, 1999: 42).

Por lo cual Bourdieu señala que la fotografía se distingue según el uso posible para cada público, ya que es una manera de comprender y rehacer una fotografía, pues en relación a la función que cumple o puede cumplir, el juicio estético se sostiene en el “reconocimiento de géneros” mediante la enunciación de conceptos:

“el esfuerzo de reconocimiento culmina con la clasificación en un género o, lo que viene a ser lo mismo, con la atribución de un uso social, en el que los diferentes géneros son definidos, en primer lugar, en relación a su utilización y a sus usuarios: “Es una foto de publicidad”, “Es de concurso”, “Es la foto de un profesional”, “Es del tipo pedagógico”, etc. [...] Es a partir de su inclusión en un género como cada fotografía particular define su sentido y su razón de ser”. (BOURDIEU, 2003: 154-155).

Además Bourdieu enfatiza que la fotografía es impersonal y anónima, sin embargo, esta idea plantea la desaparición del autor y su construcción, ya que se descontextualiza a la imagen. Por otra parte, menciona que el uso, en referencia a los espectadores, puede estar dado tanto en la intención de hacer una foto como en la apreciación de las de otros y, en esta afirmación se olvida que la intención es una acción no definitiva, por lo que se puede o no realizar.

Bourdieu (2003) no sólo establece su definición de uso social de la fotografía sino además determina que el lenguaje es indispensable para catalogar una fotografía. En este sentido la imagen del niño maltratado ¿se designaría como una fotografía del tipo científico o de maltrato infantil? La apertura para especificar su género es enorme y ello origina que se le defina de acuerdo al contexto en el que se instala o por el elemento visual que establece su tema en general. Si una misma fotografía aparece en un periódico y en un libro de medicina, puede ser nombrada en el primer caso como del tipo periodístico y, en el segundo como de corte científico.

Asimismo, Fontcuberta (1997) menciona que la fotografía contiene un *potencial expresivo* que estratifica el grado de pertinencia informativa: “es el salto arbitrario aleatorio, contingente, de un grado al otro lo que asigna el sentido y da su valor de mensaje a la imagen”. (FONTCUBERTA, 1997: 14). Además, señala que el contexto en el que se ubica modifica sustancialmente la vinculación de la imagen con su referente, y por lo tanto, su sentido y valor de uso; es así como la verosimilitud –y la verdad de una imagen- cambia de acuerdo al entorno.

Por su parte, Bourdieu asigna a la fotografía un uso social, ya que desde su perspectiva la foto proclama y revela significaciones de una época, clase o grupo que se desarrollan en el mundo real porque muestran una visión objetiva del mundo casi imitativa. De esta manera, la foto adquiere realismo que confirma a la sociedad en su certeza tautológica, por ello el uso social se establece en relación a su utilización y a sus usuarios.

Así, se reafirma a la fotografía como un instrumento informativo que da cuenta de los sucesos de la vida cotidiana, al respecto, Peter Donaldson (2001) en un artículo sobre el *Uso de la fotografía para la planificación familiar* menciona la pertinencia de usarla como instrumento en los estudios de población y planificación familiar, puesto que al combinar datos cualitativos, cuantitativos y las fotografías se pueden “explicar importantes procesos sociales, como resulta difícil –quizá imposible- usar fotografías como una fuente exclusiva de datos, éstas deberían ser parte de una estrategia de investigación mediante el uso de métodos múltiples”. (DONALDSON, 2001: 28). A su consideración, la fotografía además de ser utilizada como instrumento en la investigación también puede aparecer como ilustración en las publicaciones científicas: “mucho material que se publica en nuestras revistas sería de más fácil comprensión si estuviera acompañado por una foto-ilustración, especialmente para aquellas personas que no tienen una gran experiencia y conocimiento de la situación del sujeto del artículo”. (DONALDSON, 2001:30). Sin embargo, aclara que en ocasiones las imágenes no son tomadas seriamente porque en la actualidad se utilizan como respaldo de argumentos y no para investigar asuntos.

La utilización de la fotografía en cualquier tipo de investigación requiere del conocimiento y comprensión de la misma, pues los datos que revela en la imagen no sólo necesitan ser observados sino también analizados para su posterior interpretación. Efectivamente, la fotografía además de ser una fuente de datos también puede ser incluida como estrategia de investigación, en este sentido, Donaldson propone el regreso de la foto como ilustración.

Resulta difícil definir los diversos usos de la fotografía porque existe desconocimiento acerca de su potencialidad expresiva y de sus elementos creativos que permiten el proceso de formación de imágenes. En el libro *Sobre las posibilidades de creación fotográfica* de Otto Steinert menciona que los elementos de creación son los recursos que los fotógrafos tienen a su alcance para la construcción de imágenes y, desde su punto de vista se pueden agrupar en cinco ejes: “la elección del objeto (o motivo) y el acto de aislarlo de la naturaleza, la visión en perspectiva fotográfica; la visión dentro de la representación foto-óptica; la transposición en la escala de tonos fotográficos (y en la escala de colores fotográficos); y el aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica”. (FONTCUBERTA, 1997: 125).

A propósito del uso, Joan Costa (1991) afirma que la ilustración, la noticia gráfica, la documentación –imágenes de archivos-, la publicidad son los usos sociales que enfocan a la fotografía hacia la reproductividad consumista de la sociedad. Es decir, el uso se establece en tanto existe el consumo de imágenes que de acuerdo a su contexto- vinculación entre imagen y referente- el sujeto le atribuye el sentido y valor en relación a la pertinencia informativa.

El uso no equivale a utilidad sino a una función que involucra la capacidad de acción, propia del ser humano. Dicha acción, a decir de Bourdieu, se lleva a cabo cuando se nombra una fotografía, esto es, la ubicación en géneros mediante el lenguaje. Al reconocer una fotografía se verbaliza y se puede admitir o rechazar pero una vez que se le nombra, además de connotar su contenido se lleva a cabo el reconocimiento. Sin embargo, Barthes dice que la foto es clasificable porque las fotografías hasta ahora categorizadas no dan respuesta de aquéllas que a él le producían placer o emoción.

Barthes asigna un elemento más al valor y sentido de uso: la emoción que puede provocar una determinada fotografía. Efectivamente, toda foto posee características informativas pero también incluye pasiones: “con la fotografía, los recuerdos, en lugar de estar almacenados en la mente –en lugar de ser subjetivos, personales, privados- pueden sostenerse con la mano frente a la mirada -son objetivos, intercambiables, públicos-”. (CATALÁ, 1999: 43). La foto vive porque existe alguien que la observa, mira, interpreta y rehace y, pasa de ser indiferente a configurar la realidad del sujeto.

A pesar de que una imagen esté trucada, la percepción de la misma varía de acuerdo a diversas circunstancias en las que se le asigna a la imagen un uso diferente del que tenía pensado el fotógrafo. Arnoldo Kraus (2002), refiere que la imagen dice más que cualquier texto porque es “testimonial”, imparcial y usualmente veraz siempre que no esté sujeta a manipulación. Para Catalá (1999), la fotografía ha sido la encargada de alimentar la visión de la historia como algo material, semejante a una cadena de momentos-objeto que pueden ser expuestos en un museo, sin embargo,

“(…) la fotografía no es un fetiche ni una reliquia; no representa algo, ni tampoco forma parte de nada. La fotografía no asegura, como el objeto, la integridad del recuerdo, sino que

mantiene físicamente unidos los distintos objetos o sujetos que forman el recuerdo. Y asegura esta integridad no en la memoria, sino en el mundo material, por lo que aquella remembranza difuminada que procuraba el objeto en sí, se solidifica en la fotografía permitiéndole ejecutar una simulación de la vida (todavía no la simulación postmoderna, pero más una copia de la vida, una copia auténtica, que una representación de la misma) que acaba convirtiéndola en cadáver, en un cadáver momificado". (CATALÁ, 1999: 46).

Fontcuberta (1997) alude que la manipulación se da en la creación de la fotografía, ya que es una característica tautológica porque queda desprovista de un propósito perverso y se restablece como una condición exclusiva de la creación. El fotógrafo provee a su creación de una ideología cargada de signos y símbolos los cuales se vuelven imaginables –abstracción- para el que mira:

“Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intervenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”. (FONTCUBERTA, 1997: 15).

Por otra parte, en el ámbito de la investigación, la fotografía además de tener un objetivo de sentido, requiere una estrategia de organización, lectura de datos e interpretación de resultados. El CAINM, por ejemplo, usa fotografías de niños maltratados como apoyo documental de investigación pero en la práctica –por ejemplo, en las terapias - no han sido aplicadas posiblemente debido a que se desconoce un criterio que permita validar los resultados según sus efectos y a la predominancia del área médica sobre el estudio del maltrato.

El 16 de noviembre del 2003, en la página de internet www.elmundo.es se escribieron algunos artículos y experiencias que narran la historia clínica y emocional de un paciente con cáncer; se relata la función que jugó la fotografía como parte del tratamiento “quimioterápico”, y de esta manera lo relata el paciente:

“La idea era reflejar mis sensaciones a través de fotografías a lo largo de mi estancia allí; también fotografiaríamos cada vez mi rostro, como un modo de no olvidar mi identidad a pesar de los cambios físicos que pudiera experimentar mi aspecto durante el proceso. [...] Uno de cada dos días, buscaba en el reducido entorno una imagen que simbolizara lo que ocurría dentro de mí. Sin haber visto el resultado impreso, la imagen quedaba negativizada en mi mente, para acabar revelándose en forma de líneas escritas que escapaban de mis

dedos como si el suceso de apretar el botón de la cámara hubiera puesto en marcha un mecanismo imparable. Carlos –el médico- puso en mis manos una forma de mirar para mí nueva –la fotografía-; y ésta, de forma casi instintiva, se alió con mi otra voz: la palabra escrita, brincando al revoltijo de pensamientos, miedos e inquietudes que bullía dentro de mi un 'canal' (¿otra casualidad?) para fluir. El resultado está en sus manos y en las frases que dan inicio a este texto”. (SANCHEZ, 2003).

El uso de la fotografía no sólo se define por el medio en el que publica una imagen, sino además depende de imaginarios, cosmovisiones, emociones y, en general de los objetivos del que mira: “la mirada del espectador recrea siempre la significación, pero esta mirada puede ser orientada en cualquier dirección”. (FONTCUBERTA, 1997. 138). Por ello, el uso de la imagen se puede llevar a cabo desde el ámbito simbólico e instrumental.

2.3.1 El uso simbólico e instrumental de la fotografía.

La fotografía se define en relación a la imagen, al fotógrafo y al medio. De acuerdo con Joan Costa el análisis de la imagen fotográfica debiera partir de la interacción entre el fotógrafo, el medio fotográfico y los estímulos externos (la realidad):

“Hay tres tipos de interacciones entre estos tres elementos del proceso de concepción y obtención de imágenes: a) la combinatoria, que mezcla en grado relativos los tres componentes (unas veces predomina en una imagen la idea, la intencionalidad o la sensibilidad del fotógrafo; otras veces predomina la fuerza del modelo; otras, la acción visible del utillaje técnico; b) los *ruidos* –interferencias entre el mensaje obtenido y el mensaje imaginado por el fotógrafo-, distorsiones, parásitos, etc., que todo mediador técnico introduce en el mensaje; c) el *azar*, que en cierto modo interviene, especialmente en la fotografía de creación, haciendo a veces que lo que serían “ruidos” se conviertan en elementos expresivos o estéticos importantes, y otras veces que incluso el mismo “mensaje” surja de lo inesperado”. (COSTA, 1991: 135).

Dichos estímulos externos son la identidad de lo que se expresa en una fotografía y, éstos pueden provocar el deseo de la foto por parte del sujeto que mira. Básicamente, el uso de la imagen fotográfica se da en función de la intencionalidad del fotógrafo y de la interpretación del sujeto que recibe las imágenes.

El uso simbólico e instrumental de la fotografía se sustenta en la imagen y el medio fotográfico. El uso se da en función de la intención y la interpretación, por lo cual el cúmulo de emociones que se generan al “percibir” una fotografía, pueden consecutivamente concebir cómo

será usada. Por otra parte, el medio –la cámara- evoluciona apresuradamente y se incorpora en ámbitos diversos.

El uso simbólico de la fotografía se genera cuando ésta es significativa para el que la mira, un ejemplo de esto lo proporciona Barthes (1989) cuando menciona su preferencia por una fotografía en la que aparece su madre en un invernadero: no es que esta fotografía le ofreciera la imagen más cercana a ella, sino que fue la que le provocó una sensación, y levantó el deseo por tenerla, pues él mismo narra que al verla en una imagen era como si ella estuviera presente. Según Barthes, el recuerdo que tenía de su madre estaba centrado en los últimos años en los que ella vivió y las fotos de cuando era joven no le eran significativas; pero esta última la confirmaba tal y como él la había conocido.

Ciertamente, mediante los elementos que le son significativos se extraen recuerdos y emociones y, los juicios valorativos que se deriven sólo pueden procurarse mediante el mensaje lingüístico al momento de nombrar el objeto y relacionar los componentes de la imagen. En palabras de Bertrand Russell, el lenguaje expresa y comunica porque es un medio para exteriorizar nuestras experiencias:

“El lenguaje posee dos méritos conectados entre sí: primero, que es social, y segundo, que proporciona expresión pública a los “pensamientos”, los que de otro modo seguirían siendo privados. [...] nos permite efectuar nuestras transacciones con el mundo externo mediante símbolos que tienen: (cierto grado de permanencia en el tiempo, y”) (*sic*) un grado considerable de separación en el espacio”. (RUSSELL, 1948: 52).

Al igual que el lenguaje verbal, el lenguaje visual se encuentra estructurado por *reglas, motivaciones e interpretaciones* sujetas a la “ordenación” lógica del que mira. Jordi Pericot (1999) menciona que la comprensión de la expresión visual requiere valorar la imagen *en sí misma*, los casos institucionales que la significan y subrayar la significación que se concibe en la relación entre imagen y sus usuarios. “Debemos situarnos inequívocamente dentro del marco de la pragmática cognitiva y vincular las operaciones comunicativas al sistema central del pensamiento y en el ámbito del comportamiento en que aparecen”. (PERICOT, 1999). Así, la percepción de la fotografía depende del aparato cognitivo y lingüístico que involucra no sólo la relación con la cosa u objeto sino también con el imaginario individual y colectivo. Por ello, dicho autor considera el uso de la imagen como el cumplimiento de un acto comunicativo íntegro y único.

Asimismo, entre codificar y remitir las ideas al destinatario y la interpretación de los enunciados existe una correspondencia múltiple, puesto que se somete a la interpretación del enunciatario. Tanto el enunciatario como el destinatario le asignan el uso a la fotografía que recae más en lo simbólico, ya que se provee de valores y emociones al objeto que van más allá de la utilidad del mismo. Así, nunca se pierde de vista el contexto histórico en el que se desenvuelve una imagen.

En la fotografía pueden coexistir formas puestas al azar, juego de estilos y un modo de relación a través de la diferencia, lo heterogéneo, lo discontinuo que da el marco apropiado a la escena. De acuerdo con Pericot (1999), en la comunicación visual no se intercambian imágenes sino enunciados que corresponden a imágenes completadas por las informaciones que se extraen de la situación en las que éstas son enunciadas. El uso simbólico se posiciona en el imaginario individual y colectivo que se manifiesta en los diferentes usos instrumentales que se llevan a cabo. Además, “es evidente que, con el tiempo, ciertos usos continuados acaban por ser asignados convencionalmente a las imágenes como si fueran significados propios y esenciales a éstas. Así, nos servimos de unas determinadas imágenes y no de otras, [...] para un determinado acto comunicativo”. (PERICOT, 1999).

Lo anterior indica la disposición y capacidad del ser humano al aprendizaje, pues el saber acumulado no sólo implica las habilidades tendientes a desarrollar y potencializar, sino también a aquellas habilidades de pensamiento que sirven como proceso de aprehensión del conocimiento y se aplican para alcanzar cierto nivel de aprendizaje.

Así, el uso depende del contexto de la imagen porque no es vista de la misma manera una fotografía en el periódico, el álbum familiar, la revista o el libro. De acuerdo al medio, la imagen es interpretada de diferente forma y, según Vilches, más aún cuando ésta aparece con un pie de foto que sugiere lo que debe ser interpretado. Así la experiencia histórica individual y colectiva contribuye a la apreciación de una imagen, de tal manera que las diversas miradas perciben de modo distinto una misma fotografía.

El soporte es la materia corpórea que conlleva a la creación y la producción de imágenes porque sin la cámara no sería posible la fotografía. En este sentido, el uso simbólico de la fotografía se registra en el medio porque a través de éste se puede observar el funcionamiento de lo abstracto en donde se conecta el entorno visible y con la verdad escondida detrás de la realidad:

“Tanto la ciencia como la tecnología son las disciplinas que han hecho mayor uso del potencial que tiene la imagen para describir teorías o conceptos. Ambas han recurrido también al arte como herramienta en la creación visual de dichas conceptualizaciones. Esta convergencia arte-ciencia ha producido a su vez un impulso en la historia de la representación de la imagen, lo que constituye uno de los avances más importantes hacia la elaboración del concepto de imagen como sistema comunicativo”. (CATALÁ, 2001).

El conocimiento que se tiene en relación a algo no es inmediato, puesto que se construye y conforma de acuerdo a la cultura y al contexto social que permite asignar determinadas funciones al objeto. “Esto no implica que entre los individuos que forman mi grupo no haya diferencias, sino que es más amplio el campo de los significados comunes evocables en común y más las posibilidades de que les demos un sentido similar”. (PAOLI, 1977: 17).

Bourdieu (2003) afirma que el uso se precipita por medio del lenguaje, ya que éste permite exteriorizar los géneros en el que será ubicada. Esto evoca a Octavio Paz cuando menciona que somos lo que arrojan nuestras palabras; motivo por el cual el lenguaje es pensar la comunicación. Así, el lenguaje se puede contemplar como realidad y estructura.

Existe un afán por ordenar todo cuanto se posee; incluso con la fotografía se ha intentado percibir la singularidad de los sucesos, encontrarlos donde menos se espera y captarlos en lo que por instantes pasa desapercibido. Entonces, ¿la fotografía establece un orden por sí misma o se le atribuye un orden de acuerdo a la cosmovisión del que mira? La cámara como objeto técnico está provisto de un lente, flash, entre otros elementos que de acuerdo a la historia son en conjunto una construcción del hombre que derivó en la creación de la *cámara oscura*; igualmente las composiciones independientemente del tema, son creaciones que se eligen y captan.

El momento de creación requiere de un orden que es atribuido por el fotógrafo en el instante de confabular su construcción: pensar desde dónde se partirá, qué se plasmará, todo ello tiene contenido un orden de acuerdo a la cosmovisión del ser humano. Entonces, según lo anterior se dice que todo hombre antes de llevar a cabo una acción ordena porque planea lo que va a hacer. No importa si lo hace de una manera conciente o inconsciente, puesto que el fin es el mismo. La historia debe tratarse desde su uso crítico y para ello es necesario ajusticiar el pasado, a fin de liberar al hombre y de no dejarle otro origen que aquel en el que él mismo se quiera reconocer y, algo semejante sucede con la fotografía.

De esta manera, el uso simbólico se encuentra en el plano de la connotación porque “remite a otras ideas o evocaciones no presentes directamente en la denotación” (ZECCHETTO, 2003: 142). Cabe recordar que la connotación es aquello que es sugerido sin ser referido, es decir, la connotación asocia al significado del signo nuevos sentidos le da una apertura semántica que desborda la lectura denotativa. Mientras que el uso instrumental se refiere al plano de la denotación, ya que está vinculada con lo que directamente se expresa y refiere el signo. Bourdieu (2003) menciona que el uso social de la fotografía se expresa en el instante en que es nombrada en un género de acuerdo a lo que visualmente se ve. El uso social es el esfuerzo de reconocimiento que culmina con la clasificación en un género, es decir, la atribución de un uso. En este sentido, el uso instrumental reporta el valor extensional del signo y refiere el contenido del signo tal y como es asumido por un grupo.

2.3.2 El uso como acto comunicativo.

Es cada vez más frecuente el uso de la fotografía en la cotidianeidad, puesto que participa en el espacio público y privado al evidenciar las formas y estilos de vida y coadyuvar en la problematización de los acontecimientos. De hecho, la fotografía se ubica en el campo de la comunicación ya que,

“(…) el espectador recibe información (función epistémica), sensaciones (función estética) y representaciones socio-culturales (función simbólica), de tal forma que la imagen le permite asegurar, reforzar, reafirmar y precisar su relación con el mundo visual (E.H. Gombrich) (sic). A través de los esquemas perceptivos de reconocimiento (de la realidad presentada en la fotografía) y la memorización (de un cierto saber sobre lo real) el espectador reconstruye activamente la imagen, en definitiva la realidad”. (RODRÍGUEZ, 1997: 243).

El que mira una fotografía se convierte en un sujeto histórico capaz de intervenir en su realidad, lo que le lleva a ubicarse en su espacio y situación social. Según Rossana Reguillo (1995), profesora del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, las ciencias de la comunicación deberían construir un discurso sólido y potente en referencia al sujeto para explicitar los modos y manera de apropiación, producción y transformación de significados sociales. En definitiva, este planteamiento obliga a reconocer al sujeto como parte de los medios de comunicación con los cuales mantiene un discurso cotidiano y continuo.

La comunicación no es un mero instrumento para dar forma a lo que ya existe, es una *dimensión de lo social*. Como lo mencionó Martín Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones*, la comunicación dejó de ser una cuestión de medios para convertirse en un asunto de mediaciones. “En tal sentido se precisa de un especialista en comunicación, que tiene por oficio ser un recuperador de la palabra de otros, de los procesos comunicativos imbricados en la interacción cotidiana; un mediador que busca los puntos de unión, de convergencia, entre la sociedad civil”. (REGUILLO, 1995: 115). Así, el sujeto participa en la estructuración y producción de formas simbólicas que son percibidas e interpretadas:

“El espectador de imágenes no vivencia directamente el mundo que observa a través de los mensajes visuales que recibe, sino que consume reproducciones de esa realidad que a partir de ese momento ha hecho suya: vemos y conocemos a través de los ojos del otro: del fotógrafo, del director de cine, del publicista, del pintor, etc. El espacio visual, administrando determinadas imágenes del mundo, está estructurando y dirigiendo las vivencias de sus espectadores (¿manipulación?). El poder de dominio de las imágenes es evidente: las imágenes prevalecen a la vez por su poder de impacto y por las formas de pensamiento mágico que impone su naturaleza y los procedimientos de su empleo. Tanto es así que incluso uno puede estar viviendo una realidad que es una mera ilusión óptica (realidad virtual)”. (RODRÍGUEZ, 1997: 240).

Asimismo, la imagen es mediadora entre el sujeto que percibe y la realidad y es el carácter simbólico (de representación o signo) de la imagen “lo que ponga en movimiento el saber, los afectos, las creencias y los modelos culturales y sociales de una determinada época, cultura o clase social”. (RODRÍGUEZ, 1997: 243). No obstante, la imagen como medio de comunicación y

representación del mundo tiene lugar en todas las sociedades “humanas”, y aunque su apropiación se pueda dar de forma global siempre la fotografía, en principio, es particularizada por las diferencias culturales:

“Tras la crisis de las ideologías (supremacía de lo verbal) y de los sistemas de valores transmitidos por las religiones tradicionales, la información visual se ha convertido en una vía de orientación y encauzamiento de la conducta y pensamiento de las masas. Surge así la nueva “imagería religiosa”: el culto a las imágenes del cine, la TV, las fotografías, la publicidad, etc. Esta “nueva religión” es asequible a todos sin importar el bagaje cultural e intelectual de sus seguidores; el lenguaje de las imágenes funciona a través de elementos icónicos y simbólicos que van dirigidos directamente a los núcleos básicos del psiquismo humano, rompiendo todas las barreras de control consciente”. (RODRÍGUEZ, 1997: 240).

En principio, las investigaciones sobre los efectos de los medios de comunicación apuntaban a que éstos eran capaces de alterar e inducir la conducta, posteriormente, se enfocaron al estudio de la planificación de los mensajes con la intención de persuadir al “receptor” y, finalmente, se determinó que los efectos de los medios no son determinantes y se pueden generar a largo plazo, asimismo, la conducta se conforma por otros factores que están en el entorno social y cultural. Los estudios más recientes especifican que el “receptor” es un elemento activo por lo cual es capaz de construir significados –efecto de los mass media- mediados por la conformación de su experiencia y los mensajes construidos por las instituciones mediáticas. En todo caso, el efecto dependerá del uso que se le dé al medio de comunicación.

2.3.3 Funciones comunicativas de la fotografía.

La fotografía como medio tecnológico posee funciones inherentes a su naturaleza física, como son: el procedimiento óptico, químico y mecánico para la obtención de una imagen por la impresión de la luz a través de la cámara. No obstante, la fotografía tiene otras funciones, que Bourdieu menciona como *sociales*. Según Bourdieu (2003), la fotografía se juzga en relación a la función que cumple o puede cumplir a los ojos de quien la mira, es decir, se le puede ubicar en un museo, libro, álbum privado, periódico, etc. Así, la fotografía encuentra diversos espacios alternativos públicos y privados en los que su función depende de quien la tomó y del que la percibe. De hecho, la función diversificada que adquiere la fotografía permite enjuiciarla entorno a su contexto: es de publicidad, periodística, artística, científica, entre otras:

“Esta paradójica capacidad de la imagen fotográfica de asociarse a valores opuestos produjo, desde los inicios de la fotografía, un problema de definición ontológica. Porque si desde su capacidad documental la fotografía podía entenderse como “ciencia”, desde su

potencialidad “expresiva” podía considerarse como “arte”. ¿Cuál era entonces la verdadera esencia de la fotografía, la ciencia o el arte? [...] Dada su evidente inserción en los procesos de reproducción mecánica, también podría considerarse a la fotografía simplemente como tecnología. [...] Si, como han dicho en sus textos Susan Sontag o Hollis Frampton, este problema ha sido resuelto por la crítica moderna y, consecuentemente, resulta irrelevante continuar con el debate en la actualidad, ¿por qué continuamos confundiéndonos al enjuiciar fotografías? ¿por qué se exige aún a la fotografía funcionar de un solo modo, y ser o documental o artística”. (GONZÁLEZ, 2005: 159).

La fotografía ha tratado de justificar su función en relación al contexto. Durante décadas la fotografía luchó por salir de los esquemas tradicionales que la posicionaban como copia de la realidad por lo cual únicamente podía ser utilizada en el ámbito documental. Sin embargo, en el caso de la fotografía artística, los surrealistas quedaron fascinados con ella porque consideraban que a pesar de ser un registro óptico del mundo, se intuía el mismo potencial para la fantasía que en una obra pictórica construida por la imaginación. (GONZÁLEZ, 2005: 217). Los surrealistas equipararon a la fotografía con el *inconsciente de toda expresión*.

“Las primeras imágenes fotográficas fueron verdaderos “cuadros” que seguían los géneros clásicos de la Pintura (naturaleza muerta, retrato, desnudo y paisaje) utilizando, sin embargo, la sintaxis fotográfica. Ejemplo de esto es una de las primeras “fotografías” de Niépce, Naturaleza muerta obtenida sobre la placa de bitumen de Juden, de 1822, que representa una mesa puesta con una botella, un plato, una copa, etcétera. En fin: naturaleza muerta”. (GONZÁLEZ, 2005: 166).

Cabe recordar, que en sus inicios la foto era considerada una imitación del “verdadero” arte, incluso algunos pintores utilizaban la heliografía –como la nombró Niepce- para representar las cosas con más naturalidad. (NEWHALL, 2001: 9). En principio, el uso de la *cámara obscura*, de acuerdo a Newhall, fue para la producción de retratos que se realizaron desde finales del renacimiento; no obstante, para mediados de 1800 se comenzó a redefinir los objetivos de la fotografía que evolucionaron más allá de la creencia del realismo y la perfección técnica. “En 1861 un crítico inglés, en un artículo «On Art-Photography», escribió:

«Hasta ahora la fotografía se ha contentado principalmente con representar a la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿Y no puede aspirar también a delinear la Belleza?». Así alentó a fotógrafos a que produjeran imágenes «cuyo objetivo no era meramente entretener, sino instruir, purificar y ennoblecer». (NEWHALL, 2001: 73).

Si bien, hasta ese momento se continuó con la idea de que la fotografía debía representar la belleza y felicidad a través del retrato y la composición; el medio fotográfico fue evolucionando y no sólo en lo técnico sino también en su función social. Aunque desde los años setenta la fotografía como documento logró una hegemonía, aún se pensaba que su función era la reproducción de la realidad, por lo cual la imagen adquiriría una doble naturaleza como arte y documento, pues éste último tenía que ser necesariamente artístico. (FONTCUBERTA, 1997: 98).

Hay una aclaración que Joan Costa hace al respecto del fenómeno fotográfico y que a su parecer ha sido apenas considerado: “los primeros fotógrafos observaron las imágenes más que la realidad [...] la fotografía, [...] empezó no por mirar tanto a ésta, sino a las imágenes del arte. Las nociones de retrato y de composición no provenían de la realidad, sino del arte clásico”. (COSTA, 1991: 27). Tal es el caso de Jeff Wall el cual retoma pinturas y las hace en fotografía, es decir, pinturas de Édouard Manet o de Paul Cézanne las naturaliza, según lo menciona, y proyecta en la vida moderna.

La fotografía de arte a finales de 1800 comenzó a languidecer porque se repetía continuamente el mismo tipo de escenas genéricas y anecdóticas, paisajes o retratos que caracterizaron la artificialidad de las escenas. Por ello, según González (2005), a comienzos del siglo xx, los artistas progresistas propusieron una nueva estética basada en las propiedades y características singulares de su medio de expresión.

Los ámbitos en los que participa la fotografía son infinitos y mediante la imagen es posible adquirir y recopilar información para complementar el conocimiento y adquirir experiencias:

“Muchos artistas posmodernos han adoptado los medios digitales y asaltado “la red” como modo de plantear una (inter-) actividad y una difusión artística diferente. En apariencia, hay un cambio de valores con relación al espacio y al tiempo, así como una positiva reorganización de la percepción y sus objetos. [...] Las nuevas tecnologías no implican necesariamente una “nueva era” ni un surgimiento de una “esclavitud digital”; todo depende en cómo se comprenda y reciba tal cantidad de información. [...] A fin de cuentas el problema es de significación”. (GONZÁLEZ, 2005: 291).

Según González, algunos fotógrafos se plantean integrar ciertos conceptos para lograr una obra crítica, creativa y socialmente relevante, un ejemplo es Jo Spence con su obra “foto-terapia” en la que involucra la teoría fotográfica y la práctica, pues ella misma es sujeto y objeto de la fotografía que crea: su serie inició en “un formato pionero de trabajo auto-curativo utilizado en la terapia de cáncer. Rompiendo todas las nociones convencionales de belleza y de Autor como un sujeto poderoso, Spence comparte con el espectador su proceso de deterioro por la patología del cáncer (que la llevó a la muerte en 1992)”. (GONZÁLEZ, 2005: 292).

Por otra parte, las variadas disciplinas de estudio utilizan a la fotografía para distintos fines ya sea como registro para un libro, archivo, revista, entre otros. Por ejemplo, “en el marco colonial,

el uso de la fotografía tenía como objetivo enseñar y mostrar a los países occidentales las imágenes de otras culturas consideradas salvajes y exóticas. Con el fin de conseguir su objetivo, la manipulación de las fotografías era frecuente y corriente entre los viajeros que visitaban países lejanos". (GONZÁLEZ, 1997: 244).

En este caso, la fotografía etnográfica, se articula entre el estudio de la diversidad humana y la confirmación de la existencia de pueblos primitivos, por lo que la cámara es utilizada no sólo para mostrar formas de vida y creencias, sino también para demostrar que eran considerados erróneamente primitivos. También la fotografía puede ser utilizada para trabajo de campo: en el libro *Balinese Character*,

"Bateson y Mead integran texto y fotografía a partir de 25.000 fotos realizadas durante dos años de investigación. Una vez obtenidas y seleccionadas (un total de 759) eran clasificadas en categorías culturales: padres e hijos, ritos de paso, aprendizaje, etc. La vastedad de tal trabajo lo ha convertido en una de las investigaciones etnográficas de mayor importancia en su campo". (GONZÁLEZ, 1997: 244).

De acuerdo con González, la fotografía también se ha utilizado como método cualitativo de investigación, pues en los años sesenta la *sociología visual*, inspirada en la fotografía documentalista, se enfocó en el estudio del contexto socio-cultural del *Tercer Mundo* y de las culturas marginales, por lo cual se originó investigaciones relacionadas con la cultura de las drogas, los guetos negros, entre otros:

"El campo de acción del fotógrafo se extendió hacia los espacios al aire libre [...] Este tipo de fotografía no sólo sustituyó el estudio del fotógrafo por el escenario exterior, sino que eliminó a su vez la pose y la representación de la escena (decorado, composición, iluminación, etc.) por dar lugar a lo espontáneo: lo que transcurre y ocurre inesperadamente". (COSTA, 1991: 27).

Cuando la fotografía, dice Anne McCauley, se define por su función es porque se le atribuye valor a lo que se mira en ella, así se le puede designar como fotografía popular, de álbum familiar, fotografía policial, entre otras. Esto debido a que "el proceso de percepción es un proceso estructurante; el cosmos no está estructurado en sí mismo, es el ojo humano el que lo estructura, lo organiza y le impone un orden y un sentido al percibirlo, forma y contexto –figura y fondo-. En el mundo de la imagen se presenta un contexto determinado y es modelado por ese contexto". (CERVANTES: 2005).

De esta manera, el proceso comunicativo –en la fotografía- no sólo se reduce a la transmisión de informaciones sino que implica la acción constante y continua, puesto que la

fotografía posee la cualidad de situarse en la vida social contribuye en la construcción de la cultura. Al respecto, Buen Abad menciona que,

“(…) la comunicación, a pesar de la diversidad de significados que la benefician y aquejan, es una producción humana concreta, realización de su ser individual-colectivo y problema magnífico que exige apasionarse críticamente por ella, con pasión científica, de expedicionario y amante. La Comunicación es una forma superior del intercambio. La Comunicación es obra humana definible sólo por su práctica social concreta. Es necesidad en practica de exteriorización constante sometida siempre a determinaciones de lugar, tiempo y clase social que la definen dinámicamente asignándole un papel histórico concreto”. (BUEN ABAD, 1995).

Así, La fotografía en los diferentes escenarios ha contribuido a los objetivos de uso que se le asignan, por lo tanto, es inagotable tratar todos los modos de empleo que se hace de ella. No obstante, cabe mencionar que el desarrollo de la fotografía y las diversas funciones están sujetas de manera paralela al desarrollo social: modos para producir información, conocimiento y habilidad para comunicarse.

2.3.4 Propuestas para clasificar la fotografía.

Existen intentos que proponen una clasificación en fotografía, entre ellos se encuentran Pierre Bourdieu, Pepe Baeza y Laura González cada uno de los cuales desde su propio campo de acción abordan la fotografía. Una teoría no invalida a la otra sino la complementa y, en este sentido, Bourdieu apunta en sus planteamientos que el uso se encuentra determinado porque se nombra en la medida en que la fotografía se juzga por la función que cumple –según los ojos de quien la mira-, así “el juicio estético a menudo asume la forma de una hipótesis que se apoya explícitamente en el reconocimiento en géneros, [...] cerca de las tres cuartas partes de las expresiones de valoración comienza por un “sí” y el juicio que suscita la primera lectura de la imagen es casi siempre genérica. “Es maternal”, “Es humana”, “Es muy buena””. (BOURDIEU, 1965: 154).

En el instante en que una fotografía no se le nombra por su género, se le ubica por el tema o por algún calificativo. De hecho, Bourdieu mostró una apertura imprescindible al mencionar que el uso de la fotografía, en principio, se da cuando es nombrada, lo cual indica que primero se siente y se piensa, posteriormente se clasifica. La fotografía se clasifica en respuesta a la necesidad de conocimiento y comprensión respecto a ella.

“Ante todo, se ordena, y se desordena, no hay más que ver el desorden que reina en las cajas de fotografías, el desorden de las familias, a menos que no se trate del orden propio de cada familia, un orden trastocado porque existe el placer de revolver”. (PICAUDÉ, 2001: 22). Es lo

mismo que ocurre con las clasificaciones, pues cuando apenas acaba de formularse una, aparece otra que si bien no la inválida puede complementarla o confundir aún más el objetivo de la misma.

Bourdieu no sólo establece su definición de *uso social* de la fotografía sino además determina que el lenguaje es indispensable para catalogar una fotografía. Su perspectiva apunta a la clasificación de los diferentes géneros en los que se le puede encontrar a una foto y, deja entrever que los siguientes son los más recurrentes, aunque pueden figurar en esta lista muchos más:

- “La *fotografía de pose* en la cual se encuentra las reglas de la etiqueta social y comúnmente retoma las fiestas de familia y los recuerdos de vacaciones.
- La *fotografía por sorpresa* es la realización de la estética de lo natural.
- En las *fotografías de grupo* comúnmente los sujetos se presentan apretados unos junto a los otros, sus miradas convergen en el centro y cada uno toma la posición que le es asignada socialmente.
- La *fotografía de retrato* lleva a cabo la objetivación de la imagen de uno mismo.
- La *fotografía de desnudos* es casi siempre rechazada mediante frases que las reducen al estereotipo de su función social.
- La *fotografía artística* en algunos casos es rechazada, excepto cuando es percibida como el instrumento de una conducta social.
- Es la *fotografía publicitaria* en la que se encuentra la *fotografía industrial* (un anuncio de maquinaria) o bien se *fotografía la vedette del objetivo* (construcción de un sello publicitario propio).
- La *fotografía literaria* se remite a homenajes a escritores y pintores.
- La *fotografía pornográfica* es condenada por completo.
- La *fotografía de fiesta* es un sociograma y se interpreta como tal.
- La *fotografía estética* es la afirmación redundante de una misma intención significativa a través de una serie de fotografías”. (BOURDIEU, 1965: 135-166).

Si bien, esta clasificación determina el vacío epistemológico en relación a una taxonomía en fotografía, por otra parte, se vislumbra que clasificar a la foto en géneros conlleva al encasillamiento de sus elementos creativos y de los diversos temas que se abordan en ella.

Bourdieu opina que el reconocimiento de una imagen “culmina con la clasificación en un género o, lo que viene a ser lo mismo, con la atribución de un uso social, en el que los diferentes géneros son definidos, en primer lugar, en relación a su utilización y a sus usuarios: “Es una foto de publicidad”, “Es de un concurso”, “Es la foto de un profesional”, “Es del tipo pedagógico”, etc.” (BOURDIEU, 1965: 154).

Según Catalá, en la pintura o en el dibujo se eligen los objetos que conformarán la obra, en cambio, en la fotografía simplemente se enfocan por lo cual ante todo es documento. “Se

consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación a lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo". (FONTCUBERTA, 1997: 152).

Por otra parte, Pepe Baeza (2001) en el ámbito de la fotografía de prensa, intenta clasificarla por la función que se quiere que cumpla una imagen (uso al que se le destina) y por la herencia estética que puede ayudar a configurar el sentido de una imagen.

"Nos centramos así en las imágenes que planifica y produce o compra y publica la prensa como contenido propio; es al conjunto de estas imágenes al que podemos atribuir el término FOTOGRAFÍA DE PRENSA. Ésta a su vez estaría constituida por dos grupos de imágenes: el FOTOPERIODISMO y la FOTOILUSTRACIÓN. Estas dos categorías de la fotografía de prensa engloban, a mi modo de ver, todos los usos vigentes de la fotografía en los diarios y revistas y, en la clasificación más detallada de los dos grupos, se puede comprobar la idoneidad de aplicar este criterio a un buen número de tipos de imagen que en la actualidad permanecen descontextualizados, ignorados en su ubicación y normalmente definidos por las temáticas que abordan". (BAEZA, 2001: 31-32).

Dice Baeza (2001), el fotoperiodismo se halla influido por el documentalismo, pues el compromiso con la realidad atiende a fenómenos estructurales y no tanto a la coyuntura noticiosa. Así, el fotoperiodismo se ubica en la fotografía de actualidad que se determina por la inmediatez informativa y; en el reportaje donde la fotografía recibe un tratamiento más interpretativo secuencial y narrativo.

De acuerdo con Baeza, la fotografía no debiera clasificarse en relación a la expresión *género* sino al *uso* que se da de las imágenes, de las intenciones comunicativas sobre las que se elabora y difunde un mensaje visual y esto debe complementarse con el análisis de contexto comunicativo e el que se inserta: "uso y contexto, pues y no estilo, son los requisitos para que una clasificación cumpla su cometido: clarificar". (BAEZA, 2001: 28). Así, las posibilidades de clasificación de la fotoilustración son:

- Por usos: Se diferencia entre unos polos de descripción y otros de interpretación, es decir, si la fotoilustración se halla más cerca de describir las características físicas del motivo, o si su finalidad de uso está más desvinculada de la obligación del mimetismo explicativo.
- Por el tipo de noción representada: Se diferencia los motivos tangibles de los intangibles. Es decir, los que tienen corporeidad física de los no la tienen, por se simplemente nociones abstractas, sean conceptos o ideas.
- Por los modos básicos de presentar: Estos modos están determinados por el *realismo/abstracción* y por la *realidad/virtualidad*. El primero, responde a la voluntad expresiva del autor de respetar las características que definen a la fotografía y, en el

segundo, se fabrica una realidad visual a partir de elementos propios de las técnicas fotográficas o para-fotográficas, pero que no están apegadas al referente aunque lo sigan utilizando como parte del proceso de construcción de un nuevo tipo de mensaje.

- Por los estilos, por las temáticas, por el origen de sus autores: Se establecen líneas de evolución de las imágenes en función de la historia de los estilos contemporáneos, que no debe obviar las mezclas y los cambios de finalidad comunicativa. Así, se atiende a la relación entre estilos y temáticas y, a la procedencia de los autores de la fotoilustración. Cabe recalcar que es necesario reafirmar contexto y uso (finalidad comunicativa) como los valores que determinan el sentido de las imágenes contemporáneas. (BAEZA, 2001: 36-39).

En este sentido, la clasificación de la fotografía resulta ambigua porque no existe una categorización estable y reconocida de los diferentes usos de la fotografía, ya que hay algunos términos que inadecuados o incompletos solventan, según Baeza, algunas denominaciones básicas, por otra parte, se suma la dificultad para aplicar las nociones de género o estilo como parámetros de clasificación.

Si bien, la clasificación de la imagen responde a la pregunta ¿qué es? no manifiesta la individualidad de lo que es, por lo cual Laura González afirma que,

“(…) a partir del momento en que la Fotografía logra una autoridad plena como paradigma resultará innecesario definirla con relación a algo más. Sobrará cualquier explicación de su conexión con el Arte o la Ciencia: tal asociación se sobreentenderá de manera tácita a través del canal de distribución que se escoja para el medio. Si la fotografía se integra a la prensa, la tecnología o la investigación, funcionará como Ciencia; si, en cambio, se contempla dentro de un contexto museístico, funcionará como Arte; y si, finalmente, se distribuye a través de canales políticos y/o publicitarios funcionará como Ética. Su adscripción a una u otra categoría no dependerá de una cualidad inherente de la imagen fotográfica, sino, más bien, de su funcionamiento dentro de un canal de distribución. Las obras de Irvin Penn, por ejemplo, pueden funcionar como publicidad y como arte; las de Salgado como reportaje y arte, etcétera. (GONZÁLEZ, 2005: 107).

Así, clasificar una fotografía por lo que se percibe en ella puede ser un proceso infinito porque en una foto coexisten muchas historias, en cambio, si se le ubica por su canal de distribución se hace hincapié en su intención de uso ubicado en un contexto que se elige para percibirla e interpretarla.

CAPÍTULO 3

REFLEXIONES ACERCA DE LA FOTOGRAFÍA EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA, LA PERCEPCIÓN Y LA INTERPRETACIÓN.

Exponer conceptos e ideas acerca de la construcción de la mirada, la percepción de la fotografía y las competencias que se aplican al momento de su interpretación. Para ello, se enfatiza en la auto-imagen como parte de la construcción de sí mismo y de la mirada, y en la capacidad del sujeto para poner en práctica las habilidades, adquiridas mediante el aprendizaje, en la interpretación de la fotografía que se objetiva a través del lenguaje.

3.1 La mirada y la percepción en el proceso de interpretación de la fotografía.

La mirada es particularidad de la relación con el otro, sin la intervención del tacto u otro sentido. La mirada se posiciona de “algo” que le produce placer: la persona mira sin ser mirada. La mirada “es constitutiva del sujeto en la medida en que en ella se origina una articulación (en el logos) entre el sujeto del deseo y su capacidad de captar al objeto, articulación significativa que surge en el intersticio de las palabras placer, poseer y secreto”. (SAETTELE, 2000: 36). En la mirada el recuerdo –concebido como imágenes depositadas en el sujeto- no actúa de manera primordial, ya que lo real de la imagen es lo que constituye el proceso de lo imaginable para el sujeto.

Cuando la mirada queda atrapada en la imagen, sucede algo similar a lo que Barthes llama el *punctum*: ese algo que produce pasiones y acerca al sujeto a la imagen que le es significativa. Esta pasión o *punctum* se puede definir como sensación, ya que se refiere a experiencias inmediatas básicas, generadas por estímulos aislados simples. En este sentido, Mesa (2001) agrega que la percepción incluye la interpretación de las sensaciones, por lo cual se les atribuye significado y organización. El entorno es organizado espacialmente mediante la experiencia mediada por los órganos sensoriales:

“(…) por medio de la percepción interpretamos las sensaciones –experiencias inmediatas básicas generadas por estímulos aislados simples- dándoles significado y organización, esto es, estructuramos los diversos estímulos ambientales con que nos encontramos en un esquema coherente e integrado del mundo, lo que permite que nos adaptemos a él y podamos funcionar adecuadamente en nuestra vida diaria, ya que la percepción que se tiene del mundo circundante ayuda al individuo a regular su comunicación e interacción social con otras personas, a identificar las características importantes del espacio cotidiano y a disfrutar de las experiencias estéticas”. (IBÁÑEZ, 2000: 82).

Fundamentalmente, la fotografía es una creación que propicia la recreación imaginaria, puesto que la imagen que se abstrae interactúa con formas y posiciones que pueden ser diferentes a la obra original. La fotografía además de tener “la capacidad de producir imágenes a partir de la luz por medios técnicos”. (COSTA, 1991: 137), también es un “lenguaje visual”, puesto que “en la plenitud de sus capacidades técnicas y estéticas como medio de expresión –más que como procedimiento de reproducción analógico-literario-, será la mayor forma de aportación de nuevas realidades visuales y de liberación de lo imaginario en un mundo de imágenes especialmente orientado hacia la innovación”. (COSTA, 1991: 143).

La fotografía se entiende como lenguaje porque tiene secuencialidad en sus contornos. Costa (1991) menciona que la mancha es el soporte visible de la fotografía, pues involucra los conceptos de contorno –forma- y de valor -contraste-. Así, la interpretación es un proceso inscrito en la percepción de la imagen fotográfica, puesto que ésta tiene capacidad de expresión.

Si bien autores como Vilches (1987) utilizan recurrentemente el término “lector” de imágenes es porque consideran que el sujeto “lector” no sólo mira y percibe sino también tiene curiosidad por saber lo que dice la fotografía. Y en el caso, de que el saber que requiere no sea satisfecho por la lectura de la fotografía, entonces se habrá de recurrir al pie foto o leyenda complementaria, ya que Vilches considera que éstas son marcas a las que recurre el fotógrafo para guiar la mirada del “lector”. Además, éste en su necesidad de inferir lo que le dice la fotografía, la aplicación de competencias semánticas se vuelve fundamental para comprender el “texto visual”: “el lector pasa así del plano de una estrategia textual y de discurso simbólico de la información, al plano pasional y de los afectos, al rechazo ideológico o a la adhesión emotiva. Las competencias textuales del lector no agotan las vivencias sociopsicológicas personales”. (VILCHES, 1987: 87).

Por su parte, Joan Costa afirma que las imágenes dado que no se escriben, no se pueden leer sino que se perciben, ya que se registran e integran a través de la visión:

“Toda imagen transmite informaciones icónicas, ya que la imagen es isomórfica por naturaleza, es decir, lo que ella representa se parece perceptivamente a lo real representado. La percepción es directa e inmediata, y el significado emerge con el mismo acto de percibir, ya que hay una redundancia visual entre la imagen y su modelo. En cambio, el proceso de lectura de un texto es mucho más intelectual, porque la escritura no procede por analogía formal, sino por convención. El lenguaje, ya sea oral o escrito, es anamórfico y, en consecuencia, no se parece a lo que designa. [...] en este caso hablamos de significación, y en el caso de las imágenes hablamos de representación. El primero es un aprendizaje verbal-visual-intelectivo. El segundo es un fenómeno espontáneo perceptivo-visual”. (COSTA, 1991: 41).

Según Fontcuberta (1997) todo acto de percepción requiere un aprendizaje y está sujeto a diversos factores adquiridos, no naturales, es decir, sustancialmente, tanto el “lector” como el

“receptor” tienen características semejantes, aunque Costa propone despojar a la fotografía del flagelo de la escritura.

3.1.1 La visión humana.

En la cotidianeidad la función visual es imprescindible no sólo para moldear el lenguaje sino también la conducta. La visión es el órgano que permite ese primer acercamiento con el mundo de las imágenes, de hecho, menciona Roman Gubern (1987), es tan fundamental la visión que incluso en el lenguaje cotidiano se dice, por ejemplo, *fui a ver tal ópera*, o *he visto la ópera* cuando en realidad el sentido pertinente para este caso, en primera instancia, sería el oír.

Existen diferentes formas de ver el mundo y han cambiado a través de los siglos. Las imágenes del mundo no son visualizadas de manera homogénea, en principio, porque el entorno social y cultural continuamente cambia, por otra parte, porque cada ser humano percibe de diferente forma a pesar de compartir el proceso *neurorretinal*.

En el proceso *neurorretinal* (reacción fisicoquímica mediante la cual la energía luminosa incidente se convierte en impulsos neurales) “se produce la también llamada codificación visual, es decir, la conversión de las imágenes que impresionan la retina en secuencias de señales electroquímicas neurales de determinada frecuencia, que preservan la información óptica recibida en otro código pertinente para ser descifrado por el cerebro”. (GUBERN, 1987: 13).

Fisiológicamente la conformación del ojo humano, según Gubern, está determinada por un órgano de forma esférica debido a la presión del líquido que contiene, de unos 25 milímetros de diámetro. Además, está formado por tres membranas: la esclerótica, la coroides y la retina. Así,

“(…) la luz que penetra en el interior del ojo se define por dos variables: por su longitud de onda o frecuencia y por su intensidad o energía, características que determinan reacciones fotoquímicas en las células retinianas en las que incide. La heterogeneidad de características de las radiaciones de luz –reflejadas por los objetos del campo visual-, configura en la retina una imagen que es el correlato, y más precisamente la proyección bidimensional, invertida y reducida, de las formas visibles del campo (de sus superficies y de sus bordes). Dicho campo está definido por la heterogeneidad de texturas, luminosidades, etcétera, que hacen posible su visión, ya que lo que percibimos, en realidad, son diferencias, transiciones o contrastes adyacentes en el seno del campo visual”. (GUBERN, 1987: 12).

De acuerdo con Jacobo Grinberg, profesor de la facultad de psicología de la UNAM, menciona que uno de los misterios a los que la ciencia se enfrenta es acerca de cómo el cerebro participa en la percepción del mundo visual. “Se sabe que para que aparezca una imagen visual en nuestro campo de percepción consciente, se activan miles de millones de procesos cerebrales que

se inician con la puesta en marcha de los receptores retinianos localizados en la parte posterior de nuestros ojos y que terminan en la activación de millones de neuronas en la corteza cerebral". (GRINBERG, 2000).

Según Gubern (1987), no hay que confundir la imagen retinal con la percepción del sujeto, ya que la imagen que capta la retina es un fenómeno óptico, mientras que la visión es un proceso fisiológico que se convierte en una vivencia, sin embargo, este proceso no puede llevarse a cabo sin el previo estímulo de aquel fenómeno óptico.

Asimismo, la adaptación y evolución del hombre ha permitido que se generen cambios de acuerdo al hábitat de cada especie, por lo cual ante ciertas estimulaciones visuales se pueden concebir reacciones diversas. Los órganos en general se han desarrollado y, en ciertos casos, algunos se agudizan más que otros, tal es el caso de los ciegos:

"Por ejemplo, los ojos frontales son típicos del animal cazador y del hombre, mientras los ojos laterales y la visión panorámica son más funcionales para la vigilancia de los herbívoros que son presa de bestias carnívoras. Y de este dispositivo óptico se derivan dos modos de percepción visual radicalmente distintos: el de la precisión estereoscópica y telemétrica de los amos y el de la extensión difusa de las víctimas". (GUBERN, 1987: 8).

La evolución del sistema sensorial se ha modificado para la supervivencia del ser humano en su entorno, pues la visión no sólo proporciona información acerca de la orientación de la luz sino además indica la reacción ante la presencia de un depredador:

"No es casual, por ejemplo, que ante los cambios de luz la pupila humana se contraiga más rápidamente que se dilate, favoreciendo al mecanismo de protección urgente desarrollado para defender al ojo de la agresión de una luz excesiva. Del mismo modo, es plausible que muchas propiedades de las percepciones fueran inhibidas por las especies durante su prolongado proceso de interacción adaptativa con el medio. Esto explicaría, por ejemplo, que los felinos no posean visión de los colores, porque no la necesitan, pero que gocen en cambio de una gran agudeza en la oscuridad y posean una gran sensibilidad visual para detectar los menores movimientos, muy funcional para la caza". (GUBERN, 1987: 6).

Se ha encontrado, por ejemplo, que el chimpancé se comunica gestualmente y el código puede cambiar de un grupo a otro. Al igual que el lenguaje hablado, dice Capra (2003), los chimpancés configuran posiciones y movimientos con las manos y es posible que estos sean combinados para formar un número infinito de signos equivalentes a las palabras. En el caso del ser humano para configurar el lenguaje hablado, en principio, requirió comunicarse mediante señas y gestos. Y la conciencia de sí mismo emergió con la evolución del *lenguaje*, el *pensamiento*

conceptual y el *mundo social de las relaciones organizadas* y de *la cultura*. Es decir, la comprensión del entorno social está específicamente ligada a la conciencia reflexiva:

“Nuestra capacidad para mantener imágenes mentales de objetos materiales y de acontecimientos parece condición básica para la emergencia de las características esenciales de la vida social. Mantener imágenes mentales nos permite elegir entre varias alternativas, lo cual es indispensable para formular valores y normas sociales de conducta. [...] Nuestro mundo interno de conceptos e ideas, de imágenes y símbolos, constituye una dimensión crítica de la realidad social y forma lo que John Searle ha denominado «el carácter mental de los fenómenos sociales»”. (CAPRA, 2003: 106).

Según Gubern, el ojo siempre registra una realidad en movimiento, mientras que la cámara fotográfica paraliza los instantes visuales mediante su proceso fotoquímico. Por lo tanto, lo que se percibe de la realidad es el resultado de un fenómeno óptico y de un proceso de la actividad cerebral.

3.1.2 La percepción de la mirada.

En ocasiones los términos ver y mirar se suelen utilizar de manera indistinta y ante la confusión del significado se opta por manejarlos como sinónimos. Si bien, la capacidad de mirar implica el desarrollo y puesta en práctica de competencias que permitan lograrlo; ver involucra enfocar el objeto sin ningún objetivo, se podría decir que por instinto:

“La facultad animal de ver es absolutamente pasiva: el animal ve todo aquello que se coloca en el campo de visión, y cuando la vista se ve atraída por algún elemento en concreto despliega una actividad suplementaria que consiste en concentrar la atención en el punto que es foco del interés inmediato. Pero en ningún caso se produce una verdadera mirada. [...] La mirada es pues una construcción compleja, compuesta de una voluntad y el gesto que pone en relación la vista con un determinado objeto cuyo interés precede subjetivamente a su visión propiamente dicha”. (CATALÁ, 2001).

Las dos maneras de mirar –la visibilidad dada por naturaleza y la visibilidad construida– establecen explícitamente el aprendizaje del ser humano en el desarrollo y puesta en práctica de sus habilidades que no sólo le permiten identificar sino valorar y exponer su cosmovisión e ideología acerca del mundo. Por ello, Catalá menciona que además de colocar algo ante los ojos del espectador –elemento de supervivencia–, ese algo pasa bajo su inspección y se convierte en un elemento de conocimiento. Por lo tanto, se puede deducir que en un primer término, el sujeto identifica y, al enjuiciar los elementos dentro del marco -construcción del entorno- se convierten en

conocimiento y, posteriormente, en aprendizaje. Sin embargo, todo ello parte de entender y comprender la historia del sujeto mediante procesos y no de manera fragmentada porque,

“El gesto, adscrito a la mirada, de colocar un objeto ante los ojos debe anteceder forzosamente, pues, al de la propia escritura, que así se muestra en parte subsidiaría del mismo. Antes de que la mano procediera a inscribir un lenguaje visible sobre una superficie, es decir, antes de que pasara a objetivar los procesos reflexivos, se produjo la conversión de la vista en mirada, un proceso que suponía asimismo la delimitación de un campo visual susceptible de ser inspeccionado visualmente y de constituirse, por lo tanto, en receptáculo de los signos que expresan el pensamiento”. (CATALÁ, 2001).

Mediante el lenguaje y la escritura se corrobora lo que se observa, con la intención de pronunciar, conceptualizar y plasmar el mundo como una manera de poseerlo. Ambos elementos – lenguaje y escritura- son una prolongación de la mirada, pues explícita e implícitamente confieren a la imagen de signos y símbolos que cambian, en un momento dado, el eje de nuestra mirada. En este sentido, Catalá afirma que la escritura al romper la superficie de lo real pone ante la vista los mecanismos del pensamiento, y mediante la palabra se pretende registrar la función de ver a la de pensar:

“Una vez comprobado por la experiencia humana que la visión podía discriminar la realidad mediante la mirada (esa conjunción de intención, gesto y visibilidad), el siguiente paso era convertir en expresivos los elementos de la realidad captados y asimilados visualmente por la mirada. De ahí que los lenguajes acostumbren a poseer una primera fase iconográfica, en la que se construye para la vista una realidad visual paralela y manipulable”. (CATALÁ, 2001).

La mirada puede pasar por alto muchos elementos que se momifican en una imagen; la mirada a la vez observadora pero instantánea impide fijar la vista en peculiaridades e imposibilita analizar todos los elementos ubicados en el marco. Los objetos de las imágenes evocan semejanzas que a su vez permiten al sujeto pensar en otro hecho. Son precisamente, según Merleau-Ponty (1957), trayectos circulares que evocan a otros, pero no por ello se diluyen o confunden uno con otro, cada uno está indisolublemente asociado y son identificados y comprendidos de manera separada:

“El conocimiento se presenta como un sistema de sustituciones en que una impresión anuncia otras sin dar cuenta de ello nunca y en que las palabras hacen esperar sensaciones, [...] las imágenes o las sensaciones más simples son, en último análisis, todo lo que hay que comprender en las palabras, los conceptos son una manera complicada de

mencionarlos [...] y el espíritu funciona como una máquina de calcular que no sabe por qué son verdaderos sus resultados”. (MERLEAU-PONTY, 1957: 16).

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992) la sensación es la impresión que las cosas producen en el alma por medio de los sentidos y, en este sentido, Merleau-Ponty señala que “lo sensible es aquello que se capta con los sentidos, pero sabemos ahora que este “con” no es simplemente instrumental, que el aparato sensorial no es un conductor, que aun en la periferia la impresión fisiológica se encuentra encajada en relaciones, consideradas en otra época centrales”. (MERLEAU-PONTY, 1957: 10). La sensación conforma un saber construido por objetos que se proyectan en imágenes y, posteriormente, en palabras. Efectivamente, al mirar una imagen se evoca un recuerdo, pero no siempre los recuerdos –a pesar de tener una fotografía como documento del suceso- se visualizan con claridad y, al no tenerlos del todo presentes se tiende a evocar la sensación que se tuvo en el instante en que fue tomada la imagen con el propósito de atraer el tiempo y el espacio a la memoria y, sólo entonces, se podrá nombrar mediante la palabra la cosmovisión del universo.

El mundo del sujeto se comprende como un proceso de integración en el que se constituye y construye por sus recuerdos pasados, presentes y, por su planeación a futuro –horizontes de sentido y saber-. La manera cómo el sujeto se mira a sí mismo es fundamental en la conformación de la identidad, el reconocerse es una prioridad para construir y aceptar su constitución como ser humano. La historia perceptiva del sujeto es resultado de sus relaciones con el mundo objetivo; de su imagen del cuerpo –ligada al sujeto y a su historia de vida-, con un presente que se instala en función de su relación al tiempo y espacio. La conformación y construcción de la identidad parte del reconocimiento de sí mismo y de los elementos que existen en el entorno, pues las imágenes del pasado y del presente integran y modelan el imaginario:

“Las imágenes que el instinto proyecta ante sí, las que la tradición recrea en toda generación o simplemente los sueños, se presentan por lo pronto con los mismos derechos que las percepciones propiamente dichas, y la percepción verdadera, actual y explícita, se distingue poco a poco de los fantasmas por medio de un trabajo crítico. La palabra señala una dirección más bien que una función primitiva”. (MERLEAU-PONTY, 1957: 12).

De esta manera, el padre o la madre en algunas ocasiones, afirman Gracia y Musitu (1993), cuentan con un escaso conocimiento de las necesidades y habilidades de los niños y esto recae en demandas desproporcionadas y *percepciones distorsionadas* acerca de la conducta de sus hijos:

“(…) las características más sobresalientes de la conducta del niño tales como la desobediencia, el tono de voz y las expresiones faciales se asocian a los sentimientos parentales de frustración y pobre auto-eficacia y pérdida de control. Desde esta perspectiva

se asume que el estilo perceptual y cognitivo de un padre abusivo, puede ser un patrón aprendido que sirve para perpetuar el conflicto". (GRACIA y MUSITU, 1993: 73).

¿Cuál es el sentido de la mirada? Existen diversas formas de enfocar lo que se mira y representarlo dentro de un marco, pero ello depende de la elección del objeto y del objetivo que se quiere alcanzar al momificarlo. Sin embargo, es indudable que para decodificar las imágenes es necesario verbalizar sobre ellas porque:

“el significado de la imagen cambia no sólo en función de quién la mira y cuándo la mira, sino también según lo que uno ve a su lado o inmediatamente después, podemos ver la importancia de analizarla tomando en cuenta el espacio en que se inserta o por el que circula y junto a qué, factor muy a menudo difícil de seguir con un documento como la imagen, pero no por ello menos digno de atención”. (ROCA, 2004).

3.1.3 La experiencia sensitiva.

De acuerdo con Gubern (1987), la percepción es una combinación entre las capacidades innatas, la maduración del sistema nervioso y el aprendizaje, por lo cual la imagen retiniana del bebé es igual a la del adulto excepto por la visión educada de éste último:

“Su diferencia radica no en la estructura o cantidad de información recibida en sus ojos, sino en las diferenciaciones o discriminaciones que percibe el adulto, gracias a su aprendizaje y experimentación visual. [...] Aprender a ver sólo quiere decir aprender a identificar y a diferenciar los rasgos del campo visual, lo que constituye más una operación intelectual que estrictamente sensorial”. (GUBERN, 1987: 16-17).

La percepción es una vivencia sensorial evolutiva que se genera sobre todo en la etapa infantil. La sensación requiere de la adaptación del cuerpo para adquirir información y conocimiento del mundo exterior y del propio cuerpo. Así, Gubern menciona que existen diferentes denominaciones para las sensaciones las cuales permiten al sujeto orientarse en el espacio y se describen a continuación:

- “Las *sensaciones exteroceptivas* son aquellas que comunican al hombre con el mundo exterior por medio de circuitos nerviosos. Al respecto, actúan por contacto físico dos sentidos: el tacto y el gusto; y tres actúan a distancia: oído, vista y olfato.
- Las *sensaciones propioceptivas* o *sensaciones del propio cuerpo* proceden del sistema muscular y de los aparatos de la sensibilidad vestibular ubicado en el oído interno,

responsables del equilibrio corporal se hallan relacionados con la vista e informan al sujeto de su situación en el espacio". (GUBERN, 1987: 4).

En el cine, la televisión, la radio, la fotografía, entre otros medios de comunicación y, en general, en el ambiente se emite estímulos mediante los colores, el sonido y la palabra por lo cual al estar el cuerpo expuesto ante tales incitaciones es inevitable que se produzca sensaciones que afectan a los sentidos: "La percepción sinestésica es la regla, y, si no nos damos cuenta de ello, es porque el saber científico desplaza la experiencia, y nos hace olvidar qué es ver, oír y, en general, sentir, pues hemos dado en deducir nuestra organización corporal y la del mundo de lo que dice el físico que debemos entender por ver, oír y sentir". (MERLEAU-PONTY, 1957: 254). Sin embargo, no se trata,

"(...) de reducir la significación de la palabra "calor" [por ejemplo] a sensaciones de calor, según las fórmulas empiristas. Porque el calor que siento al leer la palabra "calor" no es un calor efectivo, sólo se trata de que mi cuerpo se prepara al calor y que dibuja, pro decirlo así, su forma. [...] No reducimos, pues, la significación de la palabra y ni siquiera la significación de lo percibido a una suma de "sensaciones corporales", sino que decimos que el cuerpo, en tanto que tiene "conductas", es un objeto extraño que utiliza sus propias partes como simbólica general del mundo y por el cual, en consecuencia, podemos "frecuentar" este mundo, "comprenderlo" y encontrarle una significación". (MERLEAU-PONTY, 1957: 260-261).

Así, cada sentido es fuente de vivencias que se pueden traducir a la palabra y cada órgano de los sentidos, afirma Merleau-Ponty, interroga al objeto a su manera. En el ámbito de las sensaciones, no es suficiente percibir la superficie, es necesario indagar, enlazar y retener los momentos de esta exploración, ya que la sensación "es el producto particular de una actitud de curiosidad o de observación; aparece cuando, en vez de abandonar al mundo toda mi mirada, me vuelvo hacia esta mirada misma y me pregunto qué es lo que ve justamente". (MERLEAU-PONTY, 1957: 249).

3.1.3.1 La exploración del espacio.

El espacio conforma todo lo que rodea al ser humano e incluso su pensamiento es espacial porque puede ir más allá de los patrones que hacen posible los sentidos. Al respecto, Ibáñez (2000) cita a Aristóteles porque menciona que éste concibió el espacio como la posición de las cosas y la secuencia de los movimientos naturales. Identificó el espacio con los lugares por lo que sus características son el orden y la posición relativa dentro de una estructura. Así como Aristóteles también Platón, Isaac Newton, Einstein, Leibnitz, entre otros desde su campo de acción han

definido lo que conciben como espacio. No obstante, para entender al mundo es necesario ordenar espacialmente la experiencia a través de los sentidos, pues de esa forma se percibe, comprende y construye la realidad mediante la simbolización:

“En el primer año y medio de la vida del niño su inteligencia sensorio-motriz coordina las percepciones y los movimientos, haciendo posible que agarre un objeto, que lo agite, etcétera. Pero esta fase primitiva acaba por desembocar en la construcción del objeto permanente y de las constancias perceptivas de las formas y dimensiones. En este estadio, que es anterior al lenguaje, el niño acaba por situarse como un objeto entre otros, en un universo formado por objetos permanentes, estructurado de manera espacio-temporal y sede de una causalidad a la vez especializada y objetivada en las cosas. Pero en este estadio no existe todavía pensamiento ni afectividad ligada a representaciones, ya que la lógica del niño se desarrollará en función de la socialización del pensamiento”. (GUBERN, 1987: 17).

Tanto el niño como el adulto no reciben los estímulos externos de manera pasiva, ya que como menciona Gubern, el niño explora, selecciona y clasifica el espacio, sin saber conscientemente que lo está haciendo. “Ahora bien, lo que permite a la gente no perderse e imaginar nuevos caminos que conecten puntos, incluso en los que nunca ha estado, son los mapas mentales, [...] también llamados mapas cognoscitivos”. (IBÁÑEZ, 2000: 83). De hecho, una de las funciones de dichos mapas es la codificación e interpretación del entorno:

“Los mapas mentales están relacionados con el modo como percibimos y posibilitan formas sumamente eficientes para almacenar, utilizar y comunicar información de todo tipo [...] Un mapa cognoscitivo es una representación, una imagen mental visualizada, que elabora el hombre de manera organizada sobre alguna parte del espacio, con mayor o menor viveza. [...] Integra las tres subhabilidades relacionadas con la Inteligencia Espacial: visualización, relaciones espaciales –entre lugares y objetos reales, indicando en forma explícita la forma en que éstos se relacionan entre sí- y nuestra orientación con respecto de ellos”. (IBÁÑEZ, 2000: 84).

3.2 La interpretación: competencia del ser humano.

La interpretación es un ejercicio nato que consiste en atribuir un uso a una forma semiótica, por lo cual la interpretación se define en la enunciación, reproducción y ejecución. “La teoría semiótica describe la producción y la interpretación del sentido y nos proporciona, por un lado, un modelo de la competencia del enunciador al describir el recorrido generativo de la producción del sentido; por

otro lado un modelo de la competencia del enunciatario que debería ser, naturalmente, interpretativa". (CAMARERO, 1993).

La fotografía, es un texto informativo, social e histórico porque materializa la historia y la convierte en un objeto que a la vez, según Catalá, rompe su continuidad, por lo cual difícilmente se le puede desvincular del contexto en el que se inserta, pues su producción se encuentra basada en la experiencia de quien la construye. El texto informativo no sólo es percibido por un receptor que ve imágenes sin miraras, sino que éste a través del hábito de la "lectura" o "percepción" de imágenes emerge como un sujeto que adquiere habilidades de pensamiento que le sirven para hacer suyo el conocimiento. De acuerdo con Vilches, la fotografía es texto en tanto hay un "lector" que la puede mirar y leer más allá de lo que explícitamente presenta.

Según Catalá, la intención de preservar en la memoria las cualidades de la realidad se lleva a cabo mediante la imagen como intermediaria, pues ésta tiene el propósito de encaminar el recuerdo. La fotografía ante todo es un documento que da cuenta de lo que sucede en la realidad, por esto los acontecimientos momificados están impregnados de temporalidad. La fotografía une físicamente objetos e individuos asegura su integridad en el mundo material.

Una foto por sí misma contiene un tiempo lineal y sin sentido, cuando el observador la saca del anonimato deja de ser vacía porque sus elementos sirven de objeto para el acto de recordar debido a que la imagen guarda cierta similitud o analogía con el objeto que representa. Barthes indica que de todas las imágenes sólo la fotografía tiene el poder de transmitir "literalmente" la información por su cercanía con el objeto real. En cambio, el autor de un dibujo o pintura ejerce influencia sobre lo que observa, pues en el lienzo expresa lo que su visión codificada percibe en referencia al mundo, por lo cual la escena no es directamente pura porque está regulada por la visión y comprensión particular de quien la hizo. El carácter documental de la fotografía está dado por la analogía con la realidad, por lo que se hace necesario estudiar las relaciones entre la imagen, el suceso que informa –documento- y el contexto en el que fue tomada.

De acuerdo con Joan Costa, "una imagen fija, y sobre todo una fotografía, es en primer lugar un documento. [...] el efecto de realismo del documento consiste, en buena parte, en hacer desaparecer completamente de la imagen la mediación del fotógrafo y del mismo medio, y hacer aparecer en su lugar el acontecimiento". (COSTA, 1991: 60-61). A pesar de las diversas acepciones que se manejan sobre la fotografía –copia, imitación y reproducción de la realidad-, la imagen en sí misma es una construcción porque en ella intervienen la percepción, elección, selección, registro, interpretación y resignificación del contexto que rodea y experimenta el observador y el fotógrafo.

"Más allá de los clásicos y a la vez dispares sinónimos que podemos encontrar también en los diccionarios para la palabra imagen, y que van desde representación hasta copia, pasando por símbolo, idea, figura, retrato, imitación, modelo, reproducción, semejanza, metáfora y comparación, propongo aquí por principio partir de la propuesta de abordar la

imagen como construcción [...] Como resultado de la creación humana, la imagen responde tanto a capacidades innatas del individuo como a capacidades aprendidas socialmente, de ahí la importancia de analizarla por su valor histórico". (ROCA, 2004).

Según Costa, el documento es la imagen del acontecimiento, esto es, el símbolo. Ya que la imagen de un suceso real o trucado es, en definitiva, un "ente cosificado" porque se le puede manipular, copiar indefinidamente, destinar a diversos fines y se le puede destruir. "Y en este sentido, por la doble naturaleza material y semiótica de la imagen, que ella suplanta finalmente el acontecimiento mismo y se transforma en acontecimiento social". (COSTA, 1991: 70).

Así, la foto contiene una pluralidad de significados, sujeto a muchas interpretaciones que se transforman con el paso del tiempo: se trata de un proceso en el cual el lenguaje, los referentes y los sujetos cambian. Además, la concepción acerca de la fotografía no siempre es concebida de la misma forma, pues ésta se ubica en diferentes ámbitos.

"En un sentido más radical señala Susan Sontag (1981) que como cada fotografía es apenas un fragmento su peso moral y emocional depende de dónde esté insertada. Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve: así, las fotografías de Smith tomadas en Minemata –duras imágenes en blanco y negro de los afectados por un envenenamiento masivo en una población de pescadores provocado por vertidos tóxicos– lucirán diferentes en un álbum, una galería, una manifestación política, un archivo policial, una revista de fotografía, una revista de noticias generales, un libro o la pared de un living. Cada una de estas situaciones sugiere un uso diferente para las fotografías pero ninguna de ellas le asegura un significado. Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein declaraba de las palabras: el significado es el uso". (DEL VALLE, 2001).

La proliferación de fotografías sobre diversos temas asiste a la noción de significado y al imaginario transfigurado en verdades relativas vinculadas a la contemplación subjetiva del ser humano. Respecto a la fotografía de prensa Vilches considera que "el valor ideológico de una foto de prensa nace porque se le atribuyen determinados significados a las condiciones perceptivas de los elementos que se combinan en su superficie formal". (VILCHES, 1987: 30). De esta manera, la relación entre fotografía, referente e interprete está dada por su uso no sólo instrumental sino también simbólico. Así, por ejemplo, una fotografía familiar puede transformarse en un documento social en el instante en que es posible estudiar los usos y costumbres de una época para reconstruir la vida local.

"Cuando un lector mira una fotografía no es influido solamente por su contenido, o por el tema narrativo, o por la causa del motivo fotografiado (el qué y el por qué de la información). La relación entre el perceptor de imágenes y éstas es activo y se basa en las propiedades

de la percepción. El campo visual contiene fuerzas activas que movilizan la emoción del lector". (VILCHES, 1987: 30).

En este sentido Gubern menciona que los factores culturales externos (tradiciones, creencias sociales, lenguaje, entorno, etcétera) y la subjetividad (expectativas, proyecciones, deseos, miedos, simpatías, afinidades, antipatías) ejercen en la estructuración de las percepciones y representaciones visuales anomalías funcionales de la visión (GUBERN, 1987: 36), por ello se dice que lo que se ve no es igual a la función de registro que realiza el ojo. A este respecto, Vilches dice que existen distorsiones perceptivas a consecuencia de estados emotivos derivados por la predisposición de los sujetos a identificarse con los elementos que mira. Así, a pesar de que la foto es un registro del espacio,

"(...) no se limita al campo visual que nosotros vemos sino que encierra un concepto más vasto que la experiencia física, una experiencia que trasciende lo inmediato para colocarse en el campo de la idea y la imaginación. El espacio es la transformación de lo imaginario en unos límites perceptivos. [...] La perspectiva supone que nosotros miramos con un solo ojo a través de una armazón sobre la que se construyen imágenes. De este modo, el centro visual de esta armazón viene considerado como un punto en el que confluyen todas las líneas de la pirámide visual. La armazón espacial del campo visual encierra tanto el entorno como el objeto". (VILCHES, 1987: 34).

Por lo cual la fotografía al igual que cualquier concepto o pensamiento antes de ser interpretado y nombrado se instala en la imaginación y se transfigura en idea. Además, al mirar una imagen no sólo se percibe su estructura también se lee como si fuera un texto escrito. Según Vilches "la interpretación consiste en buscar una organización más general y global que le permita al lector componer una escena completa a falta de más detalles visuales". (VILCHES, 1987: 93). Ésta varía de acuerdo al contexto, vivencias y bagaje del sujeto y, se lleva a cabo, en el momento en que identifica el o los elementos de la fotografía y se relaciona con otro hecho ubicado en la memoria:

"(...) la imagen se presenta como un conjunto de proposiciones implícitas. Estas proposiciones se actualizan cuando el lector recurre a su propia enciclopedia cognoscitiva, es decir, actualización del conocimiento y experiencia que tiene del mundo a través de la información recibida y acumulada en su memoria. Esto es lo que los lingüistas denominan una competencia semántica. Y ésta es la base de lo que conocemos por «tener un punto de vista» sobre la imagen, una comprensión precisa y definida sobre algo y que puede ser comunicada a otros en forma de opinión o certeza". (VILCHES, 1987: 39-40).

Si bien, es posible relacionar las figuras de la fotografía con otra imagen encerrada en la memoria, también es cierto, que el *arte de la memoria* evolucionaba a medida que las imágenes adquirirían mayor preponderancia hasta que lograron ser independientes del recuerdo:

“En ese momento empezaron a formarse catálogos de imágenes susceptibles de recibir recuerdos, igual que antes se había propuesto listas de lugares propicios para albergar las imágenes. [...] Las imágenes fueron adquiriendo un poder connotativo extraído de aquellos recuerdos para los que se las consideraba más idóneas. [...] La principal característica que se le pide a la recién independizada imagen-soporte es que resulte sorprendente para poder ser recordada con facilidad”. (CATALÁ, 2001: 27).

La fotografía puede resultar asombrosa no sólo porque su contenido remita a un hecho pasado o atraiga algún recuerdo perdido en la memoria, puede sorprender por lo que proyecta en sí misma, tal vez por su novedad en el estilo y/o en el tema. La foto establece un tiempo y espacio que le es propio y se puede mirar, observar, leer e interpretar de manera autónoma. La imagen es susceptible a la recepción de recuerdos pero no es dependiente de ellos.

Por lo tanto, la fotografía puede ser leída e interpretada sin el acompañamiento de algún texto escrito, pues su autonomía permite que sea reconocida y comprendida por sí misma pero en algunos casos, como en la fotografía de publicaciones especializadas o de prensa, existe la disposición del sujeto al saber, por lo cual,

“(...) si este saber no puede satisfacerse icónicamente es necesario ayudarlo con una leyenda complementaria. [...] Tanto el texto icónico como el texto escrito poseen las competencias para ser realizados en un discurso coherente desde el punto de vista informativo. [...] La competencia sobre el contexto externo es necesaria para la competencia textual y es la base para que el lector domine las funciones de ambos textos (funciones de mostrar la foto; funciones de decir: el texto) a fin de poder realizar con éxito el acto de la lectura: esto es, aprender y transformar reglas de aprendizaje”. (VILCHES, 1987: 71-75).

La fotografía es un cúmulo de diversos significados que el sujeto atribuye según sus intereses:

“El volumen de los objetos, los colores, su posición, su forma se convierten para el lector en verdaderas *marcas* de reconocimiento o huellas para seguir pistas de interpretación de los posibles significados del laberinto semántico de la imagen. En la interpretación de estas marcas, que a su vez se agrupan en familias o códigos, el lector sigue unas reglas ya previstas [...] Esas reglas son las competencias del lector, es decir, el saber acumulado en el ejercicio cotidiano de la lectura. Ese juego de marcas y de códigos que vienen

interpretados en unidades de significado es lo que forma la coherencia de un cierto estilo de fotos, o de un cierto estilo de componer las fotos en relación a la información, o un cierto estilo de una agencia de fotografías, etc. [...] La coherencia de una foto, de un conjunto de fotos es precisamente la clave de cómo ha de interpretarse, es el punto de partida para organizar el sentido de la lectura". (VILCHES, 1987: 84-85).

Al respecto, Bourdieu opina que la producción de la imagen depende de una elección que involucra valores estéticos y éticos y, cada grupo –fotográfico- define los sujetos, géneros y composiciones posibles. Así, la fotografía más insignificante expresa las intenciones del autor, el sistema de esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo; es por ello que la fotografía tiene *reglas* y *convenciones* o lo que llamaría Barthes *marcas*.

Lo anterior indica la disposición y capacidad del ser humano al aprendizaje, pues el saber acumulado no sólo implica las habilidades tendientes a desarrollar y potencializar, sino también a aquellas habilidades de pensamiento que sirven como proceso de aprehensión del conocimiento y se aplican para alcanzar cierto nivel de aprendizaje. De esta manera, Vilches menciona las principales competencias semánticas que un "lector" debe tener frente a una fotografía, puesto que para analizar una foto se debe poner en práctica competencias para interpretar y comprender una imagen:

- "Competencia iconográfica. Se interpreta formas iconográficas fácilmente detectables que reproducen algo que existe en la realidad, fundamentándose en la redundancia de ciertas formas visuales que tienen un contenido propio.
- Competencia narrativa. Se conforma secuencias narrativas, fundado en sus experiencias narrativas visuales, entre objetos y figuras: diferenciando entre actantes que ejecutan acciones simbólicas y actantes que ejecutan acciones reales. Por otra parte, el público es personaje-observador de la escena y el sujeto podría identificarse con los protagonistas.
- Competencia estética. Se le atribuye un sentido dramático a la representación de las diferentes figuras, basado en experiencias simbólicas y estéticas, y distingue la posición de observadores del público como una particularidad no estética de representación.
- Competencia enciclopédica. Se identifica los elementos de la foto con la información que ha recibido; basado en su memoria visual y cultural identifica personajes, situaciones, contextos y connotaciones: en este sentido, Vilches menciona que el cuadro del bombardeo de Guernica durante la guerra civil española, puede representar y adquirir a través tiempo no sólo un valor político, sino también histórico.

- Competencia lingüístico-comunicativa. Se atribuye una proposición a la imagen de la foto que puede confrontar o no con el texto del pie de foto y la noticia eventual, basado en su competencia lingüística.
- Competencia modal. Basado en su competencia espacio-temporal, el sujeto interpreta la fotografía como representación de un doble espacio: espacio del cuadro y espacio de la exposición. Por otro lado, basado en su competencia temporal, interpreta la foto como un tiempo historiográfico, un tiempo de producción del cuadro, y un tiempo de la exposición del cuadro que puede coincidir con el tiempo de la publicación de la foto". (VILCHES, 1987: 86-87).

En el momento en que se reconocen las habilidades adquiridas se pueden potencializar otras y, de esta manera, se objetivan y aplican sobre competencias, es decir, el "lector" de fotografía, según Vilches, necesariamente desarrolla la "lectura" de la misma, mediante el ejercicio diario de ésta, por lo cual se determina que la competencia es acción y, por tanto, requiere de habilidades de pensamiento que coadyuven a alcanzar cierto nivel de aprendizaje.

La interpretación basada en competencias significa, básicamente, aplicar saberes de ejecución: saber pensar, saber actuar, saber interpretar en diferentes contextos. En este sentido, Chomsky en un artículo llamado *El control de los medios de comunicación* (2003), establece el concepto y especifica que la *competencia comunicativa* se entiende como la capacidad y disposición para el desempeño y la interpretación. Así, las competencias a desarrollar en el ámbito artístico parten de la producción, percepción y reflexión: la primera se refiere a la construcción de una composición; la segunda, a realizar distinciones desde la perspectiva del pensamiento artístico, y la tercera, a alejarse de la producción para comprender el objetivo – a pesar de sus dificultades y efectos- que se quiere alcanzar, por lo cual, se determina que el desarrollo de competencias se refiere a una experiencia práctica.

3.2.1 La "lectura" de la imagen fotográfica.

Las fotografías, según el medio por el que se difunden, tienen un orden de lectura, así por ejemplo, la foto en un periódico o en un texto especializado funciona como señalamiento para despertar el interés; corroborar o agregar información acerca del contenido escrito. Además, la imagen resuelve las expectativas esperadas acerca de la confiabilidad y veridicción, pues se reafirma a sí misma porque es capaz de ofrecer al lector datos para su propia interpretación. Ella establece su texto que se corrobora no sólo por el texto escrito que la acompaña sino que indica por sí misma una narratividad que se construye y reconstruye cuando el "lector" identifica, observa y valora las características –formas y figuras- que aparecen. Según Vilches (1987), el "lector" pasa del plano de

una estrategia textual y de discurso simbólico de la información al plano pasional y de los apegos, al rechazo ideológico o a la adhesión emotiva.

Algunas veces una imagen requiere de otra imagen o de una leyenda para comprender el sentido de ésta, por lo tanto, a decir de Vilches se requiere recurrir al tercer aspecto de las competencias del “lector”:

“La estrategia de la lectura presupone que el lector necesita de unos elementos indispensables para llevar adelante su juego comunicativo y éstos son los del marco referencial y la situación comunicativa. El marco referencial establece el objeto sobre el que se basa la comunicación visual. La situación comunicativa, en cambio, se refiere al contexto que ha originado la comunicación”. (VILCHES, 1987: 94).

La persona que mira, además de aplicar estrategias textuales, también valora -en tanto nombra- su apreciación acerca de la imagen, establece un discurso simbólico porque es producto de su subjetividad, por lo cual el rechazo o la aceptación parte del imaginario y de los afectos, no obstante, previamente la mirada conciente y analítica ha repasado la imagen y echa mano de las competencias adquiridas a través de la experiencia. En esta connotación, Roland Barthes en *La cámara lúcida* hace referencia a las fotografías que tienen para el “lector” un carácter mesurado – incluso ideológico- pues sólo se muestran bajo la mirada sin provocar un interés afectivo: “por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones”. (BARTHES, 1980: 58). Así, dichas fotografías dominan la emoción impulsada racionalmente, ya sea por el interés político, cultural o social, se encuentran en el área del saber y el conocimiento expresado por una emoción un tanto mesurada. Por otra parte, existe un elemento cuya función es segmentar el *studium*:

“El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lástima, me punza). [...] Muchas fotos, por desgracia, permanecen inertes bajo mi mirada. Pero incluso entre aquellas que a mis ojos tienen alguna existencia, la mayoría no provoca en mí más que un interés general y por decirlo así *educado*: ningún *punctum* en ellas: me gustan o me disgustan sin punzarme: únicamente están investidas por el *studium*”. (BARTHES, 1980: 59).

El *studium* cataloga -el gusto- y define a la fotografía mediante el saber que permite reconocer la mirada que fundamenta la práctica del fotógrafo –Operator-. En cambio, el *punctum* en ocasiones puede ser un detalle –o un objeto parcial- en el que si bien la reflexión no es forzosa el recuerdo puede ser necesario: ello se demuestra claramente cuando Barthes en la búsqueda de la

imagen de su madre –después de su muerte- relaciona la fotografía en el Invernadero con la primera fotografía de niña. Ambas fotos tenían características que permitían reconocer a su madre desde el punto de vista del *punctum*, sin embargo, menciona que para cualquier otra persona resultaría indistinta y sólo la podría considerar desde el *studium*.

En el sentido de Barthes establece que existe otro *punctum* que no se encuentra en el detalle sino en el tiempo: “Ese *punctum*, más o menos borroso bajo la abundancia y la disparidad de las fotos de actualidad, se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir”. (BARTHES, 1980: 147). La fotografía justifica el deseo del saber, por lo cual se escruta con la intención de descubrir una verdad en sus elementos –según Barthes la esperanza de descubrir la verdad se debe a que el noema –en la fenomenología es el pensamiento como contenido objetivo del pensar- de una foto es *esto ha sido*- que no se resuelve con una ampliación de la misma, pues a pesar de que la foto autentifica objetos y personas, cuando es significativa se quiere volver a encontrar en su esencia con la existencia de tal ser o elemento más allá de la analogía.

“Aquí la insipidez de la foto se hace más dolorosa; pues sólo puede responder a mi deseo excesivo mediante algo indecible: evidente (es la ley de la Fotografía) y sin embargo improbable (no puedo probarlo). Ese algo es el aire. [...] el aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra, y una vez que la sombra ha sido cortada, [...] no queda más que un cuerpo estéril”. (BARTHES, 1980: 162-164).

La actividad del fotógrafo –aficionado o profesional como diría Bourdieu- no sólo se limita a centrar el marco y apretar el botón de la cámara, pues además de captar la identidad del elemento enfocado requiere aprehender su valor, sin embargo, cabe mencionar que la foto adquiere un valor cuando el “lector” la reconoce, porque la forma en cómo se acoge no sólo depende del tema y el género en el que se le haya insertado sino también del tipo de inspección que el sujeto realiza en su interior cuando la mira.

3.2.1.1 La enunciación en la comunicación visual.

Antes de nombrar cualquier objeto o ser vivo, su referencia se encuentra establecida en imagen, por lo cual ésta es la primera forma en la que simbólicamente se objetiva lo visto o imaginado. La imagen icónica se entiende como:

“una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (precepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es

susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica: es decir, en soporte de comunicación entre épocas, lugares y/o sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia". (GUBERN, 1987: 48).

De esta forma, la fotografía como medio visual es una porción de la realidad que se objetiva en un acto de producción, y en este sentido, Gubern menciona que interpretar y leer es una operación intelectual fundamentada en una competencia definida por el sujeto.

En el pasaje bíblico en el cual se menciona que Jehová creó el mundo en siete días, hace referencia a la imagen –representación del objeto- como fase inicial de una creación o producción que nace del imaginario –pues no existía físicamente algo que lo igualara-; y una vez creado fue nombrado, es decir, para poseer el mundo se requiere nombrarlo, pero esto sólo se puede llevar a cabo cuando existe, previamente, de forma visual o imaginaria. Si bien, se ha mencionado que la expresión verbal y la icónica tienen características distintas, también es cierto que lo que se dice está dado por lo que se mira y cómo se mira. Según Gubern, los neuropsicólogos han encontrado que al emitir una palabra se evoca, casi inmediatamente, una imagen porque figuran componentes *emotivos-figurativos directos*, y por otra parte, existe un *sistema de conexiones lógicas* en el que los conceptos se ordenan en la cognición jerárquicamente y se instalan por coordinación y subordinación. En el proceso de enunciación se induce a la conceptualización de la conciencia del sujeto:

“El lenguaje verbal permite al hombre tener relación con las cosas en ausencia de ellas, nombrándolas y relacionando su realidad fónica con otras realidades fónicas. La expresión icónica permite completar y ampliar esta relación en el plano del simulacro, ya que refuerza el puente entre lo sensitivo (percepción sensorial de las formas) y lo racional (su expresión conceptual)". (GUBERN, 1987: 52).

El discurso verbal, necesariamente, se encuentra ligado al pensamiento abstracto por medio del cual se pueden realizar los procesos de comprensión, interpretación y estrategia de lectura - como lo menciona Vilches-. Sin embargo, para que la comprensión e interpretación se puedan efectuar, la foto requiere estar inmersa en su contexto comunicativo y, una vez que se ha logrado dicho proceso se puede designar y expresar lo concreto de lo visible. No obstante, se considera que la expresión verbal no puede abarcar en su totalidad el relato de la imagen porque ésta en sí misma conforma una serie de elementos que el sujeto no tiene forzosamente que transcódicar, ya que sólo puede enfocar su lectura a un sólo objeto. La expresión verbal se basa en convenciones sociales porque la interpretación –varía según la cultura y contexto del sujeto- se realiza a través de las deducciones de aquello que se conoce y comprende.

No obstante, la interpretación de la imagen y el uso posible dependerá del canal de distribución en el que se ubique y, por otra parte, quien percibe la imagen indagará en ella mediante las competencias que haya desarrollado:

“En las inferencias del lector se ha de tener en cuenta que si bien la percepción es simultánea, la imagen no muestra todo de una vez, lo que obliga al lector a adecuar los procesos perceptivos con los procesos lógicos de reconocimiento e identificación de objetos, personajes y situaciones. [...] El aspecto visual puramente somático de las acciones o personajes, desprovisto de un contexto reconocible en una situación comunicativa concreta, necesita de la identificación semántica para fijar definitivamente lo que Barthes llamó «el sentido». [...] En el texto escrito yo puedo reconocer tanto al personaje como al medio que ha publicado su foto, pero no puedo identificar de qué foto se trata hasta que no vea la imagen”. (VILCHES, 1987: 76).

3.2.2 La construcción de la expresión icónica.

La fotografía es una narración construida en referencia al objetivo del fotógrafo, con ello no se quiere decir que la narración implique el trucaje de una imagen, sino que al elegir el marco se establece un texto que será leído e interpretado, y estará provisto de valores simbólicos que alteran y recaen en el uso de éste. Si bien, la interpretación se puede dar en referencia a cualquier elemento de la imagen, también cabe preguntarse si en el momento de mirar una foto se interpretan los contenidos o se privilegia la forma.

En este sentido, Abraham Moles, menciona que a partir del surgimiento de la sociedad del consumo, el hombre se comenzó a relacionar de diferente modo con los objetos, en tanto está ligado a ellos como parte de su medio, sin embargo, a causa de este vínculo se altera el valor de las cosas. Así, se establece que existen diferentes modos de relación entre el ser humano y los objetos, porque el individuo les atribuye valores simbólicos que van más allá de su utilidad. El sujeto posee diferentes representaciones acerca del mundo, y por ende, cada imagen le significa algo distinto; algunas fotografías le podrán resultar transitorias y otras se quedarán en su memoria y se reavivan cuando surge la ocasión de relacionarlas, puesto que el marco en el que se inscribe la foto, por lo regular, es la esfera personal del sujeto donde su relación con las cosas se ejerce de un modo constructivo. Según Catalá,

“(...) en el momento en que la imagen-soporte se desliga del recuerdo y adquiere entidad propia, es decir, en el momento en que deja de ser el recuerdo el que, por asociación simple, genera o atrae la imagen que más le conviene, en ese momento, se invierte la operación y la imagen adquiere la capacidad de ser ella quien escoja los recuerdos. [...] La

principal característica que se le pide a la recién independizada imagen-soporte es que resulte sorprendente para poder ser recordada con facilidad". (CATALÁ, 2001: 27).

Se recuerda más lo inusual que lo cotidiano pero ello no significa que lo inusual en un contexto funcionará de la misma forma que en otro, pues el efecto sorpresa y los convencionalismos que se manejan deben estar ubicados en un contexto que le permita adquirir sentido, por lo cual el acto de creación de la fotografía se encuentra construido a base de ocasiones y encuentros con las situaciones que permitirán que su tema no caiga en la inmediatez:

"La representación icónica es un invento relativamente reciente del hombre, de hace unos 26,000 años, de modo que en la mayor parte de su evolución histórica ha vivido sin producir ni mirar esas representaciones icónicas que hoy nos parecen tan corrientes y obvias. Gracias a una prolongada evolución biosocial el hombre primitivo pudo llegar a adquirir el conjunto de habilidades manuales e intelectuales en que se basa la competencia icónica activa, o capacidad para producir representaciones icónicas". (GUBERN, 1987: 50).

En este sentido, Gubern (1987) menciona que el ser humano para producir representaciones icónicas se basó:

- En la *memoria figurativa* que permite recordar y reconocer las formas y colores de los seres y de los objetos.
- En la intencionalidad de fijar iconográficamente y por medios simbólicos los *contenidos de la percepción visual*, esto es, las formas y colores distorsionados y estilizados.
- En una *propiedad del pensamiento abstracto*: la clasificación categorial de los signos, lo que permite establecer y fijar un repertorio de símbolos iconográficos dotados de valor semántico estable, asociados a los contenidos de la percepción visual. Por ello, es posible que la representación genérica se pueda objetivar en el retrato.

De esta manera, al momento de crear una fotografía la expresión verbal y la expresión icónica se completan a pesar de tener cualidad y funciones diferentes, puesto que al instante de visualizar o imaginar algo se hace de manera individual y precisa, al contrario de cuando se nombra, puesto que las palabras, según Gubern, se refieren a cuestiones de tipo genérico o categorial. Es decir, al hablar se suele tener la imagen de un perro, de un comercio, de un ser vivo, pero en la fotografía –pintura o escultura- se especifica en el acto el objeto, persona, cualidad, relación o acción que se ha de plasmar. En este tipo de arte no existen la generalidad, sino la especificación que se hace aún más latente en el instante en que se apoya en otra imagen o en un

texto escrito. “Además, el pensamiento visual produce modelos mentales de estructura espacial bidimensional o tridimensional, similar o análoga a la del objeto evocado; mientras el pensamiento verbal es lineal (secuencial), paracústico y conceptual-lingüístico”. (GUBERN, 1987: 51). Finalmente, a pesar de que mediante el lenguaje se puede nombrar y describir los tópicos de la foto y detectar sus interrelaciones, la expresión icónica sencillamente reproduce su apariencia óptica sin el afán de que sea interpretada de manera verbal por el sujeto.

CAPÍTULO 4

TEORÍA DE CONCEPTOS Y CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA PARA LA COMPARACIÓN DEL USO A NIVEL SIMBÓLICO E INSTRUMENTAL DE LA IMAGEN DEL NIÑO MALTRATADO.

En esta investigación se retoman los conceptos teóricos de la comunicación, la mediación, la semiótica, la etnometodología y el análisis de contenido para la construcción de la metodología, y se narra el proceso que permitió la comparación del uso a nivel simbólico e instrumental de la imagen del niño maltratado.

4.1 La teoría de la mediación.

Actualmente se suponen nuevas formas de relación con el entorno y, a su vez estas formas de relación implican al actor en el proceso de comunicación, ya que se requiere nuevas formas de “hacer” para acercarse al entorno con una nueva mirada para conseguir un diálogo participativo con el entorno cultural y social. Por ello, de acuerdo con Martín Barbero (2003) se perciben la formación de “atmósferas culturales”, cuyas mediaciones matizan el pesimismo que carga la visión social de las macrotendencias, así como el optimismo que permea la mirada comunicacional, maravillada por las nuevas tecnologías. Estas atmósferas se encuentran, en la cultura de la fascinación tecnológica que permite conectar la razón instrumental a la razón personal. Asimismo, la convivencia con el derroche estético en centros comerciales, es decir, el excesivo consumo, opulencia y explosión de las imágenes mientras en todo el mundo la gente vive en condiciones insalubres e inhabitables. La afinidad entre la sociedad de mercado y racionalidad tecnológica que se conecta a una oferta exuberante de bienes y saberes para que los sujetos decidan. Una segunda atmósfera es la cultura de la privatización, pues exalta el mercado, dinamiza lo social y el consumo, además de mantener una política de intercambio y negociación de intereses y, un resguardo de la autonomía del sujeto en el ámbito de la privacidad.

“Tercera atmósfera: el malestar latinoamericano en la modernidad. La desmitificación de las tradiciones y las costumbres desde las que, hasta hace bien poco, nuestras sociedades elaboraban sus “contextos de confianza”, desmorona la ética y desdibuja el hábitat cultural. Ahí arraigan algunas de nuestras más secretas y enconadas violencias. Pues las gentes pueden con cierta facilidad asimilar los instrumentos tecnológicos y las imágenes de modernización, pero sólo muy lenta y dolorosamente pueden recomponer su sistema de valores, de normas éticas y virtudes cívicas. El cambio de época está en nuestra sensibilidad pero “a la crisis de mapas ideológicos se agrega una erosión de los mapas

cognitivos”. No disponemos de categorías de interpretación capaces de pactar el rumbo de las vertiginosas transformaciones que vivimos. Sólo alcanzamos a vislumbrar que en la crisis de los modelos de desarrollo y los estilos de modernización hay un fuerte cuestionamiento de las jerarquías centradas en la razón universal, que al trastornar el orden secuencial libera nuestra relación con el pasado, con nuestros diferentes pasados, permitiéndonos recombinar las memorias y reapropiarnos creativamente de una descentrada modernidad”. (BARBERO, 2003).

De esta manera, lo que predomina en el mundo es la racionalidad instrumental, por lo que la pérdida de valores genera una carencia en el sentido de pertenencia, en la interconexión cultural. Vivimos en un mundo de transformaciones que afecta cualquier aspecto de lo que se hace, y en este sentido, las relaciones de convivencia cotidianas no están exentas. Así, se encuentran diversos productos y servicios que son la expresión de la globalización, que conlleva a algunos riesgos como la desigualdad, venta de mercancías que son restringidas en otros países y incursión e influencia entre países, entre otros.

La globalización es inequitativa y su efecto es un proceso que se efectúa en toda la humanidad, ya que afecta la ideología, la vida social y la economía. Por ello, algunos autores apuesta al uso racional de los medios de comunicación, entre ellos Guillermo Orozco (1997), menciona que los medios son asumidos como simples tecnologías o instituciones culturales, por lo cual la escueta complacencia del entretenimiento no permite visualizar a los medios como lenguajes, metáforas, dispositivos tecnológicos, escenarios donde se genera, se gana o se pierde el poder. “Pero, paradójicamente, los límites de los medios son sus audiencias. Son ellas las que podrían hacer, y así lo han hecho en muchas ocasiones, que los medios estén a su servicio, en vez de en su contra. Son las audiencias, las sociedades mismas, las que tendrían la posibilidad de llevar a la práctica la sugerencia de Popper, y de tantos otros, de poner bajo control a los medios”. (OROZCO, 1997).

Según Barbero, la cultura contemporánea no sea puede entender sin las particularidades del desarrollo del capitalismo mundial porque esto permitirá comprender los modos como relacionan las clases sociales para construir el sentido social, por ello es que el debate en torno de los medios de comunicación se conforma en torno a las diferentes formas de ver el mundo:

“Los medios están contribuyendo a un debilitamiento de la conciencia histórica, pues se refieren al pasado en forma casi siempre descontextualizada, reduciendo la historia a una cita que no es más que un adorno para colorear el presente con algo que alguien ha llamado “las modas de la nostalgia” El pasado deja de ser entonces parte de la memoria, de la historia, y se convierte en ingrediente del pastiche, esa operación que nos permite mezclar los hechos, las sensibilidades y estilos de cualquier época aisladamente, sin la menor articulación con los movimientos de fondo de esa época. Y un pasado así no puede

iluminar el presente pues no nos permite tomar distancia de lo que estamos viviendo en lo inmediato, contribuyendo así a hundirnos en un presente sin fondo, sin piso y sin horizonte". (BARBERO, 1998).

Al respecto Abraham Moles (1980), dice que desde el surgimiento de la industria se manifestó una tendencia a descomponer sus actividades, por lo cual se dejó de lado la creación como forma artística para producir formas o mensajes únicos copiados de un modelo existente. Así, el sujeto desarrolla la actividad del consumo como su estilo de vida y se relaciona de diferente forma con los objetos que ya no son considerados como tales, sino como productos de satisfacción.

Los medios de comunicación, al igual que los productos mantienen un ritmo acelerado, ya que los encabezados de los periódicos, resúmenes de noticias, cortes informativos por radio o televisión, son la configuración de la información que se recibe del entorno. Es decir, el contenido de la noticia no es algo imprescindible para resaltar, puesto que a todas se les asigna, por ejemplo en la televisión, el mismo tiempo, por lo tanto, dice Barbero (1998) pareciera que importa más el ritmo visual que la dinámica del país.

Así, la preocupación por la audiencia, según Orozco (1994), busca por una parte saber qué hacen con los medios de información y sus mensajes y, por la otra, comprender el papel que juegan en la cultura y las instituciones sociales en la mediación de los procesos de recepción. A continuación se describen las seis premisas, que de acuerdo con Orozco (1994), pretenden explicar el proceso de recepción:

- La recepción es un proceso mediado. Es un proceso mediado en cada uno de sus momentos, por ejemplo, la percepción visual implica distintas actividades mentales como son: observación, comprensión, asimilación, etc.
- La recepción es interacción. La interacción se da en distintas direcciones: con el medio, género, mensaje, cultura, con lo que recientemente ha sido conceptualizado como los grandes temas que influyen nuestra significación de lo real.
- El modo de exposición a los medios. Se refiere al tipo de apropiación de los sentidos propuestos por los mensajes de los medios.
- El sujeto receptor, un múltiple agente social. Frente a los medios, el sujeto receptor se presenta como sujeto social simplemente, con una historia y un cúmulo de experiencias y con ciertas características y determinantes.
- La comunicación se produce en el proceso de la recepción. Se sostiene que es en la recepción y no en la emisión, donde se produce la comunicación, porque todo mensaje es polisémico, susceptible de varias interpretaciones.
- El receptor se va haciendo de distintas maneras. El receptor se constituye como tal debido a la mediación ejercida por los medios y mensajes sobre sus procesos de

recepción, así como a sus múltiples aprendizajes en otros escenarios sociales, experiencias y condicionamientos contextuales y estructurales.

Interpretar a los medios de comunicación es un referente de nuestra condición y situación en el mundo. De hecho, la interpretación genera que no se pierdan los referentes de nuestra identidad que se construye a través de la diferenciación y abstracción de los elementos que conforman el entorno. Para generar una sociedad que esté en constante transformación, se tiene que voltear al receptor, propiciar la recuperación humanística frente a la lógica de mercado, generar nuevas formas de acción social y mejorar las condiciones de vida tanto materiales como emocionales, de lo contrario, la pérdida de referentes seguirá generando individualismo, un supuesto progreso, miedo, violencia, explotación, etcétera.

Martín Barbero (1987) ha definido a las mediaciones como el lugar desde donde se otorga el sentido a la comunicación. Por ello,

“(…) la asignatura pendiente para la investigación de medios, audiencias y mediaciones, así como para el trabajo pedagógico con las audiencias es la de generar un conocimiento, con y desde las propias audiencias, que permita retroalimentar sus procesos particulares de recepción, apropiación y usos de los medios. Un conocimiento que sea útil para explicitar con y para las mismas audiencias, los distintos componentes del proceso comunicativos y sus interconexiones y que les posibilite modificar sus procesos de escucha, lectura y videncias frente a los medios, fortaleciendo sus competencias comunicativas, organizativas y participativas para trascender su condición de espectadores a interlocutores”. (OROZCO, 1998).

Finalmente, se utiliza la teoría de la mediación para la presente investigación porque aporta conocimiento acerca de la interacción del sujeto con su entorno, puesto que ningún discurso se encuentra apartado de las atmósferas culturales, principalmente de lo que llama Martín Barbero (2003) el malestar latinoamericano. La falta de valores y tradiciones en algunos casos desmitifica a la familia como institución de resguardo y protección.

Por otra parte, en la actualidad se viven transformaciones aceleradas no sólo en la tecnología o la ciencia sino también en el clima. Sin embargo, parece que no se alcanza a vislumbrar los costos sociales que esto representa y el estancamiento que se personifica en algunos sectores de la población. En este sentido, se pretende recuperar la propuesta de Guillermo Orozco (1997) con respecto al uso racional de los medios, pues cumplirían una función no sólo de entretenimiento sino también de construcción entre las audiencias y los medios. No obstante, para ello es imprescindible estudiar a las audiencias para comprender cómo reciben los mensajes, cómo se apropian y usan los medios de comunicación, en particular, la fotografía.

4.2 Estudio semiótico de la fotografía.

“La semiótica es una ciencia que depende de la “realidad de la comunicación”. Primero vivimos y nos comunicamos, y en un segundo momento reflexionamos sobre su sentido, su estructura y funcionamiento”. (ZECCHETTO, 2003: 15). La semiótica al ser definida por Umberto Eco como estudios sobre los lenguajes y sistemas de comunicación extiende su ámbito al estudio de los signos y de la comunicación, ya que no sólo se investiga la organización de los signos sino también los distintos usos que se hacen de ella.

Por otra parte, Zecchetto (2003) relata que Peirce articuló a la semiótica en torno de reflexiones de carácter lógico filosófico que tuvieran como objeto de investigación la semiosis: proceso de significación donde participan un signo, su objeto y su interpretante. “La semiosis es un fenómeno operativo contextualizado, en el cual los diversos sistemas de significaciones transmiten sentidos, desde el lenguaje verbal al no verbal, pasando por los lenguajes audiovisuales, hasta las más modernas comunicaciones virtuales”. (ZECCHETTO, 2003: 19).

Así, la semiótica tiene por objeto estudiar no solamente qué son los signos, su naturaleza, clases y tipos, sino también la función del signo como instaurador de sentido y facilitador de relaciones comunicativas, por lo tanto, configurador de la cultura. Los diversos enfoques que se han generado al estudiar la semiótica parten del amplio campo de estudio en el que se le ha situado. La semiótica es la teoría de los signos y “le corresponde verificar la estructura de los signos y la validez que pueden tener en las percepciones culturales, procurando, además, enfrentarse con explicaciones teóricas que den razones coherentes de esos fenómenos que involucran la comunicación humana”. (ZECCHETTO, 2003: 19).

Según Zecchetto (2003), la semiótica inicia con Ferdinand de Saussure (1857-1913) y la llama semiología, posteriormente, Charles Peirce (1839-1914) introduce el término semiótica para referirse al estudio de los signos. En este sentido, Paolo Fabbri (2000) menciona que la consolidación de la semiótica se instala en los años sesenta cuando se empieza a desarrollar modelos que profundizan e indagan más acerca de la teoría semiótica.

Barthes (1964) habla sobre semiología -pero con una diferente postura teórica a la de Saussure- y plantea el estudio del lenguaje, ya que por medio de él se analiza todo lo que ocurre cuando se comunica y relaciona con sus semejantes. Asimismo, afirma que la lengua se concibe como un sistema de signos con cierta especialización porque es capaz de nombrarse a sí misma y a los otros signos de la cultura.

Roland Barthes, uno de los exponentes de la semiótica estructural, asegura que “toda obra es un fragmento de una sustancia que tiene un cuerpo y ocupa un espacio, lleva en sí misma un significado y es fruto de una tarea de producción. Ahora bien, todo texto se organiza en torno al concepto de estructura”. (ZECCHETTO, 2003: 24). El ser humano es un signo que tiene la capacidad de percibir, recibir y leer otros signos. En el caso de la imagen los consumidores de ésta la remiten a un conjunto de signos que suponen un código, y éste es el que Barthes establece:

“El mensaje denotado, al ser absolutamente analógico, es decir privado de un código, es además continuo, y no tiene objeto intentar hallar las unidades significantes del primer mensaje; por el contrario, el mensaje connotado comprende efectivamente un plano de la expresión y un plano del contenido, significantes y significados: obliga, por tanto, a un auténtico desciframiento”. (BARTHES, 1982: 16).

Por otra parte, menciona Zecchetto (2003) que Umberto Eco analiza y postula otro paradigma semiótico que en el sentido de Charles Peirce, la idea no es sobrevalorizar el lenguaje sino orientar el estudio de la semiótica a la teoría del signo. “La primera estrategia empleada por Eco es la de una clasificación a priori de los signos, lingüísticos y no lingüísticos. Lo mismo que en Peirce hay una gigantesca catalogación de signos y una grandiosa tipología de las posibles combinaciones de signos entre sí”. (FABBRI, 2000: 28).

“Los rasgos peculiares que caen bajo la mirada específica de la semiótica tienen que ver con el estudio de los fenómenos de semiosis en cuanto generadores de significados, o en otras palabras, con el análisis de los hechos de comunicación en relación con la comunicabilidad de sus significantes. [...] Aparece otra característica de la semiótica, y es que ella basa su conocimiento en la construcción de modelos para que sirvan de marcos referenciales en la tarea de análisis y estudio de los fenómenos de comunicación”. (ZECCHETTO, 2003: 21).

En el sentido de Zecchetto (2003), si bien la semiótica es entendida como teoría de los signos, también debe ser comprendida como ciencia de las significaciones, ya que estudia los signos que circulan y producen sentido en la esfera cultural y en la sociedad humana, y toma en cuenta sus lenguajes: lo que dicen y como lo dicen.

En palabras de Paolo Fabbri (2000), el estudio de la semiótica ha puesto de manifiesto una idea constructivista en la que de manera radical se intenta fragmentar el lenguaje en unidades mínimas para luego reproducir el sentido a través de combinaciones de significado y significante. La imposibilidad de descomponer el lenguaje en unidades para reconstruirlas después y atribuir su significado al texto escrito o lingüístico deriva de su propuesta llamada el “giro semiótico” en la que se pueden:

“(…) crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significado, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia. Sólo por este camino se puede estudiar esa curiosa realidad que son los objetos, unos objetos que pueden ser al mismo tiempo palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, estados de materia, etc., o sea, toda nuestra comunicación”. (FABBRI, 2000: 41).

A pesar de que existen diferentes maneras de abordar el estudio semiótico de la imagen, Fabbri (2000) menciona que es necesario el estudio de los signos desde una perspectiva filosófica, pues la semiótica trabaja con las imágenes del pensamiento subyacentes al texto que se quiere analizar. Así, independientemente, de la teoría que se ha de retomar según convenga al estudio semiótico, Fabbri, propone y describe los niveles de la semiótica que irremediablemente se tienen que seguir porque “al no pasar por todas las etapas que hay entre empiria y filosofía, casi siempre se acaba por ilustrar una hipótesis filosófica ya conocida, o sea, simplificando mucho, por no llevar a ningún incremento de conocimiento”. (FABBRI, 2000: 52). Por ello, describe los niveles de la semiótica que van desde lo empírico, metodológico, teórico y epistemológico.

En otro caso, Pierre Bourdieu (2003) se aparta de la tradición semiótica estructural-funcionalista e intenta conducir sus postulaciones hacia el análisis del discurso social como práctica crítica. Expresa la primacía de las ciencias sociales desde donde se puede dar razón acerca de la semiosis social. Bourdieu opta por clasificar los posibles tipos de fotografías, hace referencia al uso social, trata sobre el contexto en el que se sitúa el fotógrafo y los elementos de la imagen.

4.2.1 Conceptualizaciones acerca del signo.

El signo no siempre se ha concebido de la misma forma, a lo largo del tiempo se han presentado y representado diversas conceptualizaciones con la intención de definirlo. “Para Peirce, el signo era un concepto genérico, del que existen un gran número de especies, que se multiplica a partir de una base tricotómica de icono, índice y símbolo, cada uno definido de acuerdo con esa relación de categoría signal con su objeto en un contexto particular”. (SEBEOK, 1996: 27).

Asimismo, Sebeok (1996) menciona que Peirce afirma que el ser humano es la suma total de sí mismo, ya que el hombre es pensamiento, entonces, la palabra o signo que emana de él, es el mismo ser humano. En suma, en su concepción triádica, Peirce considera la noción de que el proceso de significación es infinito porque cada signo es interpretado por otro signo y, éstos sólo llegan a ser mediante el desarrollo de otros signos. De esta manera, determina que el intérprete asegura ciertas reglas convencionales apoyándose en el razonamiento.

Los signos antes de formar parte de un léxico o de un cúmulo de palabras, están involucrados en un proceso y sistemas de significación necesarios para utilizar la lengua con sentido. Y en el momento en que se fragmenta el significado de la lengua en unidades elementales, se presupone la división del signo en un significante –plano de la expresión- y un significado –plano del contenido-. Thomas Sebeok en su libro *Signos. Una introducción a la semiótica* alude a ejemplos muy precisos en los que plantea la preocupación por los signos: “La misma preocupación por los signos se hace evidente en la infancia y el desarrollo del niño. Cuando mi hija de cinco años me preguntó: Papá, ¿qué hace exactamente el Ejército de Salvación? Y cuando otro niño de siete años me preguntaba cómo Drácula pudo haber sido asesinado por un filete clavado en su corazón”. (SEBEOK, 1996: 31).

Los signos son un fenómeno social y por ello sirven como instrumento de comunicación. Según Zecchetto (2003), el signo tiene tres características:

- Una forma física por la cual se hace perceptible a los sentidos,
- Debe referirse a algo diferente de sí mismo (está en lugar de otro que está ausente) y,
- Alguien debe reconocerlo como tal, es decir, como signo.

Zecchetto dice que para Saussure “el signo es una unidad lingüística” con dos características:

- Significante (sensible). Puede ser acústica o visual pero siempre es algo material.
- Significado (inmaterial). La idea o concepto evocado en nuestra mente.

Para Peirce, “el signo es una categoría mental, es decir, una idea mediante la cual evocamos un objeto con la finalidad de conocer y comprender la realidad o para comunicarnos”. (ZECCHETTO, 2003: 95). De esta manera, el signo se encuentra conformado por tres elementos:

- Representamen. Es lo que funciona como signo para que alguien lo perciba; está siempre en lugar de otra cosa.
- Interpretante. Es la idea del representamen en la mente del que percibe el signo, o sea, es un efecto mental causado por el signo, apenas se inicia el proceso de semiosis a través del representamen. El interpretante es otra representación referida al objeto signo, es un significado de los significantes.
- Objeto. Es aquello a lo que alude el representamen, aquello al que el signo está referido.

El signo es lo que está en el lugar de algo y lo significa porque tiene la intención de comunicar un sentido que se dirige a destinatarios que los reconocen e interpretan, por lo cual éstos realizan una “lectura denotativa y connotativa” y se les exige el dominio de un código. Así, después de realizar una recapitulación acerca de las diferentes posturas acerca de la conformación del signo, se concluye que el signo se compone de: referente (objeto), plano de la expresión (significante), plano del contenido (significado) e interpretante (persona que capta la relación).

4.2.2 El código.

Cuando se dice que el sujeto es productor de signos se presupone que cuenta con un código, que si bien es susceptible según su contexto, le permite interpretar la imagen de acuerdo a unidades culturales, diría Lorenzo Vilches, que están fuera de la imagen y que pertenecen al contexto o visión del mundo.

“Codificación y descodificación implican la existencia de un código, de un conjunto de reglas claras según las cuales los mensajes son susceptibles de convertirse de una representación a otra. [...] Los receptores interpretan los mensajes como una amalgama de dos inputs combinados de modo inextricable: el signo físico desencadenante, o la señal en sí misma, aunque inevitablemente modelada por el contexto”. (SEBEOK, 1996: 25-26).

La imagen se comporta como signo y lleva una carga de connotaciones determinada porque está atravesada por todo tipo de códigos. En este sentido, Barthes (1982) hace referencia a los seis códigos principales de connotación: trucaje, pose, objeto, fotogenia, estética y sintaxis. No obstante para él más allá de los códigos una fotografía siempre estará marcada por una inscripción referencial, por lo cual declara a la imagen como mensaje sin código:

“Todas esas artes imitativas conllevan dos mensajes: un mensaje denotado, que es el propio analogon, y un mensaje connotado, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél. [...] La fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje denotado, que la llenaría por completo; ante una fotografía, el sentimiento de denotación o si se prefiere de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible”. (BARTHES, 1982: 14).

Así, el mensaje denotado contiene caracteres relacionales que permiten al momento de connotarlo configurar los signos discontinuos y fragmentar su totalidad en pequeños segmentos. La denotación, según, Zecchetto (2003), está vinculada con lo que directamente se expresa y refiere el signo y, la connotación es aquello que es sugerido sin ser referido.

Si bien Vilches se centra en el sentido del interpretante, por otro lado, Barthes ratifica el hecho de que la imagen está desprovista de un código:

“La paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico), y otro con código (el arte, el tratamiento, la escritura o retórica de la fotografía); [...] tal es el estatuto, fatal quizá, de toda la comunicación de masas, sino en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla, en la fotografía, a partir de un mensaje sin código”. (BARTHES, 1982: 15).

Ambos autores –Vilches y Barthes- mantienen puntos de acuerdo en tanto que los dos estiman que debido al código de connotación de la imagen, su lectura siempre será histórica, ya que los signos están representados en gestos, poses, expresiones, actitudes, entre otros, dotados de un sentido encauzado determinados e interpretados por una sociedad.

Según Zecchetto (2003), se distinguen dos tipos de códigos:

- Códigos de significación. Establecen las equivalencias entre los sistemas de los significantes y el sistema de significados. Son instrucciones para descifrar los signos y los lenguajes.
- Códigos de conducta. Sirven para regular el comportamiento de las personas en la sociedad.

Así, el código es un conjunto de reglas que permiten relacionar semánticamente los valores de los significantes y, así organizar los significados de los signos. “Los signos se hacen comprensibles únicamente a partir de algún código que actúa como una convención de sistema significativo, y que indica la dirección semántica y unificada de los mismos en un texto”. (ZECCHETTO, 2003: 119).

4.3 Etnometodología para el estudio de la fotografía.

De acuerdo con Alan Coulon (1995) la etnometodología es una corriente de la sociología americana que nació en los años sesenta, las principales corrientes han estado a cargo de Garfinkel (usa la provocación experimental), Oliver Sacks (análisis conversacional), y existe una tercera que hace el intento de relacionar la etnometodología a las estructuras de la vida social. Precisamente, el *Análisis Semántico Basado en Imágenes* (ASBI) desde una perspectiva etnometodología se busca unirlo con la teoría de la estructuración.

“Tanto en la sociología de Parsons como en la de Garfinkel (y, por supuesto, en la de otros como Habermas), hay la creencia de una asociación intrínseca entre la acción social y la comunicación. Para Parsons, sin embargo, está asociación se traduce en el presupuesto de que los valores presentes dentro de un grupo social se sostienen en común. Fue el trabajo de Garfinkel, al tratar de poner a prueba la creencia de los valores compartidos de Parsons, lo que permitió desarrollar la etnometodología”. (CLIFFORD, 1998: 388).

De esta manera la etnometodología se desenvuelve en el estudio de las actuaciones cotidianas de los actores sociales, según Coulon (2003), es la búsqueda empírica de los métodos empleados por los individuos para dar sentido y al mismo tiempo lleva a cabo sus acciones

cotidianas. Sahrrock y Anderson (1986) establecen tres áreas de ocupación para la etnometodología:

- 1) “Las relaciones primordiales: ¿qué es lo que pone cosas (vida social) juntas en una primera instancia.
- 2) Cómo se produce y reconoce el ordenamiento de lugar común.
- 3) Preocupación con problemas de producción”. (CLIFFORD, 1998: 394).

El actor social, como lo denomina Coulon (2003), coordina sus experiencias las cuales necesariamente se encuentran justificadas en su quehacer diario. Así, construye espacios públicos para verter su forma de apropiación del mundo. Según Fernando Savater (1998) la convivencia se origina en espacios aislados y públicos por lo cual es necesario establecer un enlace con la comunidad. De hecho, el uso fotografías mediante la publicación o a través del diálogo es una forma de construir espacios de diálogo y discusión sobre un fenómeno determinado.

La etnometodología se encarga de investigar el conocimiento de sentido común independientemente del nivel académico que posea el actor social. La etnometodología se define, pues, como la ciencia de los etnométodos, es decir, de los procedimientos que constituyen lo que Harold Garfinkel, fundando de la corriente e inventor del término, ha dado en llamar el razonamiento sociológico práctico”. (COULON, 1995:13).

Para comprender la etnometodología Coulon (1988) sugiere conceptos clave que a continuación se presentan:

- Práctica, realización. La etnometodología analiza las creencias y los comportamientos de sentido común como componentes necesarios para toda conducta socialmente organizada. Hay que volver a la experiencia y esto exige modificar los métodos y las técnicas de recopilación de datos, así como la construcción teórica.
- Indexicalidad. Son todas las circunstancias que rodean a una palabra, una situación. Indexicalidad es un término adoptado en la Lingüística, esto significa que, aunque una palabra tenga una significación “transituacional”, igualmente tiene una significación distinta en cada situación particular. Así, se exige que la comprensión de los actores sociales vaya más allá de la información que se les proporciona.
- Reflexividad. Se refiere a las prácticas que describen y constituyen un cuadro social, es decir, la reflexividad designa la correspondencia entre comprensión y expresión de dicha comprensión. Por ejemplo, cuando un sujeto produce y maneja situaciones de su vida cotidiana es semejante a los procedimientos que utiliza para describir estas situaciones.
- La noción de miembro. Hace referencia al lenguaje natural, esto es, el manejo del lenguaje común que utiliza una persona dotada de procedimientos, métodos, actividades que construir dispositivos de adaptación para dar sentido a su entorno.

Así, la interacción es fundamental en la etnometodología, por lo cual “uno no puede empezar con una hipótesis clara porque esto constituiría un intento para poner la información en nociones preconcebidas y formatos que distorsionan lo que está siendo estudiado”. (CLIFFORD, 1998: 394). Por lo cual en este trabajo la teoría etnometodológica y el ASBI para la organización del trabajo y su posterior registro.

4.4 El análisis de contenido.

El análisis de contenido se le ha considerado dentro del dominio de la investigación de comunicación de masas, ya que sus aportaciones se han centrado en la conducta social. “Cuando un análisis de contenido se ocupa, por ejemplo, de las percepciones del público, está claramente implícito el contexto de la comunicación de masas; pero éste resulta menos claro cuando el investigador sólo pretende describir en qué consisten las comunicaciones”. (KRIPPENDORFF, 1990: 34). Harold Laswell, por ejemplo, se interesó en la comunicación de masas para determinar la formación y difusión de los símbolos de la legitimidad del gobierno. Así, el análisis de contenido, Berelson (1952) lo entiende como: “una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación”. Por otra parte, Krippendorff (1980), menciona que “el análisis de contenido es una técnica de investigación para hacer inferencias reproducibles y válidas de los datos al contexto de los mismos”.

Las inferencias que se realizan en la investigación se refieren a que el análisis no se quede en el nivel descriptivo, por ejemplo, el uso de las imágenes fotográficas de niños maltratados, difícilmente podría justificarse si no se pusiera en correlación con otros fenómenos como el maltrato, la violencia, la familia y/o la sociedad, además de establecer también alguna correspondencia con percepciones de los integrantes de un grupo determinado:

“Hay dos grandes categorías de inferencias. La primera está formada por las inferencias que se refieren al origen, a las causas, a las condiciones antecedentes de la comunicación, y especialmente al autor de la misma, a su carácter, sentimientos, e intenciones; estas inferencias responden a los interrogantes «quién» y «por qué». La segunda categoría está formada por las inferencias que se refieren a los efectos o resultados de la comunicación, y aquí el análisis responde más bien al interrogante «con qué efecto»”. (LÓPEZ, 1986: 371).

En este método de investigación se requiere validar la información mediante la formulación de inferencias a partir de los datos obtenidos y justificar esas inferencias en relación a lo que se sabe del contexto.

“En todo análisis de contenido debe quedar claro qué datos se analizan, de qué manera se definen y de qué población se extraen. [...]Debe hacerse explícito el contexto con respecto

al cual se analizan los datos. Si bien los datos aparecen disponibles de una manera directa, su contexto lo construye el analista con el fin de incluir todas las condiciones circundantes, antecedentes, coexistentes o consecuentes. [...]Debe enunciarse con claridad la finalidad u objetivo de las inferencias. El objetivo es lo que el analista quiere conocer". (KRIPPENDORFF: 1990: 36-38).

En la presente investigación se recurrió al análisis de contenido por su proximidad con la realidad que permite, a falta de pruebas, determinar cómo usan –los receptores- las imágenes del niño maltratado dentro de un marco social y cultural en el que este tipo de imágenes son poco difundidas y su uso y fines están focalizados. Como técnica de investigación, el análisis de contenido comprende procedimientos especiales para el procesamiento de datos científicos y su finalidad consiste en proporcionar conocimientos, nuevas interpretaciones, una representación de los hechos y una guía para la acción.

El análisis de contenido es una guía porque sistematiza y cuantifica el contenido de la comunicación y se caracteriza como un método en el que se extrae el significado simbólico de los mensajes. "El proyecto o diseño de investigación en su conjunto debe adecuarse al contexto del cual provienen los datos o con respecto al cual se analizan éstos. [...] Las categorías tienen que justificarse en función de lo que se conoce en el contexto de los datos". (KRIPPENDORFF: 1990: 71).

Así, de acuerdo con López Aranguren los objetivos del análisis de contenido son:

- "La descripción precisa y sistemática, de las características de una comunicación.
- La formulación de inferencias sobre asuntos exteriores al contenido de la comunicación.
- La prueba de hipótesis, para su verificación o rechazo". (LÓPEZ, 1986: 369).

Por lo tanto, el análisis de contenido en esta investigación plantea realizar comparaciones entre diferentes niveles de comunicación y así obtener información acerca del uso de la imagen fotográfica.

4.4.1 Registro de datos.

"Recibe el nombre de registro el proceso por el cual cada unidad de registro es codificada y descrita en forma analizable". (LÓPEZ, 1986: 378). En este sentido, se entenderá un dato como:

"una unidad de información registrada en un medio duradero, que se distingue de otros datos, puede analizarse mediante técnicas explícitas y es pertinente con respecto a un problema determinado. [...] Los datos deben transportar información, en el sentido de suministrar el nexo entre las fuentes de información y las formas simbólicas espontáneas,

por un lado, y las teorías, modelos y conocimientos concernientes a su contexto, por el otro". (KRIPPENDORFF, 1990: 76).

De esta manera, para la investigación cada entrevista que se realizó, registró datos de los cuales sólo fueron omitidos los detalles irrelevantes, puesto que en algunos momentos de la entrevista el sujeto hacía referencia a situaciones ajenas de lo que se le había preguntado. Dichas unidades de registro deben ser clasificadas y distribuidas en los casilleros de las categorías, ya que de esta manera se organizara el contenido para su posterior recuento. "El establecimiento del sistema de categorías a utilizar en el análisis es indudablemente el elemento más importante de la infraestructura del análisis de contenido. El éxito o el fracaso de la aplicación de esta técnica [...] depende de cuán bien se ajustan las categorías al problema y al contenido del material a analizar; y depende también de cuán claramente han sido delineadas, formuladas, y definidas las categorías. La tarea de examinar el texto con el fin de codificar y clasificar es casi secundaria respecto al trabajo trascendental de la formulación de las categorías". (LÓPEZ, 1986: 578).

Según Krippendorff (1990), las unidades se les puede definir como: físicas, sintácticas, referenciales, proposicionales o temáticas. Por ello, a continuación se describe, brevemente, a qué se refieren cada una de estas unidades:

- Unidades físicas. El límite del mensaje que contienen coincide con el límite del medio por el cual se transmite. Así, dividen un medio de acuerdo con el tiempo, la longitud, el tamaño o el volumen, y no de acuerdo con la información que transmiten. En este caso, las operaciones cognitivas son mínimas y, por ello dichas unidades son eficientes y fiables.
- Unidades sintácticas. Estas unidades están relacionadas con la gramática de un determinado medio de comunicación, por lo cual es factible analizar la estructura del lenguaje –escrito u oral- a partir de sus elementos y combinaciones, es decir, se tiene que seguir la línea narrativa de los diálogos. Así, se exige familiaridad con la gramática del lenguaje fuente, el medio de transmisión o la forma del material cuyas unidades se quieren determinar.
- Unidades referenciales. Se pueden definir a partir de determinados objetos, sucesos, personas, actos, países o ideas a los que se refiere una expresión. Por ejemplo, si se pretende inferir las actitudes, preferencias y creencias de los autores, se requiere designaciones referenciales de los objetos y sus atributos. Por lo tanto, se exige conocer la semántica del lenguaje fuente, los símbolos y el significado referencial de los elementos.
- Unidades proposicionales. Se establecen núcleos de significado de una oración compleja y se dividen en unidades proposicionales, es decir, es una manera de constituir unidades complejas.
- Unidades temáticas. Se identifican por su correspondencia con una definición estructural particular del contenido de los relatos, explicaciones o interpretaciones. Se distinguen entre

sí sobre bases conceptuales, y del resto del material irrelevante por poseer las propiedades estructurales deseadas. En ocasiones, el análisis de contenido evita utilizar las unidades temáticas.

No obstante, López Aranguren (1986), menciona que las unidades de análisis se pueden dividir en: unidades de muestreo, de registro y de contexto. A continuación se destaca a que se refiere cada una de ellas:

- Unidades de muestreo. Se refiere a las diversas partes de la realidad que son fragmentadas para ser sometidas a la observación del investigador. En algunos análisis de contenido “se han utilizado unidades de muestreo “artificiales” (bloques de líneas, columnas, páginas, bloques de minutos, etc.), [no obstante] es mucho más frecuente utilizar unidades de muestreo “naturales”, tales como editoriales, artículos, carteles, programas de radio o televisión, o segmentos independientes de tales programas”. (LÓPEZ, 1986: 375).
- Unidades de registro. Es “cada parte de la unidad de muestreo que pueda ser considerada como analizable separadamente porque aparezca en ella una de las referencias en las que el investigador está interesado”. (LÓPEZ, 1986: 376). Estas referencias pueden ser símbolos, palabras clave, slongans o enunciados de un tema.
- Unidades de contexto. “Es el pasaje en el que está situada la unidad de registro que define el significado preciso de la misma, y es por tanto el pasaje que el investigador tiene que leer para determinar cómo está tratado un determinado símbolo, personaje, tema, etc.”. (LÓPEZ, 1986: 376). Así, estas unidades pueden ser la frase, el párrafo, un capítulo, el documento completo, una sección o segmento.

Como menciona Krippendorff (1990), durante la organización de los datos se pueden emplear varias clases de unidades de registro.

4.4.2 Las inferencias y el análisis para su posterior interpretación.

Asimismo, para hacer inferencias que se pueden utilizar en el análisis de contenido, Krippendorff (1990) proporciona una clasificación de las diferentes formas que pueden adoptar las inferencias, entre las que se encuentran las siguientes: sistemas, normas, índices o síntomas, representaciones lingüísticas, comunicaciones y procesos institucionales.

Los *sistemas* se refieren a un artificio conceptual que describe una parte de la realidad, de esta manera, comprende: componentes, relaciones y transformaciones. Asimismo, los sistemas permiten extrapolar los datos existentes a otros estados de cosas aún desconocidos, y en este sentido ofrecen explicaciones autónomas.

Las *normas* son los procesos de identificación, evaluación y verificación tienen en común la existencia de una norma o patrón con la que se compara un objeto para establecer de qué clase es o en qué medida es bueno. Así, toda evaluación carece de significado si no tiene un propósito, y las verificaciones son intrascendentes si los criterios aplicados no tienen apoyo institucional.

Un *índice o síntoma*, esto es, “una variable cuya importancia en una investigación depende del grado en que pueda considerarse correlato de otros fenómenos”. (KRIPPENDORFF, 1990: 56-57). Las categorías de análisis deben estar relacionadas con el suceso que significan o basadas en una necesidad física o material, es decir, el índice es una variable “cuya significación en una investigación depende del grado en que pueda verse como correlacionado con otros fenómenos”. (LÓPEZ, 1986: 372). A continuación se describe los tres tipos de índice que existen:

- “La frecuencia con que aparece un símbolo, idea o tema en el interior de una corriente de mensajes tiende a interpretarse como medida de importancia, atención o énfasis.
- El equilibrio en la cantidad de atributos favorables y desfavorables de un símbolo, idea o tema tiende a interponerse como medida de la orientación o tendencia.
- La cantidad de asociaciones y de calificaciones manifestadas respecto de un símbolo, idea o tema suele interpretarse como una medida de la intensidad o fuerza de una creencia, convicción o motivación”. (KRIPPENDORFF, 1990: 57).

Las *representaciones lingüísticas* implican el análisis de un corpus textual como discurso para establecer las relaciones entre dos o más oraciones, siempre y cuando estas oraciones estén vinculadas al conocimiento de la realidad que dicho corpus representa. En este caso, el conjunto de datos lingüísticos que interesan a la investigación está basado en la transcripción de la entrevista, ya que el uso del lenguaje es usado para representar una porción de la realidad. De esta manera, “la forma más rudimentaria de comprender lo que transmite el lenguaje exige clasificar las palabras o expresiones lingüísticas por las referencias (denotaciones, connotaciones) que establecen. [...] Uno de los usos de las representaciones lingüísticas en el análisis de contenido es el desarrollo de mapas cognitivos”. (KRIPPENDORFF, 1990: 62).

Las *comunicaciones* se refieren al mensaje que intercambian los interlocutores. Así, la estructura y contenido de los mensajes procede de la intención del emisor. Por lo tanto,

“las comunicaciones pueden contribuir a explicar causas y efectos entre los cuales existe una mediación simbólica. Además, pueden servir para explicar la dinámica del comportamiento, las consecuencias individuales o colectivas del intercambio de información, diversas psicopatologías, la aparición del conflicto y del consenso y la transformación de una cultura material. [...] La interpretación de datos lingüísticos como comunicaciones permite al analista formular inferencias acerca de una pauta causal circular”. (KRIPPENDORFF, 1990: 64).

Finalmente, los *procesos institucionales* se refieren a los mensajes que desempeñan funciones dentro de las organizaciones y las instituciones sociales. Dentro de las organizaciones los propósitos de los mensajes pueden variar pero el más común es suministrar información al exterior. “Los mensajes son la espina dorsal simbólica de cualquier organización viva, y los análisis de contenido pueden tener como finalidad inferir las estructuras y los procesos institucionales a que dan lugar los datos con que se cuenta”. (KRIPPENDORFF, 1990: 65).

Cabe mencionar que las inferencias es la formulación de conclusiones que apoyan los resultados del análisis de contenido, por lo cual “el investigador tiene que utilizar una construcción analítica (o núcleo teórico) que especifique las relaciones entre los datos para poder llegar a hacer inferencias y poder justificarlas”. (LÓPEZ, 1986: 384). En esta construcción se plantea la interdependencia de los datos y su contexto, de modo que el investigador establece una correlación dentro los datos que analiza y el objetivo de la investigación.

Posteriormente, el análisis de contenido consiste en el análisis de los datos que previamente han sido recogidos y registrados. Sin embargo, según López Aranguren, durante años ha existido el debate acerca de si el análisis debe ser cualitativo o cuantitativo, para lo cual se determinó que “en el análisis cuantitativo el investigador se concentra en la frecuencia de aparición (número de veces) de ciertas características del contenido, en tanto que en el análisis cualitativo el investigador se concentra meramente en la presencia o ausencia de determinadas características del contenido”. (LÓPEZ, 1986: 386).

4.5 Aportaciones de Umberto Eco para la interpretación.

Se retoman los presupuestos teóricos que aporta Umberto Eco para conceptualizar y definir el procedimiento de la interpretación porque se considera, para la presente investigación, que las entrevistas son un texto el cual no sólo debe ser analizado sino también interpretado. Las personas establecen relaciones de reciprocidad, en este caso, alrededor del trabajo de un fenómeno, sin embargo, cada uno establece un mundo lingüísticamente hablando. En este sentido, no sólo se maneja un solo código, por lo que la interpretación no siempre es la misma.

De esta manera, el sujeto –es libre de fijar su mirada en algo- porque posee un sistema de signos que le permite interpretar los acontecimientos que giran en su entorno. “El mundo actual es el que conocemos a través de una multitud de imágenes del mundo o de descripciones de estado, y estas imágenes son mundos epistémicos que a menudo se excluyen mutuamente”. (ECO, 1992: 218). Así, considera Eco, el mundo real se considera un artificio porque todo acto de lectura es un acuerdo entre la competencia del lector, es decir, el conocimiento sobre el mundo que comparte el lector y el tipo de competencia que un texto postula para ser leído.

El interpretante, menciona Eco (1992), puede ser un enunciado, un discurso, una inferencia, esto es, un signo que equivale a un sistema de signos diferente. “En otras palabras se produce un fenómeno semiótico cuando, dentro de un contexto cultural determinado, un cierto objeto puede

representarse con el término rosa y el término rosa puede ser interpretado por flor roja, o por la imagen de una rosa, o por toda una historia que cuenta cómo se cultivan las rosas”. (ECO, 1992: 249). De esta forma, para descifrar e interpretar un código, dice Eco, es válido formar hipótesis sobre las primeras palabras del mensaje, y posteriormente se verifica si esta inferencia se aplica al resto del texto, en este sentido, este proceso que comienza con una conjetura y se transforma en una argumentación Eco lo llama abducción:

“La abducción es el primer paso de la interpretación ya que abarca dos operaciones: la selección y la formación de hipótesis. En otras palabras, la abducción es la base del proceso de interpretación de códigos y de generación inventiva de códigos en un determinado contexto de comprensión. [...] La abducción es un proceso inferencial (llamado también hipótesis) que se opone a la deducción en cuanto la deducción parte de una regla, considera un caso de esa regla e infiere automáticamente un resultado necesario”. (ECO, 1992: 249).

En el caso de las entrevistas realizadas en la presente investigación, los discursos generados, por ejemplo, pueden traducirse, por lo cual su expresión es sustituida por la interpretación, y este proceso se puede repetir infinitas veces, porque las interpretaciones varían de acuerdo al sujeto que lleva a cabo este proceso. “Cuando usamos un sistema de signos determinado podemos tanto rechazar la interpretación de sus expresiones como elegir las interpretaciones más adecuadas según los diferentes contactos. [...] Si hay un sistema de signos, éste pertenece a mi competencia y representa una regla semiótica que uso para interpretar unos acontecimientos como si me estuviera comunicando algo”. (ECO, 1992: 243-244).

Por lo tanto, la interpretación, dice Eco (1981), se entiende como la actualización semántica de lo que el texto quiere decir con la cooperación del *lector modelo*. De esta manera, interpretar un texto consiste en realizar inferencias de lo que no se dice, por lo cual un texto puede ser utilizado de diversas formas. No obstante, Eco hace una diferenciación entre el uso del texto e interpretarlo porque en el primer caso consiste en decir lo que el *lector empírico* quiera sin preocuparse por lo que el texto estructura, mientras la interpretación trata de incorporar al *lector modelo* más allá de lo explícito en el texto:

“La interpretación semántica o semiótica es el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado. La interpretación crítica o semiótica es, en cambio, aquella por la que se intenta explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas. Un texto puede ser interpretado tanto semántica como críticamente, pero sólo algunos textos (en general aquellos con función estética) prevén ambos tipos de interpretación. Si yo contesto *el gato está sobre la alfombra* a quien me pregunta dónde está

el gato, preveo sólo una interpretación semántica. Si quien lo dice es Searle, que quiere llamar la atención sobre la naturaleza ambigua de ese enunciado, prevé también una interpretación crítica”. (ECO, 1982: 36).

La interpretación semántica es aquella en la que el lector, ante una manifestación literal del texto, la llena de un determinado significado, mientras la interpretación crítica describe y explica por qué un texto produce ciertas respuestas. En este sentido, el lector modelo prevé al lector semántico y al crítico, puesto que todo interpretante de un signo es a la vez un signo que presupone un relato, en el que se encuentran procedimientos de su propia representación. Así, el proceso semiótico es infinito y su único límite se concentra en los universos mismos que el discurso va trazando, pues se encuentra irremediabilmente inscrito en la cultura. Según Eco (1982), el texto adquiere un mundo de referencias y el interpretante es capaz de realizar construcciones culturales de aquellos mundos posibles, representables a modo de *enciclopedia* a partir de *hipercodificaciones* –registro de cuadros comunes- desde los cuales el lector realiza inferencias e hipótesis. Eco menciona que la competencia enciclopédica se refiere a “datos culturales aceptados socialmente debido a su constancia estadística” (ECO, 1981: 30) que permiten la descodificación y la interpretación al interior del texto.

De esta manera, el texto produce significado que se encuentra delimitado en su intención –intencio auctoris- y es representado en la intención de la obra –intencio operis-. Asimismo, el texto mismo prevé la participación del lector –intencio lectoris-, ya que éste es el que lo interpretará:

“La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la intencio operis. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas”. (ECO, 1982: 41).

De acuerdo con Rocco Mangieri, Eco valoriza la semántica denotativa porque critica todas aquellas propuestas que saltan al nivel connotativo “y, peor aún, a las teorías hermenéuticas radicales que, sin atender a las marcas o “indicios” del texto, incitan a innumerables relaciones inter y extratextuales. Es por ello que indica cautelosamente que si bien no podemos seguramente decir cuál es la mejor lectura de un texto si podemos señalar cuales han sido las lecturas equivocadas”. (ROCCO, 2001).

Estas aproximaciones serán útiles para interpretar los discursos generados en las entrevistas porque Eco no sólo rescata el nivel connotativo, sino también rescata lo denotativo porque es una guía para una interpretación acertada. Asimismo, plantea la validez de construir hipótesis, es decir, realizar inferencias que se transforman en argumentación.

4.6 Proceso que se efectuó previo a la aplicación de las entrevistas.

El estudio sobre el uso de la imagen necesariamente conlleva al trabajo con personas, ya que a través de su interpretación se espera que pueda existir una percepción colectiva de las imágenes, ligada a circunstancias de espacio y tiempo, y por lo tanto, a factores culturales y sociales. Así, la gente habla acerca de su ambiente social, cuentan historias acerca de ellos mismos y determinan cómo ven ese mundo que se discurre entre lo real y lo imaginado.

Para la comparación del uso de la imagen fotográfica del niño maltratado se requirió seleccionar una muestra de sujetos a los cuales se les aplicó una entrevista en la se les preguntó cuestiones relacionadas con las fotografías de niños maltratados. A continuación se describe el proceso que se llevó a cabo para la selección de la muestra de sujetos, de fotografías y las preguntas de la entrevista.

A. Selección de la muestra de sujetos.

Se entrevistaron a personas que están mediadas por una institución u organización que trabaja específicamente con niños maltratados, por lo cual no sólo aportaron percepciones acerca de las imágenes (uso simbólico) que se les presentaron, sino también determinaron el uso que de forma directa hacen de ellas (uso instrumental) y su postura acerca de los espacios materiales en los que son publicadas estas imágenes.

Para los propósitos de la investigación era indispensable trabajar con personas, por lo cual se eligieron a tres grupos diferentes: Clínica de Atención Integral al Niño Maltratado (CAINM), Aldea Infantil S.O.S y Albergue Temporal de la Procuraduría. Se han elegido estos grupos por su afinidad con el trabajo acerca del niño maltratado, además las personas que laboran en estos centros están vinculados directamente con la problemática del niño y cada uno desde diferente punto de vista aborda dicho fenómeno.

En principio, se eligió al CAINM, puesto que sus colaboradores realizaron y publicaron la mayoría de las imágenes fotográficas que se retoman en esta investigación para mostrar a los entrevistados. De esta manera, era indispensable elegir a otros grupos que compartieran características similares, en este caso, el trabajo con el niño maltratado. Por lo tanto, se eligió a la Aldea Infantil S.O.S. y al Albergue Temporal de la Procuraduría, ya que estas tres instancias están consolidadas como grupos de trabajo, mantienen constante comunicación entre sí y trabajan –cada una desde su campo de acción- lo referente a esta problemática.

La muestra de personas que serían entrevistadas se determinó por el tamaño de los grupos y por las posibilidades de conseguir los permisos para entrevistarlas. El CAINM está conformado por 7 colaboradores de los cuales 6 fueron entrevistados, una vez que se les planteó el tema y objetivo de la investigación. Por otra parte, la Aldea Infantil se aplicaron 7 entrevistas, 3 de las

cuales fueron a las madres S.O.S¹ que viven a diario con los niños que llegan ahí. A estas mamás también se les realizaron entrevistas por considerarlas parte fundamental e integrantes del grupo de trabajo de la Aldea Infantil. Así, las entrevistas fueron aplicadas al personal que labora y a las madres que de manera individual –después de plantearse el tema y objetivo de la investigación– dieron su permiso. En algunos casos como en el Albergue Temporal fue imposible saber cuántas personas laboran de acuerdo a cada área, ya sean médicos, trabajadoras sociales, psicólogos, abogados, etcétera. Por lo tanto, en este caso sólo se realizaron 2 entrevistas: a la directora del área de Trabajo Social y a una trabajadora social.

Cabe mencionar, que antes de determinar los grupos se realizó una prueba piloto a una médica del área de Medicina Interna del Instituto Nacional de Pediatría, ya que esta prueba permitió adquirir más conocimiento acerca del tema con el objetivo de facilitar una entrevista que estuviera provista de los datos suficientes para los objetivos de la investigación, por lo cual durante esta entrevista se incluyeron más preguntas.

B. Selección de la muestra de fotografías.

De esta manera, las fotografías que fueron elegidas para mostrarlas durante la entrevista provienen de cuatro diferentes fuentes: de los libros que coordina Arturo Loredó Abdalá, *Maltrato en niños y adolescentes* (2004) y *Maltrato al menor* (1994); del archivo del CAINM (2007) y; del libro *El Maltrato a los hijos* (1978) de Jaime Marcovich.

Las fotografías fueron seleccionadas a partir de la clasificación sobre maltrato infantil que se ofrece en el capítulo 1, esta clasificación corresponde a los tipos de maltrato más comunes y a los que son poco conocidos por lo cual la selección de fotografías se ordenó de la siguiente manera: 5 fotografías sobre maltrato físico; 2 de maltrato psicológico; 3 de abuso sexual; 2 de negligencia; 1 de abandono; 1 del síndrome del niño sacudido y, 1 del síndrome de Münchhausen.

El sentido que se da para seleccionar la imagen está dado desde el punto de vista del creador, es decir por el uso instrumental y no por el uso simbólico del perceptor. De esta forma, el pie de foto sirvió como un indicador para saber en que tipo de maltrato se establecerían las fotografías.

Durante la selección de las imágenes hubo que descartar algunas y el criterio que se utilizó fue escoger aquellas fotografías en las que se apreciará la expresión del rostro y las que mostraban sólo el cuerpo fueron descartadas. Excepto en el caso de las fotografías que hacían referencia al abuso sexual, puesto que la mayoría de las imágenes que se insertaban en este rubro mostraban el cuerpo y no el rostro.

Cabe aclarar, que la selección de fotografías se basó en lo que se lee en el pie de foto,: las fotografías que corresponden al maltrato psicológico se colocaron en esa categoría porque se hace

¹ El término madre S.O.S designa a aquellas mujeres que voluntariamente asumen el papel de una madre para un grupo de niños huérfanos o que carecen de cuidados de sus familias biológicas.

referencia a la expresión facial que en este caso el autor de la fotografía interpretó. En las demás fotografías es muy claro, pues el mismo pie de foto define el tipo de maltrato que recibió el niño.

Finalmente, se eligieron 15 fotografías de las cuales un juego fue impreso sin pie de foto y otro juego fue impreso con pie de foto, esto con la finalidad de aportar datos acerca de lo que ve e interpreta el sujeto sin que exista un texto que indique cómo ver esa fotografía. Así, se generaron dos paquetes de fotografías, ambos con las mismas imágenes: 15 fotografías sin pie de foto y 15 con pie de foto. (ver anexo 1).

Durante la entrevista primero se le mostraron las fotografías sin pie de foto y posteriormente, las fotografías con pie de foto, puesto que esto permitiría comparar la coherencia entre una y otra.

C. Guía de la entrevista.

Una vez que se obtuvo la muestra de fotografías, se realizó la guía que serviría para la entrevista. Las preguntas que se muestran a continuación se aplicaron en relación a las fotografías sin pie de foto y, posteriormente, estas mismas preguntas se aplicaron para las fotografías con pie de foto:

- 1) De estas fotografías separe las que más le llamó la atención.
- 2) Mencione los criterios que utilizó para separarlas.
- 3) Considera que estas imágenes tienen algún o algunos mensajes que el autor de las fotografías le quiera transmitir.
- 4) Relacione las fotografías que le llamaron la atención con algún acontecimiento de la vida cotidiana.
- 5) Las fotografías que quedaron fuera, durante la separación, las relaciona con la vida, muerte y/o violencia. Explique su respuesta.
- 6) Separe nuevamente las fotografías de acuerdo a las que considera que tienen atributos positivos de aquéllas que considera que tienen atributos negativos.
- 7) Las fotografías que tienen atributos positivos ¿con qué valor las identifica? Explique su respuesta.
- 8) Las fotografías que tienen atributos negativos ¿con qué valor las identifica? Explique su respuesta.
- 9) Estas fotografías son el reflejo de los padres, de la familia, de la sociedad o del mundo.

Estas preguntas se plantearon para conocer cómo usan los sujetos las fotografías, ya sea a nivel simbólico o instrumental. De esta manera, el corpus de la entrevista corresponde a 9 preguntas centrales.

No obstante, se realizaron 6 preguntas más con el objetivo de que los entrevistados especificaran cuestiones que no se habían mencionado y para concluir la entrevista. A continuación se muestran estas preguntas:

- 1) Considera que es congruente el pie de foto con la imagen. Explique su respuesta.
- 2) Considera que las fotografías están orientadas al área médica, psicológica, jurídica, nutricional o de trabajo social.
- 3) ¿Qué elementos identifica como relevantes en la fotografía del niño maltratado?
- 4) ¿Ha usado imágenes de niños maltratados?.
- 5) Considera que es pertinente usar la imagen fotográfica del niño maltratado en la terapia con el familiar?
- 6) ¿Bajo qué criterios considera que se puede trabajar con fotografías durante la terapia con el familiar?

Toda vez que se tenía la muestra de sujetos, las fotografías y la guía de la entrevista se prosiguió a realizar las citas y se le dijo a los entrevistados que se requería por lo menos media hora, además de una superficie para extender las fotografías.

4.7 Conformación de las categorías de análisis para la comparación del uso a nivel simbólico e instrumental de la imagen fotográfica del niño maltratado.

Las categorías se construyeron una vez que se terminó de escribir el marco teórico y de aplicar las entrevistas. De hecho, fue necesario escuchar los discursos de los entrevistados. Cabe mencionar, que en la pregunta número 6 de la guía de la entrevista se les pedía que separaran las fotografías de acuerdo a las que consideraban con atributos positivos de aquellas que consideraban con atributos negativos, por lo cual se decidió dividir la pregunta en dos para poder analizarla, entonces, la división quedó de la siguiente forma: atributos positivos corresponde a la número 6 y atributos negativos corresponde al número 7, y en las demás preguntas sólo recorrió el número, es decir, a las preguntas 7, 8 y 9 de la guía de la entrevista les correspondió los números 8, 9 y 10 respectivamente. A continuación se muestra las categorías que se establecieron en relación a las preguntas: para las preguntas 1, 6, 7, 11, 16 y 17 las categorías se definieron en función de la clasificación de maltrato que se ofrece en el capítulo 1. En esta clasificación se conceptualiza el maltrato físico, psicológico, abuso sexual, negligencia, abandono, síndrome del niño sacudido y síndrome de Münchhausen.

Así, para las preguntas 2, 3, 8, 9, 12, 13, 18 y 19 las categorías que se definieron fueron las siguientes:

- Características personales. Esta categoría sirve para describir características personales como: sexo, edad, raza, religión, estado civil. “Por lo general se utiliza este principio para clasificar a individuos, pero es también aplicable a grupos, instituciones, gobiernos, y otros objetos”. (LÓPEZ, 1986: 381).
- Criterios o valores. En este principio de clasificación “los juicios o evaluaciones del autor se basan en ciertos criterios o valores que son los que en definitiva determinan la dirección o el punto de vista que adopta”. (LÓPEZ, 1986: 380). Los criterios pueden ser las dicotomías entre vida-muerte, fuerza-debilidad, moralidad-inmoralidad-, etcétera, y por otra parte, pueden hacer referencia a manifestaciones de impulsos instintivos como son: el amor, celos, resentimiento, coraje, aflicción, odio, cólera, nostalgia, etcétera. Por otro lado, los valores, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992), se definen como el grado de utilidad o aptitud de las cosas, para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite. Así, los valores pueden ser: la libertad, justicia, belleza, legalidad, etcétera.
- Situaciones o acciones: La situación se refiere a la disposición de una cosa respecto del lugar que ocupa, pero también según el Diccionario de la Lengua Española, la situación puede ser el conjunto de realidades cósmicas, sociales e históricas en cuyo seno ha de ejecutar un hombre los actos de su existencia personal. Así, la situación hace hincapié en la anécdota de alguna circunstancia que se llevó a cabo en un tiempo y espacio determinado, mientras la acción se refiere al ejercicio o quehacer que realiza el sujeto entrevistado o cuando éste lanza una invitación para llevar a cabo una acción concreta.
- Tipos de maltrato. Aquí se hace referencia a la clasificación sobre maltrato que se abordó en el capítulo 1. Es decir, cuando el entrevistado describe lo que explícitamente se ve en la fotografía se considera que aborda alguna de las formas de maltrato: física, psicológica, abuso sexual, negligencia, abandono, síndrome del niño sacudido y síndrome de Münchausen.

Para las preguntas 8, 9, 18 y 19 se agregó una categoría más que se refiere a la “no definición de atributos”, esto quiere decir, que en las preguntas 6 y 7 los entrevistados no eligieron fotografías con atributos positivos o negativos, según sea el caso.

Las categorías responden al uso simbólico e instrumental, por una parte algunas categorías se refieren a lo que no se percibe en la fotografía, por lo cual los entrevistados dedujeron de diversas formas lo que se les preguntó e incluso algunos contaron su experiencia personal, por lo que el uso simbólico necesariamente se encuentra situado en el plano de lo connotativo. Mientras el uso instrumental se localiza en el nivel de la denotación porque se percibe lo que, de hecho, está –como imagen y pie de foto- en la fotografía, en este caso el maltrato en los niños.

De acuerdo con Krippendorff (1990), las categorías deben de ser claras, por lo tanto, las categorías se definieron en relación a los niveles de uso, en este caso simbólico e instrumental. Las

categorías se construyeron a partir del marco teórico y de las entrevistas realizadas y, se conceptualizaron en base a la información en libros y en el diccionario con el propósito de ordenar y especificar a qué se refieren.

De esta forma, para las preguntas 4 y 14 las categorías se describen a continuación:

- Vida pública. Se refiere a las situaciones que se viven en la calle y en las instituciones públicas o privadas.
- Vida privada. Esta categoría describe las situaciones que se llevan a cabo dentro del hogar o a la situación o acción de alguno de los integrantes de la familia: abuelos, tíos, padres, hijos, etcétera.
- Vida personal. Se refiere cuando el entrevistado puntualiza o narra alguna situación personal en cualquiera de sus esferas: hogar, amigos, trabajo, etcétera.

Las categorías de las preguntas 4 y 14 se definieron en relación a la forma cómo contestaron los entrevistados, no obstante, se agregó una categoría más que se refiere a *otra* opción que hayan planteado y no esté contemplada en estas categorías. Por otra parte, para las preguntas 5 y 15 las categorías se elaboraron en relación a lo que se preguntó y su definición se logró mediante el apoyo del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992), por lo cual a continuación se definen cada una de ellas:

- Vida. Fuerza o actividad interna sustancial, mediante la que obra el ser que la posee.
- Muerte. Cesación o término de la vida.
- Violencia. Que está fuera de su natural estado, situación o modo.

Igualmente, para las preguntas 10 y 20 las categorías se derivaron de las preguntas realizadas y se incluyó la categoría *otra*, para el caso en que los entrevistados haya dado otra opción. A continuación se definen las categorías de acuerdo a lo que estipula el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (1992):

- Padres. Se refiere al plural padre y madre.
- Familia. Se refiere al grupo de personas emparentadas entre sí que pueden vivir o no juntas.
- Sociedad. Agrupación natural o pactada de personas, que constituyen una unidad distinta de cada uno de sus individuos, con el fin de cumplir, mediante la mutua cooperación, todos o alguno de los fines de la vida.
- Mundo. Se refiere a todo lo creado: la tierra, los hombres, etcétera.

Se agregó la categoría *otra*, que se refiere a otros conceptos que plantearon los entrevistados, puesto que en algunos casos no sólo relacionaron las fotografías con la vida, muerte y/o violencia sino además propusieron categorías diversas como: tristeza, abandono, etcétera.

Del instrumento de clasificación se desprenden categorías –definidas y flexibles- para vaciar el contenido de las entrevistas y, finalmente, realizar la comparación e interpretación de las mismas. Este instrumento permite ubicar y definir las respuestas en escala de porcentajes.

Después de haber aplicado las 18 preguntas a los entrevistados, en las cuales se les mostró las fotografías de niños maltratados sin pie y con pie de foto. Posteriormente, se le plantearon otras 7 preguntas a modo de conclusión, para lo cual las fotografías se colocaron –todas juntas- a un lado de la mesa, ya que si le era necesario podía tomar alguna.

Las categorías se construyeron con el objetivo de incluir todas las respuestas, ya que de esta forma se podrían obtener datos precisos acerca de lo que hablaron los sujetos. Así, los resultados que arrojó la entrevista equivalen a datos cuantitativos y cualitativos: los datos que se generaron para esta investigación se fundamentan en datos cualitativos, puesto que se obtuvieron discursos, no obstante, las respuestas se tuvieron que transformar en números y porcentajes para poder ser estudiadas.

4.7.1 Diseño de los instrumentos.

Las entrevistas fueron grabadas y se transcribieron los discursos tal cual. Después se vaciaron en fichas de registro de datos. En cada ficha se detalló el número de entrevistado, su nombre, profesión, cargo laboral, duración de la entrevista. Asimismo, en las fichas de registro hay una línea que divide: en la parte superior se especifican los datos generales del entrevistado y de la entrevista, en la parte inferior, se encuentra escrita en negritas la pregunta y el comentario del entrevistado. Además, se detalla si la ficha se refiere a las fotografías sin pie de foto o con pie de foto, y todas aparece un número en el extremo superior izquierdo que indica el número de ficha, no precisamente de pregunta, pues cabe recordar que la pregunta 6 de la entrevista se divide en 2 para poder realizar el análisis.

Posteriormente, se transcribieron los comentarios, no obstante, para las preguntas 1, 6, 7, 11, 16 y 17 se requirió ordenar las fotografías de acuerdo al tipo de maltrato que establece el creador en el pie de foto (uso instrumental) y a un código que se representa por un número entre paréntesis. A continuación se presenta la organización de las fotografías con su respectivo código:

Maltrato Físico:

- (1) “Entre las lesiones que causaron la muerte se destaca de inmediato el ahorcamiento, aparecido en el 42% de los casos, que fue perpetrado generalmente por medio de corbatas y cuerdas”.
- (2) “Escolar con traumatismo directo en cara que causa equimosis”.

- (3) “Maltrato físico crónico, ocasionado por la madre”.
- (4) “Quemadura directa por plancha”.
- (5) “Maltrato físico severo, con riesgo de perder la función del brazo derecho”.

Maltrato Psicológico:

- (6) “Expresión clínica común del maltrato físico en un niño”.
- (7) “Nótese en este caso la expresión de extrema tristeza y el efecto físico del maltrato”.

Abuso Sexual:

- (8) “Estado del prepucio después de realizar una calzonera para eliminar el edema ocasionado por la manipulación excesiva del pene de este niño por parte de unos tíos”.
- (9) “Exploración genitoanal de un niño con probable abuso sexual”.
- (10) “Adolescente que sufrió violación y golpes y que abandonado por su agresor, quien la consideró muerta”.

Negligencia:

- (11) “Maltrato físico y retraso en el desarrollo a consecuencia de negligencia por ambos padres”.
- (12) “Desnutrición debida a un estado de privación social, emocional y física”.

Abandono:

- (13) “Niño de 6 años abandonado por no poderlo mantener”.

Síndrome del Niño Sacudido:

- (14) “Lactante con la expresión grave del síndrome del Niño Sacudido”.

Síndrome de Münchhausen:

- (15) “Niña víctima de SMP con afección en su estado nutricional”.

Una vez que la fichas fueron llenadas adecuadamente, se subrayaron las respuestas que se consideraron contestaban a cada pregunta, pues esto ayudaría para el análisis. De tal forma que la transcripción de las entrevistas, el vaciado de los comentarios en las fichas de registro y subrayar las respuestas, fueron el filtro que ayudó a especificar los comentarios, ya que como el lenguaje es complejo en una misma respuesta se hace referencia a diversos temas que no necesariamente son útiles para los objetivos de la investigación.

Para ilustrar lo anterior, a continuación se muestran dos ejemplos distintos de fichas de registro:

FICHA DE REGISTRO

Entrevista #14	Duración: 22:53	#1
Adriana Domínguez – Trabajadora Social – Directora del área de Trabajo Social del Albergue Temporal de la Procuraduría.		
FOTOGRAFÍAS SIN PIE DE FOTO.		
De estas fotografías separe las que más le llamó la atención.		
<u>(1) Maltrato Físico.</u> “Entre las lesiones que causaron la muerte se destaca de inmediato el ahorcamiento, aparecido en el 42% de los casos, que fue perpetrado generalmente por medio de corbatas o cuerdas.”.		
<u>(2) Maltrato Físico.</u> “Escolar con traumatismo directo en cara que causa equimosis.”.		
<u>(6) Maltrato Psicológico.</u> “Expresión clínica común del maltrato físico en un niño.”.		
<u>(9) Abuso Sexual.</u> “Exploración genitoanal de un niño con probable abuso sexual.”.		
<u>(13) Abandono.</u> “Niño de 6 años abandonado por no poderlo mantener.”.		

FICHA DE REGISTRO

Entrevista #1	Duración: 29:07	#4
Martha Gómez – Psicóloga del CAINM.		
FOTOGRAFÍAS SIN PIE DE FOTO.		
Relacione las fotografías que le llamaron la atención con alguna situación de la vida cotidiana.		
¿De la vida cotidiana?... Pues <u>con el cuidado materno...</u> porque en la vida cotidiana, pues cotidianamente estos niños están más en el cuidado materno, no sé si paterno pero si la madre es la que provee alimento y este niño está desnutrido, éste también, éste está dañado y éste está muy dañado.		

El número colocado en la parte superior derecha de la ficha, por ejemplo “Entrevista #1”, corresponde al entrevistado. El número que está colocado a la derecha, por ejemplo #4, se refiere al número de ficha.

En este sentido, las fichas de registro son apropiadas para los objetivos de la investigación, porque se organizaron de tal forma que permite que el comentario del entrevistado esté contextualizado, es decir, a pesar de que subrayó sólo la respuesta que se consideró contestaba a la pregunta, no se separó del contexto del discurso, ya que esto servirá para la interpretación de los resultados de la investigación

Una vez que se terminó de organizar las fichas de registro, se prosiguió a clasificar las respuestas (subrayadas) de acuerdo a las categorías. Para ello, se construyeron fichas de

clasificación que se ordenaron por grupo, es decir, a CAINM le correspondió ser el grupo 1, a la Aldea Infantil el grupo 2 y al Albergue Temporal el grupo 3.

En la parte superior de la ficha se escribió la pregunta y el número que aparece del lado derecho de la pregunta se refiere al número de ficha. Igualmente en la parte superior del extremo derecho aparecen unas letras: s/p corresponde a las fotografías sin pie de foto y c/p corresponde a las fotografías con pie de foto.

En el extremo izquierdo de la ficha se especifica el grupo 1, 2 o 3 según corresponda y en las casillas de abajo los números que se colocan representan el número de entrevistado. Cabe recordar que se entrevistaron a 15 personas y a cada una de ellas se les asignó un número del 1 al 15. Para comprender lo anteriormente explicado, a continuación se muestra el ejemplo de una ficha de clasificación que corresponde al grupo 3:

FICHA DE CLASIFICACIÓN POR GRUPO

FOTOGRAFÍAS QUE MÁS LLAMARON LA ATENCIÓN #1 s/p							
GRUPO 3	FÍSICO	PSICOLÓGICO	ABUSO SEXUAL	NEGLIGENCIA	ABANDONO	SÍN. NIÑO SACUDIDO	SÍN. MÜNCHAUSEN
#14	1	1	1	0	1	0	0
#15	1	1	1	1	1	1	0
TOTAL	2	2	2	1	2	1	0

Los números (1 y 0) que se encuentran al interior de las casillas representan la respuesta. De tal forma que el 1 corresponde a una respuesta que se adecua a la categoría, mientras que el 0 representa cuando la respuesta del entrevistado no se ubicó en esa categoría o no contestó. En este sentido, hay que resaltar que las respuestas de los entrevistados se pueden ubicar en más de una categoría.

En el último renglón de la ficha de clasificación se cuenta el total de respuestas de cada categoría. Cabe resaltar que cada ficha de clasificación se ilustró con un determinado color para poder identificarlas. A continuación se muestra otro ejemplo de una ficha de clasificación para ilustrar lo que se mencionó:

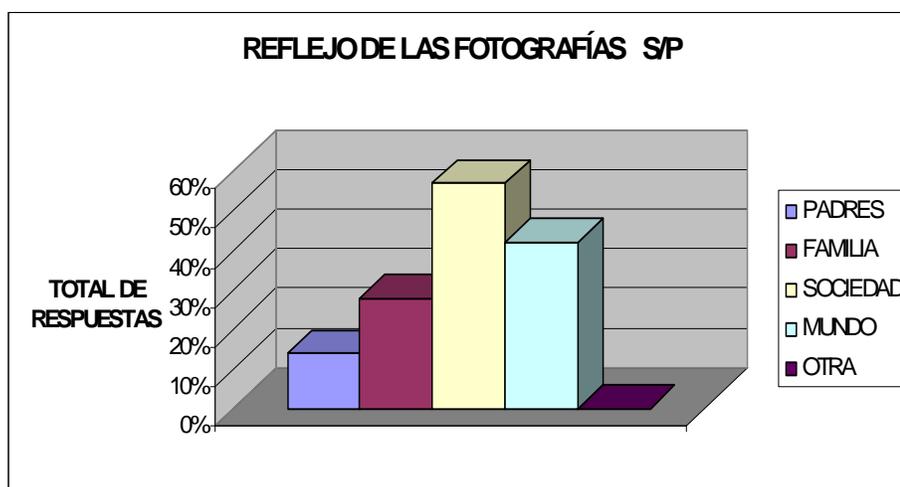
FICHA DE CLASIFICACIÓN POR GRUPO

REFLEJO DE LAS FOTOGRAFÍAS #10 s/p					
GRUPO 2	PADRES	FAMILIA	SOCIEDAD	MUNDO	OTRA
#7	0	1	1	1	0
#8	0	0	0	1	0
#9	1	0	0	0	0
#10	0	1	1	1	0
#11	0	0	0	0	0
#12	0	0	1	0	0
#13	0	0	1	0	0
TOTAL	1	2	4	3	0

Una vez que se terminó de vaciar los datos –representados de forma numérica- en las fichas de clasificación, se prosiguió a graficar los resultados. Las graficas se componen de los datos de las fichas de clasificación. En las gráficas se muestra como título la pregunta y del lado derecho las letras S/P o C/P corresponden a si la pregunta se realizó en relación a las fotografías sin pie de foto o con pie de foto.

Del lado derecho de la grafica, se muestran las categorías y cada una representa un color diferente. Del lado izquierdo se muestra el total de respuestas pero en escala de porcentajes. Cabe mencionar que en cada uno los grupos (1, 2 y 3) hay diferente número de entrevistados, por lo cual el grupo 1 tiene 6, el grupo 2 tiene 7 y el grupo 3 sólo 2. Para el grupo 1 la mayor cantidad de respuestas posibles en cada categoría son 6; para el grupo 2 son 7; y para el grupo 3 son 2. De esta manera, la escala de porcentajes es del 0% al 100%. A continuación se presenta el ejemplo de la grafica que corresponde al grupo 2 en relación la ficha 10 que atañe a la pregunta 9 de la guía de la entrevista:

GRAFICA PARA EL ANÁLISIS DE RESULTADOS POR GRUPO



Las fichas de clasificación y las graficas se pueden ver en el anexo 3. Estas graficas se ordenaron de tal forma que permitieran el análisis de resultados por grupo. No obstante, era necesario conjuntar las respuestas de los tres grupos para conocer qué fue lo que contestaron, en general, en relación a lo que se les preguntó.

Para este fin, se usó el formato de las fichas de clasificación, lo único que varió son los datos del extremo izquierdo, ya que en este caso, en las casillas sólo se especifica el grupo 1, 2 o 3 respectivamente. Para ilustrar lo que se mencionó, a continuación se muestra la ficha de clasificación de resultados generales:

FICHA DE CLASIFICACIÓN DE RESULTADOS GENERALES

MENSAJES QUE EL AUTOR QUIERE TRANSMITIR #3 s/p				
	CARACTERÍSTICAS PERSONALES	CRITERIOS O VALORES	SITUACIONES O ACCIONES	TIPOS DE MALTRATO
GRUPO 1	0	3	3	1
GRUPO 2	0	1	6	0
GRUPO3	0	1	0	2
TOTAL	0	5	9	3

Los tres grupos conforman un total de 15 personas entrevistadas, por lo cual en cada categoría sólo puede haber 15 (o menos) respuestas posibles. Así, una vez que se llenaron correctamente las fichas de clasificación de resultados generales, se prosiguió a graficar los resultados. El formato de la grafica es semejante a la de análisis de resultados por grupo, excepto porque la escala de valores cambia. A continuación se muestra el ejemplo de una grafica de resultados generales que corresponde a la ficha 5 en relación a la pregunta 5 de la guía de la entrevista:

GRAFICA PARA EL ANALISIS DE RESULTADOS GENERALES



Para el análisis de las entrevistas se requiere no sólo tener las fichas de clasificación y las graficas sino también recurrir frecuentemente a las fichas de registro en donde se encuentran subrayadas las respuestas de acuerdo al contexto, ya que la única forma de comprender las respuestas de los entrevistados es a través de su relación con las historias que narran.

4.7.2 Diseño del instrumento para las preguntas que se formularon adicionalmente durante la entrevista.

En el apartado *Guía de la entrevista* se hace referencia a 6 preguntas adicionales que se les formularon a los entrevistados con la finalidad de concluir y rescatar conceptos que no hayan sido abordados durante la entrevista en la que se les presentó las fotografías.

Estas 6 preguntas fueron vaciadas en fichas de registro y se subrayó lo que se consideró contestaba a la pregunta. Posteriormente, los comentarios subrayados se transcribieron en una ficha de clasificación y análisis que se construyó para recabar los comentarios generados por los tres grupos y así, realizar una interpretación que pueda ser útil para las conclusiones de la investigación.

En la parte superior de la ficha de clasificación y análisis se escribió la pregunta y para seguir la secuencia numérica de las fichas de clasificación anteriores, a éstas se les asigno los número 21, 22, 23, 24, 25 y 26 según corresponda. De esta manera, del lado superior derecho de la ficha se encuentra el número que le pertenece.

En los recuadros siguientes se especifica el grupo 1, 2 o 3 respectivamente. Y debajo de estos recuadros se ordena y transcribe la respuesta de cada entrevistado y el número de entrevistado por grupo. Al final de la ficha de clasificación y análisis, se encuentran unas casillas en las que se realiza un análisis por grupo de las respuestas que se generaron. Para comprender lo anterior, a continuación se muestra un ejemplo de la ficha de clasificación y análisis:

FICHA DE CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS

¿HA USADO IMÁGENES DE NIÑOS MALTRATADOS?		#24
GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3
<p>#1.- Sí, generalmente para eso, para transmitir esperanza, o sea, generalmente yo busco imágenes como más alegres...como esta parte de cómo el niño puede...salir adelante.</p> <p>#2.- Sí, para transmitirle a los colegas lo que estamos viendo.</p> <p>#3.-Sí, para tener la evidencia de las lesiones y para poder diferenciarlas de otras lesiones que fueron accidentales.</p> <p>#4.- Sí, para transmitir un mensaje a otros individuos...de que si bien son niños que sufre, merecen que se les transforme su realidad.</p> <p>#5.- Sí, para enseñar.</p> <p>#6.- No es mi interés tomar a los niños maltratados...porque también me parece poco ético presentar a esos niños.</p>	<p>#7.- No.</p> <p>#8.- No, jamás...quizá haya una idea de abordar el mismo tema pero en distintos niveles.</p> <p>#9.- No, pues realmente no hay una razón...yo cuando trabajo con familias, con los niños me gusta acercarme más a lo positivo.</p> <p>#10.- Bueno en cuestión de imágenes, no.</p> <p>#11.- No.</p> <p>#12.- No.</p> <p>#13.- No.</p>	<p>#14.- No.</p> <p>#15.- No.</p>
<p>La mayoría mencionó que las fotografías de niños maltratados que ellos utilizan están dirigidas a "colegas", es decir, no son para todo público. De esta manera: 5 dijeron usar fotografías y 1 mencionó que no son de su interés porque además le parecen poco éticas.</p>	<p>Todos los entrevistados respondieron negativamente y algunos hicieron énfasis en que a ellos no les gusta mostrar este tipo de imágenes, ya sea porque no es ético, porque prefieren abordar cuestiones positivas que hagan referencia a las posibilidades de desarrollo del niño o porque la organización donde laboran lo impide.</p>	<p>En ningún caso han usado imágenes de niños maltratados. Aunque después de la entrevista mencionaron que cuando llegan niños al Albergue les toman fotografías de las lesiones para el subsecuente proceso legal.</p>

A esta ficha se le nombra de clasificación y análisis porque se ordena por grupo las respuestas y se realiza –en lo últimos recuadros- el análisis de las respuestas por grupo. Cabe mencionar que en este análisis, se hace alusión a los comentarios plasmados en las fichas de registro. De esta manera, este instrumento permitió escribir y analizar todos los comentarios generados por cada grupo. A través de estos tres procesos –registro, clasificación y análisis- se pudo determinar la percepción de los entrevistados en relación a la imagen fotográfica del niño maltratado.

En el siguiente capítulo se aborda la comparación e interpretación de los discursos para conocer y comprender el uso de las imágenes fotográficas del niño maltratado. Asimismo, se incluye la interpretación de las fichas de clasificación y análisis, pues aporta datos fundamentales acerca del uso de la fotografía.

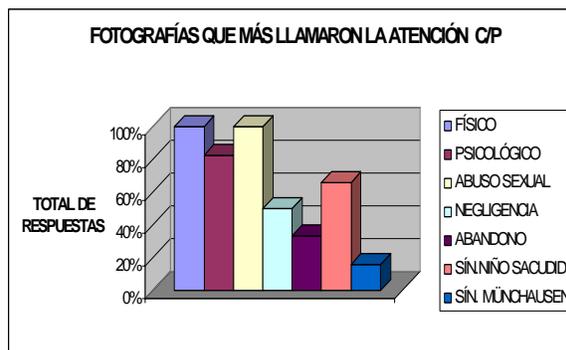
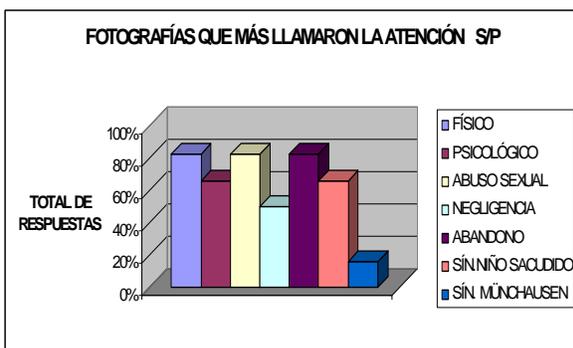
CAPÍTULO 5

COMPARACIÓN A NIVEL SIMBÓLICO E INSTRUMENTAL DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DEL NIÑO MALTRATADO

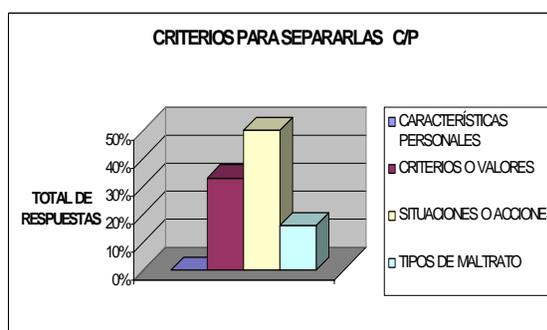
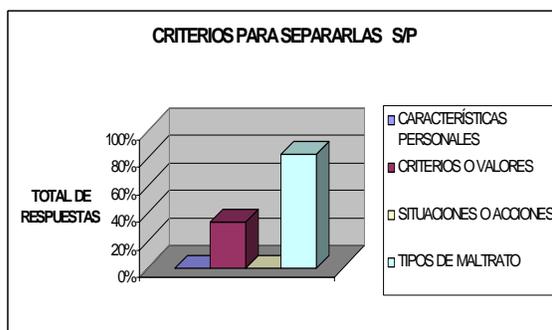
En este capítulo se comparan los datos obtenidos durante la investigación, para lo cual se describen y analizan los resultados que se ilustran en graficas. Además, dichos resultados se interpretan en base al marco teórico y a los discursos de los entrevistados.

5.1 Comparación de los resultados del grupo 1: Clínica de Atención Integral al Niño Maltratado del Instituto Nacional de Pediatría.

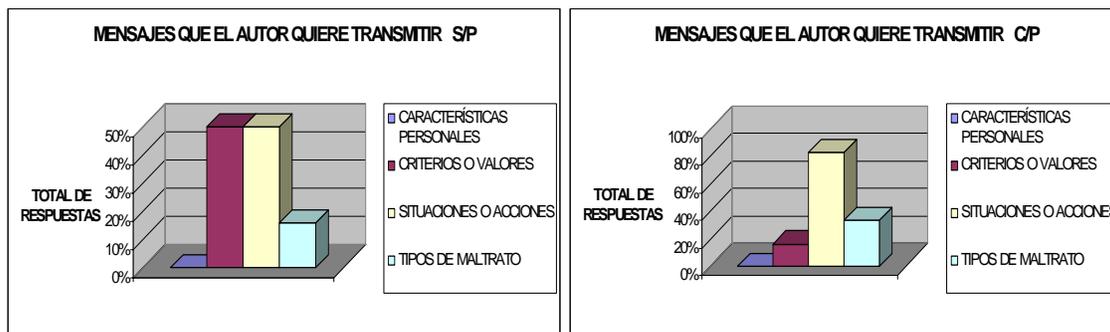
El CAINM se conforma por 7 integrantes de los cuales 6 fueron entrevistados: 4 médicos, 1 psicóloga, 1 nutrióloga y 1 trabajadora social. De esta manera, los entrevistados definieron que las fotografías que más les llamaron la atención, sin el pie de foto, son las que representan el maltrato físico, psicológico y el abuso sexual, mientras que con pie de foto sólo les llamaron más la atención las del maltrato físico y psicológico. A continuación se muestran las gráficas:



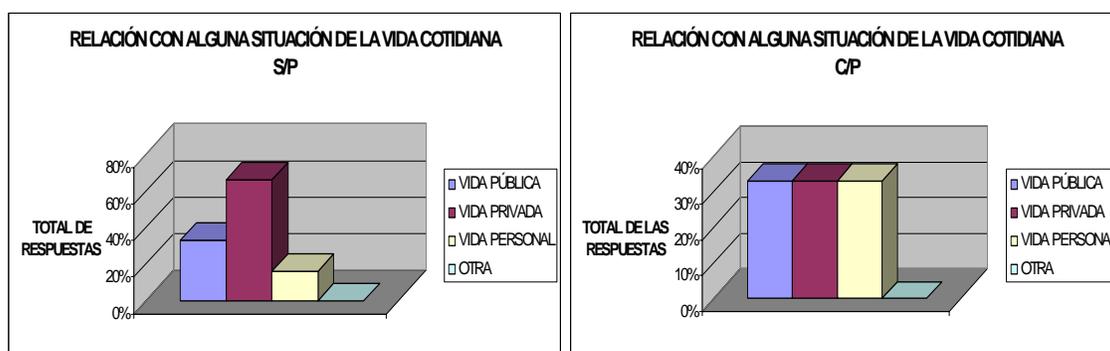
En las siguientes gráficas se representa que el criterio para separar las fotografías: básicamente se basaron en mencionar alguno de los posibles tipos de maltrato que recibió el niño – sin pie de foto-, mientras que con el pie de foto los criterios se centraron en relación de la posible situación o agresión que recibió el niño:



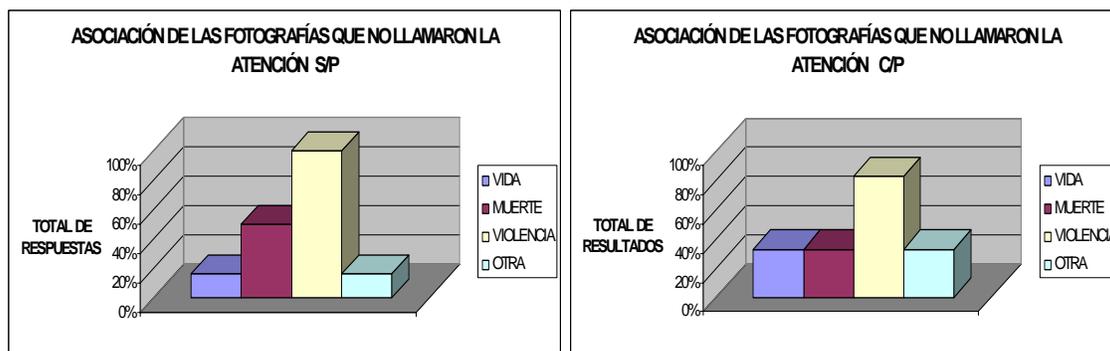
En principio, mencionaron que los mensajes estaban relacionados con criterios, valores, situaciones o acciones, sin embargo, con el pie de foto los comentarios estuvieron dirigidos a situaciones o acciones:



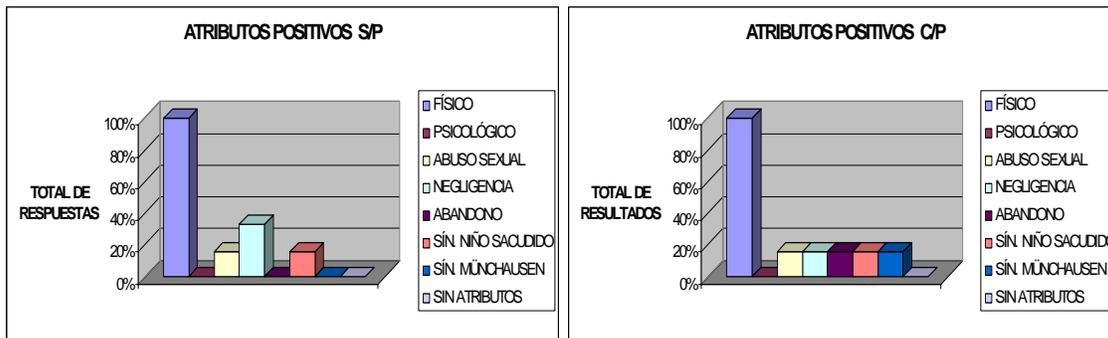
Las situaciones de la vida cotidiana con las que relacionaban, mayoritariamente, las fotografías sin pie de foto se referían a comentarios sobre la vida familiar en general, sin añadir ningún comentario que tuviera que ver con su vida personal, no obstante, cuando se les mostraron las fotografías con pie de foto hicieron comentarios acerca de la vida pública, privada y de su vida personal:



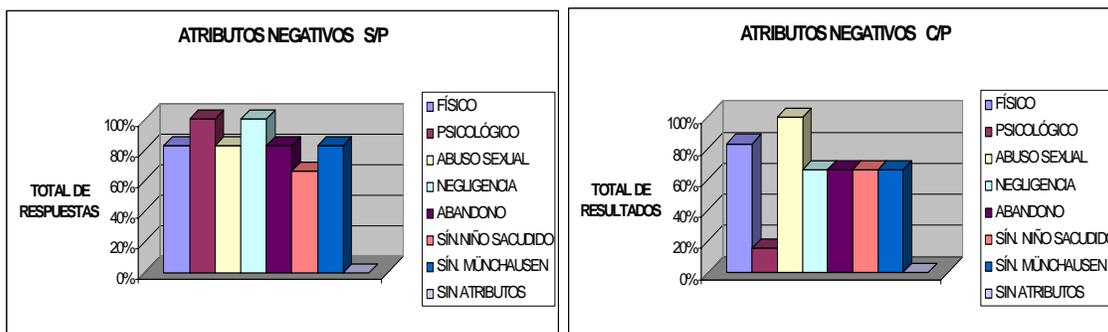
Cuando se les pidió separar las fotografías, hubo algunas que dejaron apartadas y para saber con qué las asociaban se les pidió definir las en conceptos. Así que tanto sin el pie de foto como con el pie, la mayoría las relacionó con violencia, como se muestra a continuación:



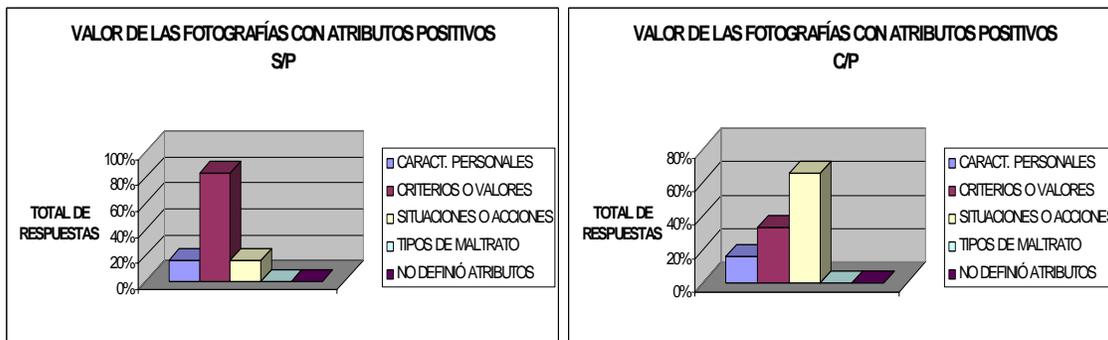
Posteriormente se les pidió dividir las fotografías en atributos positivos y negativos de acuerdo a su criterio. En este caso, hubo congruencia, ya que tanto sin el pie como con el pie de foto las fotografías que se identificaron como positivas fueron las que representan el maltrato físico:



Mientras que sin pie de foto se definieron con atributos negativos a las fotografías que representan el abandono y la negligencia y, con pie de foto las que se refieren al abuso sexual:

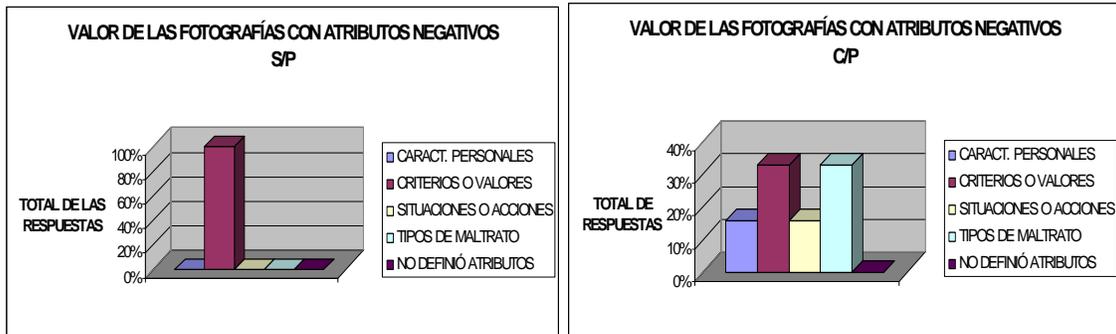


Se les preguntó a los entrevistados si las fotografías que definieron con atributos positivos las definían con algún valor, sin embargo, no siempre sus respuestas se concentraban en relación a un valor, por lo cual se construyeron otras categorías para definir sus respuestas. Sin pie de foto las relacionaron con criterios o valores, mientras que con pie de foto las asociaron con situaciones o acciones:

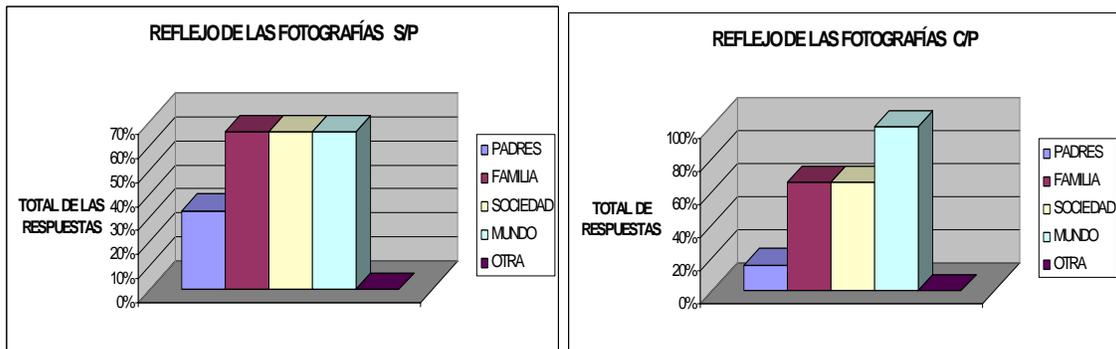


Asimismo, a pesar de asignar a ciertas fotografías atributos negativos, se les preguntó si les asignaban algún valor, ya que los criterios utilizados para separarlas se desconocían. En este caso,

sin el pie de foto sus respuestas estuvieron centradas en criterios o valores y con pie de foto sus comentarios se refirieron a criterios o valores y a los tipos de maltrato:



Finalmente, se les preguntó si consideraban que las fotografías eran el reflejo de los padres, familia, sociedad o mundo. Sin el pie de foto la mayoría contestó familia, sociedad y mundo, mientras que con el pie los comentarios se concentraron en el mundo:



5.1.1 Interpretación de resultados en base a las fichas de registro, clasificación y graficas para el análisis.

Los sujetos interpretan continuamente su entorno, esto lo vemos reflejado en los resultados de la entrevista. Si bien, algunos se guían por lo que explícitamente visualizan en la fotografía, la mayoría de las ocasiones interpretan, pues asignan determinados conceptos, cuentan historias de lo que están viendo, narran situaciones análogas, mencionan acciones que se pueden llevar a cabo para sensibilizar a la gente acerca del fenómeno de maltrato infantil e incluso comentan sus propias experiencias en relación a los casos que han atendido. En este sentido, Jesús Ibáñez (2000) menciona que se interpreta las sensaciones –experiencias inmediatas- y se organizan de acuerdo al significado que se les atribuyó.

Asimismo, los entrevistados al ver las fotografías reconocieron los casos, ya sea porque ellos los atendieron o alguien les platicó la situación del niño que aparece en las fotografía, por lo cual se refirieron a ciertos casos de maltrato infantil porque la imagen ayuda a atraer el recuerdo de la memoria, y en este sentido el efecto de realismo que menciona Costa (1991) consiste en

desaparecer la mediación del fotógrafo y del medio para aparecer en su lugar la situación o el acontecimiento.

Cabe mencionar que cada uno de los entrevistados es un sujeto activo, es decir, que trabaja específicamente el problema de maltrato infantil desde su campo de estudio. Y aunque forman un equipo de trabajo, algunos mencionaron estar en desacuerdo con la manera como se fotografían a los niños, pues se mencionó temas como la falta de ética y el derecho del niño al anonimato. Otros, por ejemplo, hicieron hincapié en la prioridad de mostrar la lesión para que los profesionales de la medicina o áreas a fines puedan ubicar el texto con la imagen. No obstante, se sigue usando la imagen de manera instrumental porque miran sólo lo que explícitamente se presenta. Principalmente, los médicos, el uso que le dan a la fotografía se basa en mostrar las lesiones.

Además, posicionan el uso de la imagen fotográfica como material que sirve para apoyar al texto y los espacios en los que se ubica es en publicaciones, seminarios o presentaciones que tengan la finalidad de mostrar ciertas lesiones o expresiones específicas del niño. Cabe mencionar, que las fotografías que más llamaron la atención son las del maltrato físico, y las que eligieron con atributos positivos, son precisamente las que representan el maltrato físico. En este sentido, hay que tomar en cuenta que algunos de los entrevistados fotografiaron, estuvieron presentes o al menos se enteraron de los casos de los niños que estaban en las fotografías, por lo cual tenían un antecedente sobre si el niño había salido adelante o si el daño que se le había causado era permanente.

Muchos de ellos enfatizaron conocer la mayoría de los casos, por lo cual su apreciación era diferente, puesto que estaba mediada por su conocimiento previo de las situaciones y el contexto del niño. En este caso, los entrevistados comprendieron e interpretaron las imágenes a partir de lo que menciona Vilches (1987) como competencia enciclopédica porque identificaron elementos de las fotografías con información que han recibido. De esta manera, hicieron alusión a su memoria visual y cultural, ya que identificaron personajes y situaciones que protagonizaron ellos como profesionales, los pacientes y sus familias.

De esta manera, la fotografía se conserva en un espacio y tiempo determinados no sólo por el discurso de los entrevistados, sino también porque tienen la oportunidad de dar a conocer sus investigaciones y hallazgos en los que presentan imágenes de niños maltratados y aunque a la fotografía no le atribuyen un uso independiente del texto, reconocen que es imprescindible trabajar con imágenes para organizar su trabajo. Como Ibáñez (2000) para ordenar y entender el mundo espacialmente se requiere de las experiencias mediadas por los sentidos, de tal modo que una persona percibe, conoce y construye su realidad a través de sus vivencias. Es por esto que en el discurso de los entrevistados se resalta la importancia de la atención al menor y la prevención del maltrato, pues su ambiente institucional les exige dar un servicio “adecuado” al paciente y generar documentos para dar a conocer la problemática del maltrato.

La mayoría de los médicos resaltó que la fotografía debe mostrar las lesiones, mientras que la psicóloga y la trabajadora social destacaron que se debía mostrar la recuperación del niño, es

decir, mostrar imágenes de niños que fueron maltratados pero que salieron adelante. En teoría, esta sería una manera diferente de abordar el tema de la fotografía de niños maltratados porque crear temas fotográficos que traten sobre niños recuperados del maltrato podría transmitir, de acuerdo a la psicóloga, un mensaje de esperanza enfocado a la atención pertinente y adecuada.

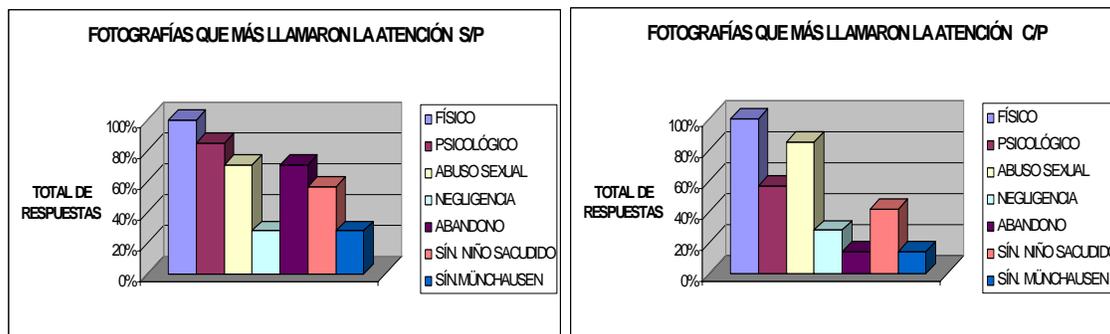
No obstante, la nutrióloga del CAINM insistió en su poco interés para mostrar las fotografías del niño maltratado al público porque considera que para su área no le servirían como apoyo y además le parece falta de ética mostrar este tipo de fotografías. De tal forma que se desconoce cómo usar la fotografía porque no se encuentra el sentido ni el fundamento teórico para utilizarlas.

Finalmente, los entrevistados consideraron que las fotografías son el reflejo del mundo, en el que incluyen a la sociedad, la familia y los padres. Algunos, hicieron una reflexión en torno al mundo globalizado, y a la globalización de las imágenes, pues la psicóloga mencionaba que al final sólo se ven niños y no importan sus nombres, aunque finalmente son niños enfermos y vulnerables. De esta manera, como dice Guillermo Orozco (1998), los medios contribuyen al debilitamiento de la conciencia histórica y el excesivo consumo de imágenes –entre otros productos de consumo– propicia que no importe los nombres, ni las historias de los niños y, por lo tanto, se tome distancia de lo que se está viendo.

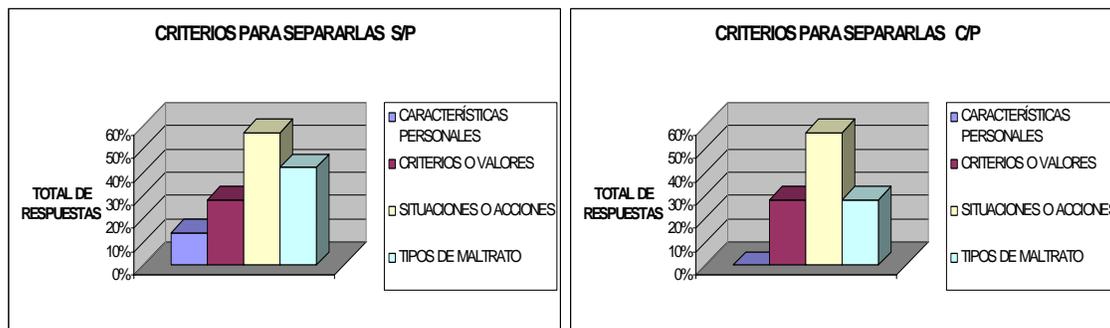
5.2 Comparación de los resultados del grupo 2: Aldea Infantil S.O.S.

Se desconoce con exactitud cuantas personas –incluyendo a las madres- trabajan en la Aldea Infantil S.O.S, por lo cual sólo se realizaron las entrevistas que nos proporcionaron. Su centro para laborar del Director General de las Aldeas Infantiles S.O.S no se encuentra en la Aldea, sino en otro espacio, sin embargo, se le entrevistó porque tiene continua comunicación, por ser el Director General, con todas las Aldeas Infantiles. De esta forma, se entrevistaron a 7 personas: el Director General de Aldeas Infantiles S.O.S., al Director de la Aldea Infantil en la Ciudad de México, a 1 psicóloga, 1 trabajadora social y a 3 mamás. A continuación se presentan las graficas de los resultados de las entrevistas:

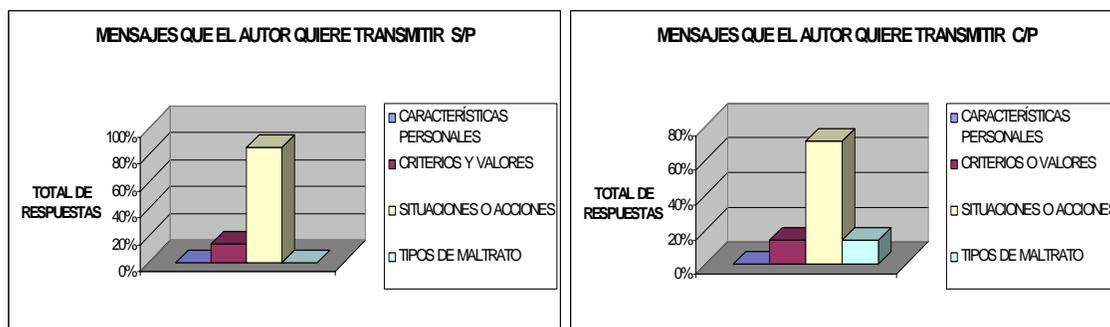
Mayoritariamente, el maltrato físico fue el que más llamó la atención y, en las fotografías sin pie de foto, le siguió el maltrato psicológico, mientras que cuando se les presentó el pie eligieron más las que se referían al abuso sexual:



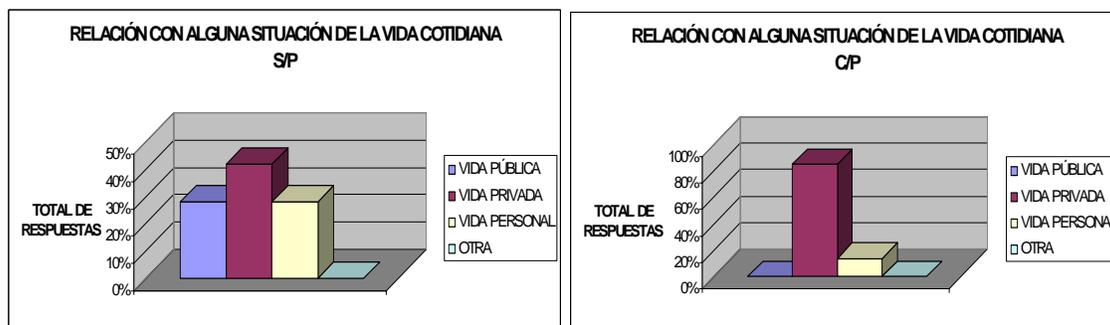
En un rango elevado aparece que los criterios para separarlas se enfocaron en relación a alguna situación o acción. En ambos casos, sin pie de foto y con pie de foto, es congruente las respuestas que muestran las gráficas:



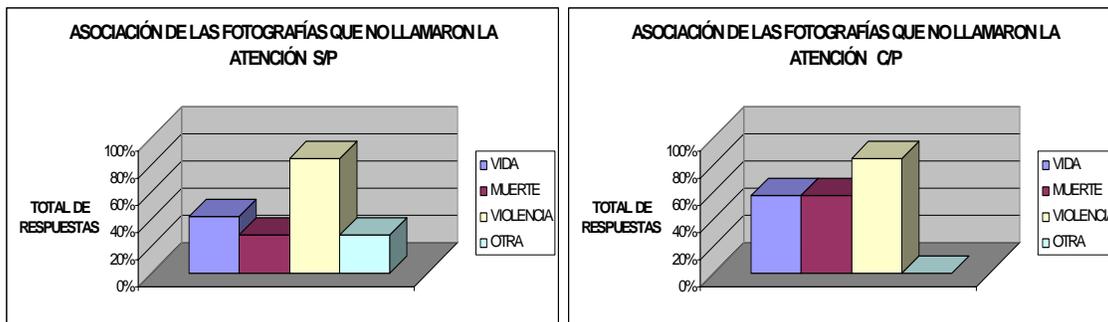
En las siguientes graficas, igualmente, las respuestas son congruentes, ya que sin pie y con pie de foto los entrevistados refieren que los mensajes se enfocan a una situación o acción. Aunque al principio ninguno hizo referencia a que los mensajes tuvieran relación con los tipo de maltrato, posteriormente cuando se les presentó las fotografías con pie de foto, algunos hicieron alusión a que los mensajes tenían que ver, específicamente con el tipo de maltrato que se visualiza –en la foto- y se lee –en el pie de foto-, por lo tanto el pie de foto es una guía que indica cómo debe de ser vista la imagen:



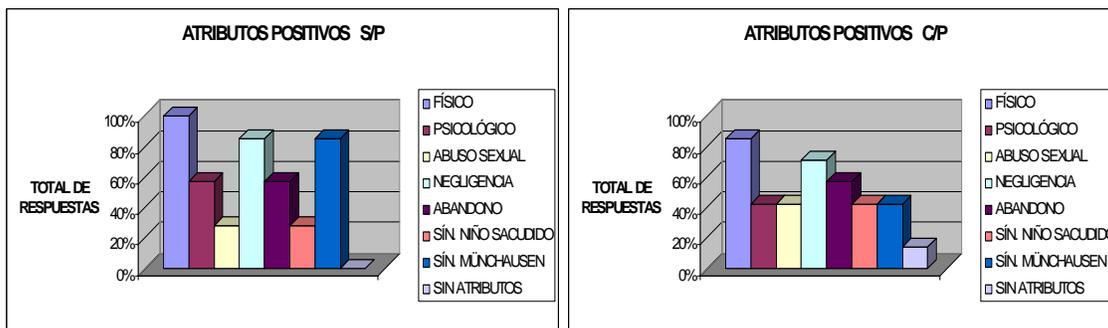
Los datos muestran que relacionan las fotografías con la esfera de lo privado, de esta manera, se refieren al escenario que se vive dentro de las familias en general. Asimismo, se observa que sin pie de foto los sujetos infirieron más sobre la vida pública y personal, mientras que con pie de foto, dichas inferencias disminuyeron:



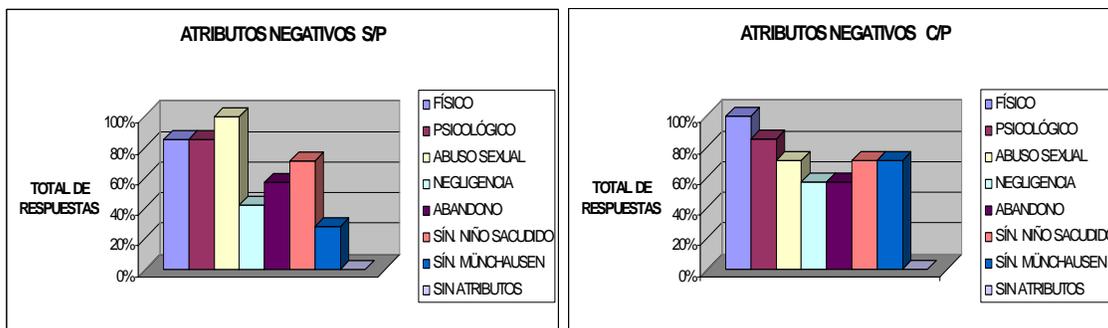
Al igual que el CAINM, la mayoría eligió la violencia como el concepto con el cual asocian las fotografías que habían dejado apartadas durante la separación. De esta manera, sin el pie de foto eligieron otros conceptos para relacionarlos, mientras que con pie no crearon conceptos diferentes a los que se les había propuesto:



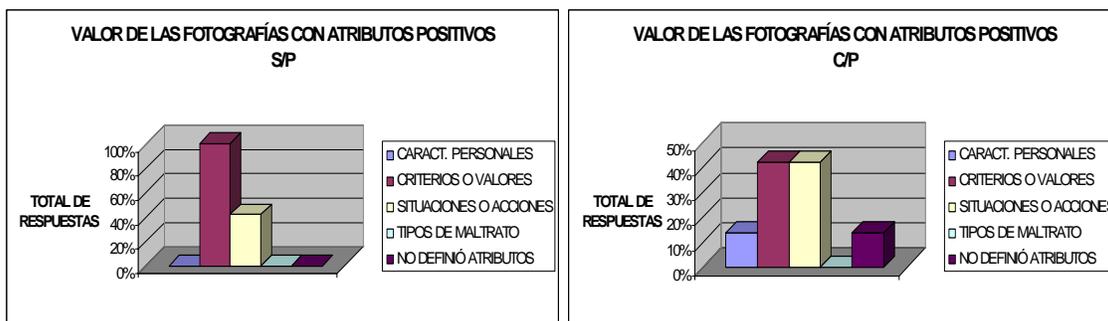
Las fotografías que se refieren al maltrato infantil son las que más se consideraron, en ambas graficas, con atributos positivos. En este sentido, existe congruencia con los datos arrojados entre las fotografías que llamaron la atención y las que consideran con atributos positivos. Cabe señalar que a los entrevistados cuando se les presentó las fotografías sin pie de foto, las relacionaron con atributos positivos, y cuando se les mostraron con pie de foto algunos dijeron no encontrar atributos positivos:



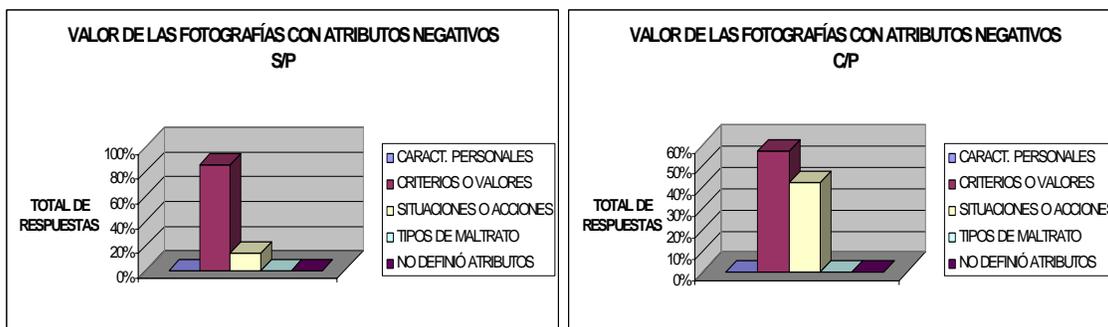
Sin pie de foto las que consideraron con más atributos negativos fueron las que representan el abuso sexual, pero con el pie eligieron las de maltrato físico. También entre las fotografías que más eligieron se encuentra las que se refieren al maltrato psicológico:



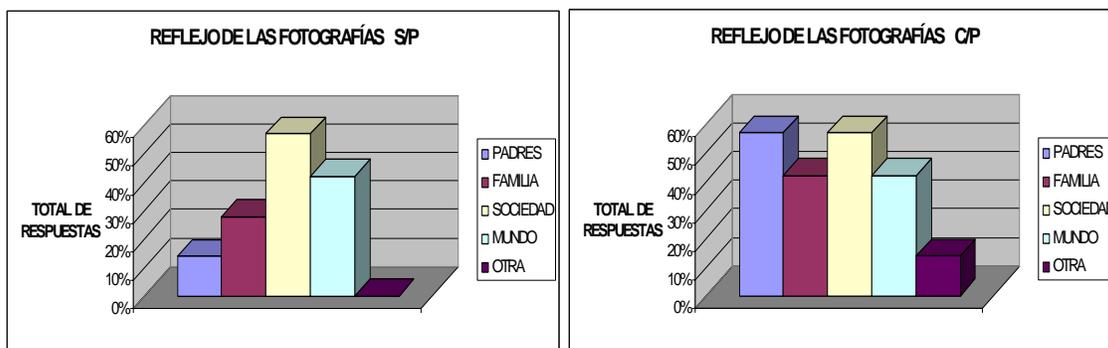
Los entrevistados en las fotografías sin pie de foto eligieron criterios o valores y con pie no sólo se refirieron a criterios y valores, sino también a situaciones o acciones. Asimismo, en las fotografías con pie de foto aparece una casilla que dice “no definió atributos”, esto se refiere a que en el momento de la separación no eligieron ninguna fotografía con características positivas:



En las siguientes gráficas se muestra que los entrevistados mencionaron criterios o valores para definir las fotografías con atributos negativos. Además, si pie de foto hicieron alusión a situaciones o acciones y con pie de foto las respuestas que incluyeron esta categoría aumento:



Sin pie de foto se consideró que las fotografías son el reflejo de la sociedad, en menor medida del mundo, de la familia y de los padres. Mientras que con pie de foto se mencionó a los padres y a la sociedad con los mayores porcentajes, le siguen la familia y el mundo y, algunos mencionaron otra opción:



5.2.1 Interpretación de resultados en base a las fichas de registro, clasificación y graficas para el análisis.

Los criterios de los entrevistados para definir las fotografías se concentran, generalmente, en la narración de situaciones que infieren de las fotografías. Además de que continuamente proyectan emociones expresadas no sólo a través de las palabras sino también del rostro. Incluso algunas madres mencionaron no saber si resistirían ver esas imágenes, ya que sus hijos fueron maltratados. En este sentido, es muy claro que por medio de la percepción, de acuerdo con Roman Gubern (1987), se interpretan sensaciones mediante los sentidos para adquirir información, conocimiento del mundo exterior y del propio cuerpo. Incluso algunos mencionaron sentir el dolor de los niños que se muestran en las fotografías, ya que los vinculaban con sus hijos o con los niños que viven en la aldea.

Los entrevistados trabajan con los niños de forma directa y no sólo les ofrecen un servicio, sino también buscan apoyos institucionales o particulares para los niños y las familias. Los entrevistados se relacionan con el entorno de forma dinámica, ya que sus actividades están enfocadas al trabajo diario con los niños que llegan y viven en el aldea.

La percepción de los entrevistados está mediada por el trabajo que realizan para el beneficio de los niños. Las madres, por ejemplo, viven con ellos y no sólo comparte un espacio material, sino también emociones y vivencias. Al respecto, una madre comentaba que el amor e inculcar valores puede ayudar a los niños que han vivido algún tipo de maltrato, puesto que provienen de familias desestructuradas y violentas. Esto se relaciona con lo que dice Martín Barbero (2003) respecto al malestar latinoamericano en la modernidad, puesto que se están desmitificando las tradiciones y costumbres, en las que se le consideraba al niño como parte integrante y fundamental de la familia. Asimismo, según Barbero, en las sociedades modernas se desmorona la ética y los valores, se pierden los contextos de confianza y, por lo tanto, se desdibuja el hábitat cultural. De esta forma, es como se arraigan los sentimientos de frustración y desesperanza traducidos en violencia de diversa índole.

Así, los entrevistados se encuentran afectivamente ligados a los niños porque conviven con ellos a diario, es por esta razón que sus respuestas están determinadas desde lo afectivo, pues describen lo que ellos sienten y lo que sienten los niños. Algunas madres narran lo que sucedió a sus hijos, por lo cual necesariamente vinculan lo que se les presenta visualmente, con su vida, por ejemplo, una madre relató que las fotografías (sin pie de foto) las vincula con los niños que llegan a la Aldea y menciona:

“(…) aunque no nos dicen porque vinieron [...] tienen recuerdos tristes de humillaciones, de maltrato, quemadas, cicatrices, de golpes y digamos cicatrices por dentro y por fuera porque también lo traen en su mente, en su corazón, sí, a veces con odio hacia las personas que lo trataron mal (...)”.

En otro caso, por ejemplo, uno de los entrevistados relacionó una de las fotografías con su hijo:

“(...) está como de esa edad, y cuando lo visto, cuando lo, así está flaco, así como él, delgado, flaquito, que si lo relaciono pues sí, porque aquí al haber tanto niños, niñas adolescentes pues es común ver a chiquitos que tienen cuestiones de parasitosis, infecciones o estómagos distendidos, así llegan muy reprimidos. (...)”.

Al igual que los integrantes del CAINM, los entrevistados dijeron que les llamaban más la atención las fotografías que representaban el maltrato físico y, mencionaron como atributos positivos, en mayor grado, a las del maltrato físico. La vida de las personas que trabajan en el albergue transcurre en el cuidado de los niños, la atención pertinente en las áreas que les hace falta. Incluso la Aldea da la impresión no sólo de ser una comunidad, sino también una escuela de vida.

Las fotografías que se les presentaron durante la entrevista, no les gustaron porque transmitían a su parecer mensajes de tristeza y desesperanza. Incluso mencionaron que ellos no requieren utilizar en ningún material este tipo de fotografías, y aunque no se aventuraron a cuestionar a los que generaron estas fotografías, si mencionaron, en su mayoría, el descontento con la publicación de las mismas porque se considera que el anonimato del niño debe respetarse, aunque destacaron que tal vez esas fotografías se mostraban en libros porque se quiere detallar el tipo de lesión. Uno de los trabajos que se realizan es buscar apoyos para los niños, no mencionaron el proceso para acercarse a la gente y platicar sobre la Aldea Infantil, pero si determinaron su postura de no mostrar imágenes de niños maltratados por considerarlas violencia visual.

Finalmente, mencionaron que la situación del maltrato es reflejo de la sociedad en la que se vive porque el Estado no genera políticas públicas para el bienestar de la gente. Incluso una de las madres mencionaba que la sociedad va ahogando a las familias porque no tienen bienestar social y ni económico.

Al respecto un entrevistado dijo:

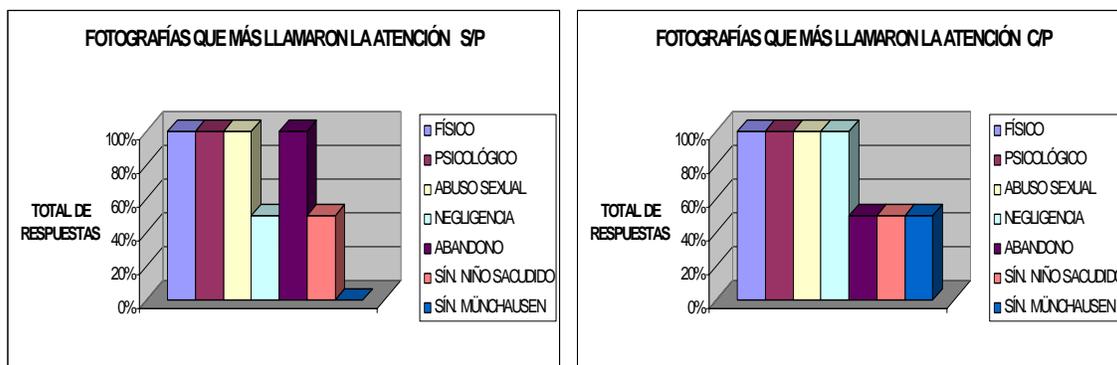
“(...) creo que hay mucha gente que quiere ser mejor, pero que las condiciones sociales a veces no las permite, la red social de apoyo de la localidad tampoco es fuerte, es frágil, son frágil las redes sociales de contención de apoyo, la pobreza es quizá el detonante porque sin posibilidad de ir a escuelas, sin posibilidad de ser atendidos en cuestiones de salud, desarrollarse, o sea, se va uno encapsulando, incrustado en un círculo vicioso de pobreza y como pobreza, violencia, adicción (...)”.

Lo anterior se fundamenta en lo que menciona Barbero (1987) sobre que para construir la identidad y generar una sociedad en constante transformación se requiere propiciar la recuperación humanística frente a la lógica de mercado para generar nuevas formas de acción social y, por ende, mejorar las condiciones de vida tanto emocionales como materiales porque de lo contrario la pérdida de referentes lo único que generaría sería miedo, violencia, explotación, etcétera.

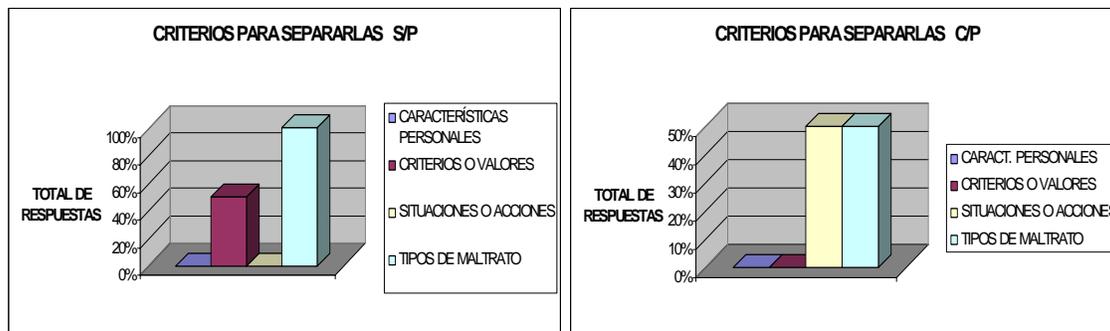
5.3 Comparación de los resultados del grupo 3: Albergue Temporal de la Procuraduría.

Se entrevistó a 2 trabajadoras sociales porque es muy riguroso el procedimiento para realizar entrevistas, por lo cual se desconoce el número de gente que trabaja en el albergue. A continuación se muestran los resultados de estas entrevistas:

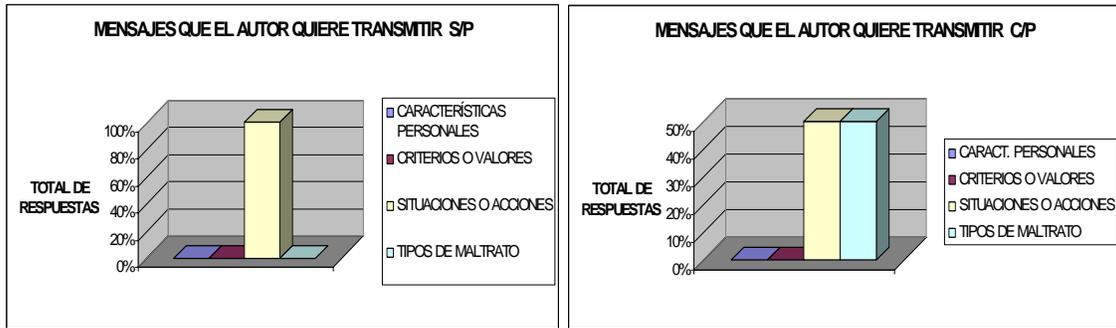
Sin el pie de foto las fotografías que llamaron la atención se relacionaron con el maltrato físico, psicológico, el abuso sexual y el abandono. Con el pie de foto llamaron la atención las que corresponden al maltrato físico, psicológico, abuso sexual y la negligencia. A continuación se presentan las gráficas:



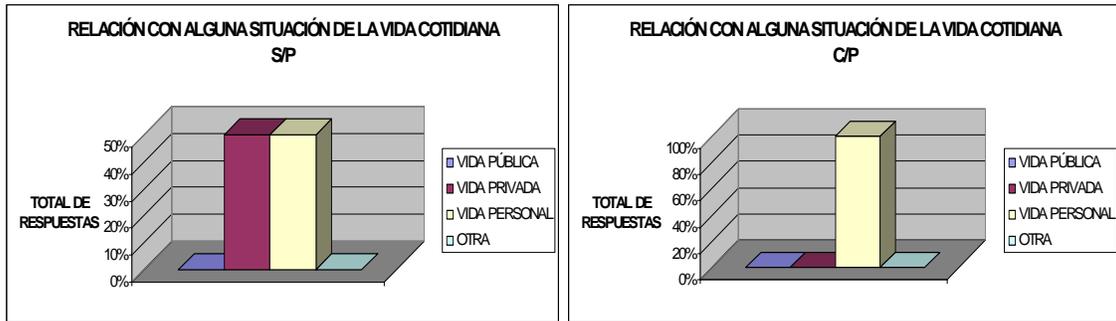
Los criterios para separarlas se enfocaron en las características personales que pueden ser la edad, sexo, raza, etcétera, aunque sin el pie de foto también fueron definidas por criterios o valores y, con el pie de foto por situaciones o acciones:



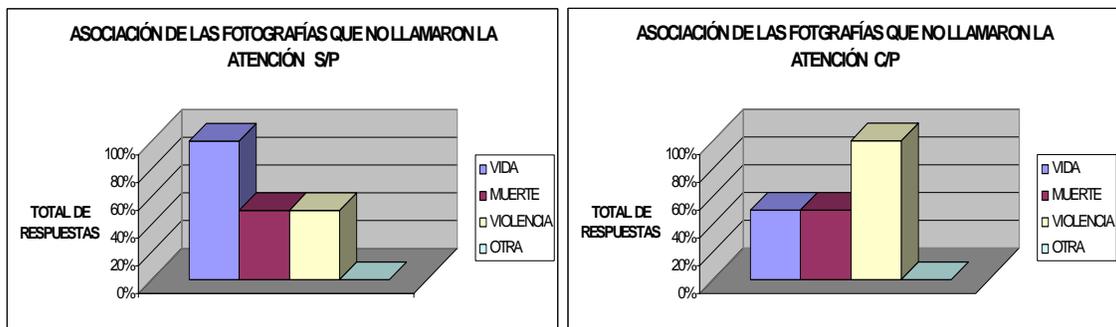
Cuando se les presentaron las fotografías sin el pie de foto, mencionaron situaciones o acciones; con el pie de foto se refirieron a situaciones o acciones y a características personales como se ilustra a continuación:



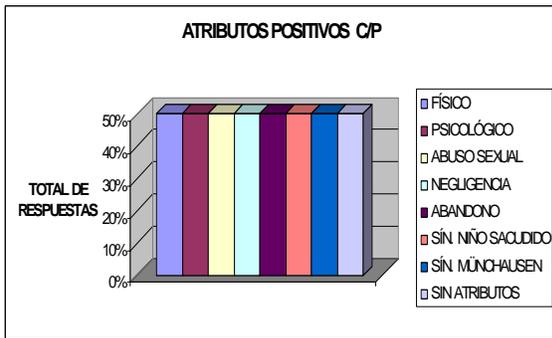
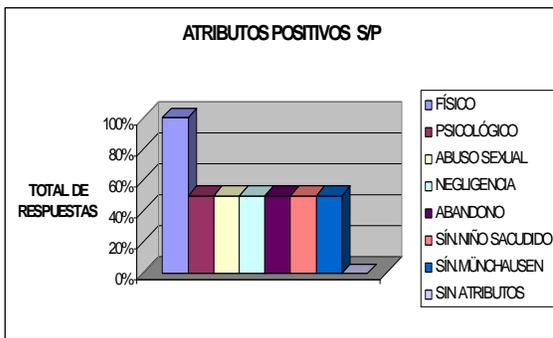
Sin el pie de foto las fotografías las relacionaron con la vida privada y con su vida personal ubicada en el área donde laboran. Por otra parte, con el pie de foto su criterio sólo se enfocó en su vida personal:



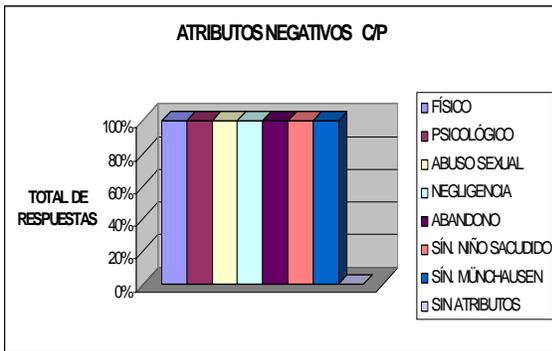
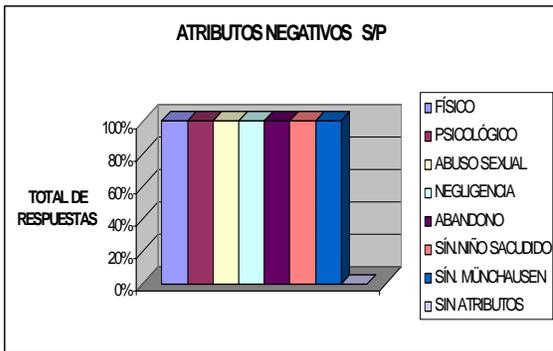
En el caso del CAINM y de la Aldea Infantil las fotografías (sin el pie de foto y con él) fueron asociadas con la violencia, sin embargo, no sucedió lo mismo en este caso, puesto que sin el pie de foto, mayoritariamente, asociaron a las fotografías con la vida y, en el otro caso -con el pie de foto- con la violencia:



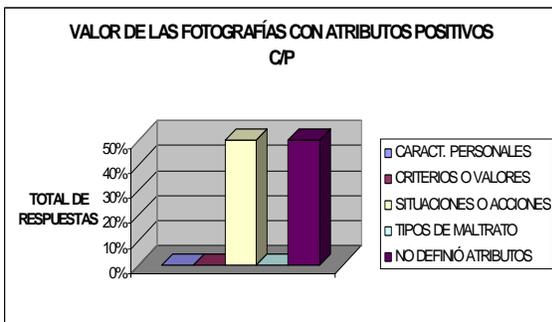
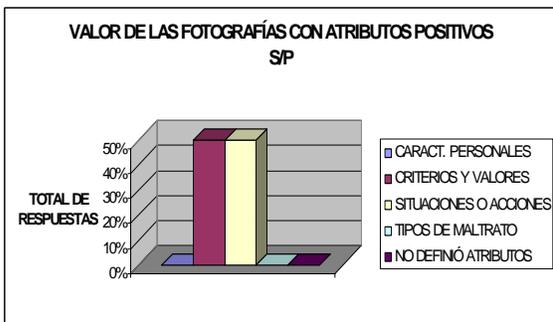
Sin el pie de foto, las entrevistadas eligieron fotografías del maltrato físico como atributos positivos. No obstante, con el pie de foto una de las entrevistadas mencionó que todas las fotos tenían algo de positivo y negativo, mientras la otra dijo no encontrar algo positivo en las fotografías:



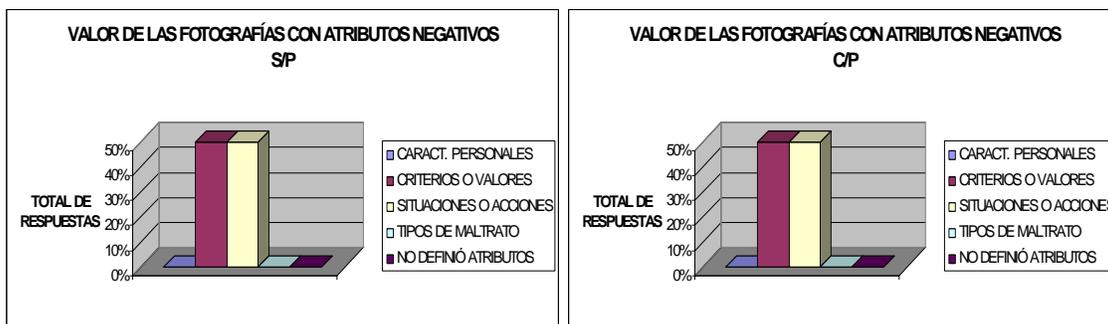
A continuación se muestran las gráficas en las que se visualiza que sin el pie de foto y con él todas las categorías se perfilaron con algún atributo negativo:



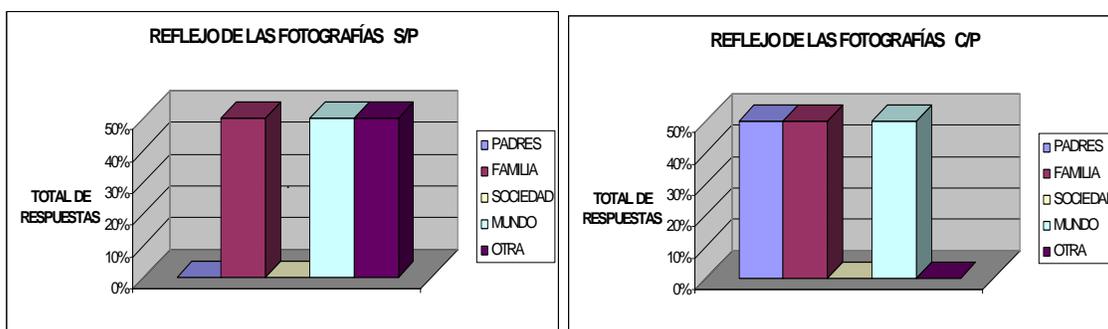
Las entrevistadas se refirieron a criterios o valores y a situaciones o acciones para definir a las fotografías con atributos positivos. Mientras que con el pie de foto una de las entrevistadas las definió a partir de alguna situación o acción, ya que la otra trabajadora social no eligió ninguna fotografía con atributos positivos:



En ambas gráficas las fotografías con atributos negativos fueron caracterizadas por criterios o valores y por la descripción o puntualización de alguna situación o acción, por lo tanto, existió congruencia en las respuestas:



Para las entrevistadas las fotografías –sin el pie de foto- son el reflejo de la familia, del mundo y mencionaron otros conceptos, mientras que con el pie de foto son el reflejo de los padres la familia y el mundo:



5.3.1 Interpretación de resultados en base a las fichas de registro, clasificación y graficas para el análisis.

Las respuestas de las entrevistadas son muy concretas, parece ser que su trabajo les exige tener esa determinación para abordar los casos de maltrato infantil. Sus criterios se concentran, básicamente, en la narración –breve- de alguna situación inferida de lo que les sucede a los niños. Además, señalan insistentemente las lesiones que se visualizan en las fotografías y destacan la agresión física que recibieron los niños. Especialmente, una de las entrevistadas enfatiza lo imprescindible que es conocer el contexto del niño, específicamente, sus antecedentes familiares.

Como dice Gubern (1987) el sujeto que percibe diferencia y discrimina lo que mira debido a su aprendizaje y experiencia visual, por ello es que las entrevistadas perciben cuestiones específicas de las fotografías como las lesiones de los niños, ya que en su espacio laboral, le asignan mayor importancia a lo que se puede demostrar –no conjeturas-, en este caso, el maltrato que recibió el niño. Incluso cuando los niños llegan al albergue se les toman fotografías que serán usadas en el proceso judicial.

Cabe mencionar que la gente del CAINM, en varias ocasiones, como atributo positivo señaló la atención que reciben los niños. En este caso, las trabajadoras sociales también se refirieron a la atención pero enfocada a mantener la vida, independientemente de lo afectado que

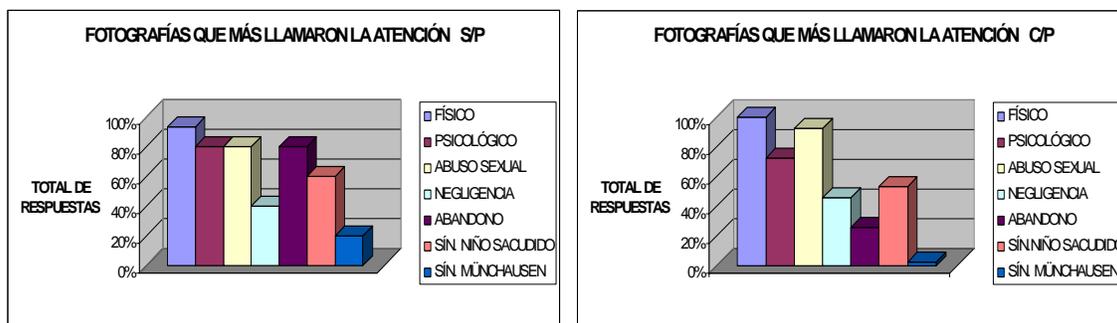
está o quedó el niño. En principio las entrevistadas mencionaron que las fotografías las relacionaban con la vida porque aunque el niño no estuviera en condiciones óptimas estaba vivo. No obstante, cuando leyeron el pie de foto las relacionaron con violencia.

Las respuestas de las trabajadoras sociales son muy parecidas y sistematizadas, en pocas ocasiones interpretan las fotografías, por lo tanto, se guían más por lo que perciben explícitamente. De hecho, en las fichas de registro se puede apreciar que sus respuestas son específicas y contundentes. Incluso parece que se han acostumbrado a ver la situación de maltrato en los niños, a tal grado que poco les sorprende lo que están viendo.

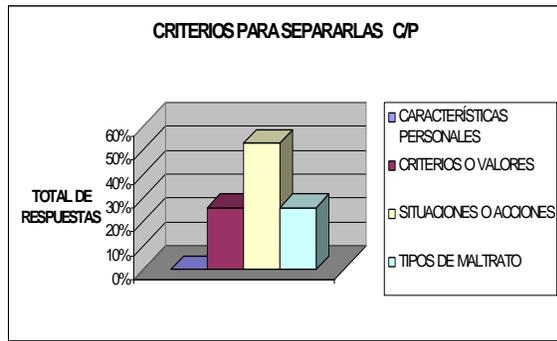
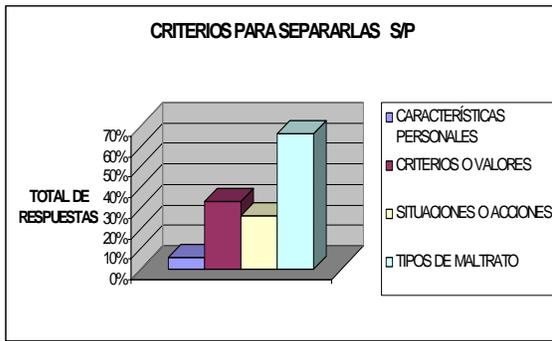
Como se mencionó, en el albergue les toman fotografías a los niños que ingresan con la finalidad de tener la evidencia del daño físico causado. Estos niños llevan un proceso judicial y las fotografías son proporcionadas para este fin. Una de las entrevistadas mencionó que son muy “quisquillosos” para las entrevistas y, en general, para proporcionar información a gente externa al albergue, puesto que se considera que los casos de los niños son muy delicados por lo cual se resguardan su derecho a informar el trabajo que realizan. De esta manera, como dice Joseph Catalá (1999), la imagen nos acerca al problema de la realidad cotidiana que comúnmente se ignora.

5.4 Comparación de resultados generales.

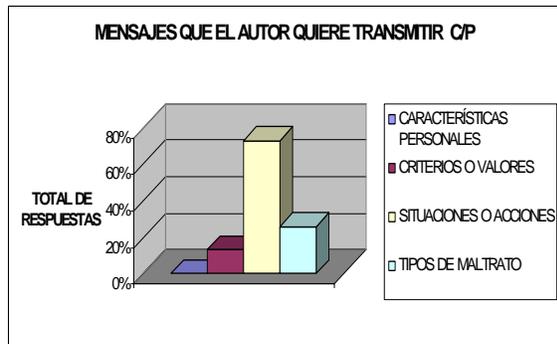
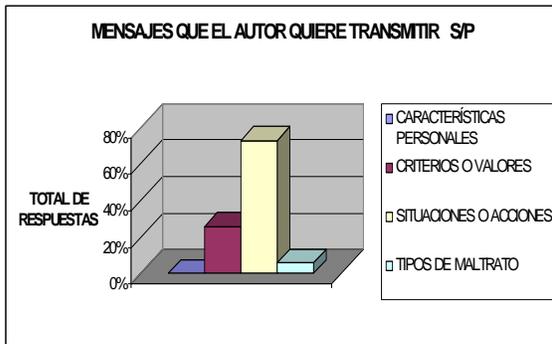
En general, las fotografías que más llamaron la atención fueron las del maltrato físico. En las fotografías -sin pie de foto- también llamó la atención las que se refieren al maltrato psicológico, abuso sexual y abandono. Por otra parte en las fotografías con pie de foto llamó la atención las que se refieren al abuso sexual y el maltrato psicológico:



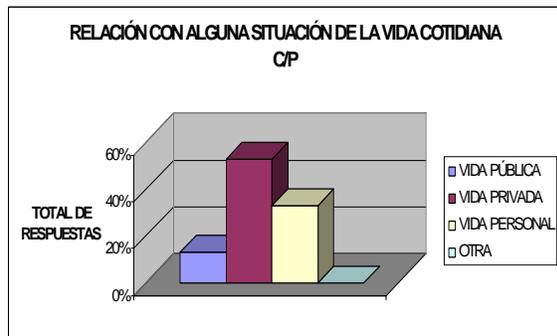
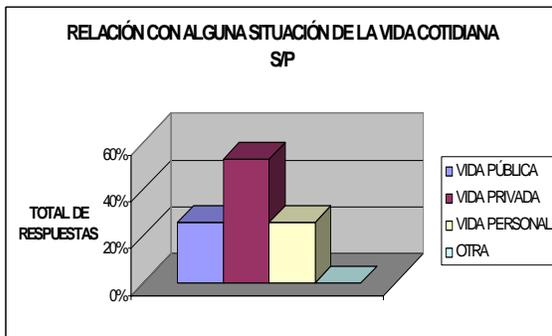
Los criterios sin pie de foto fueron definidos por lo que explícitamente veían en la imagen: el maltrato. Cuando se les presentaron las fotografías con pie de foto se realizaron inferencias a partir de la narración o puntualización de alguna situación o acción:



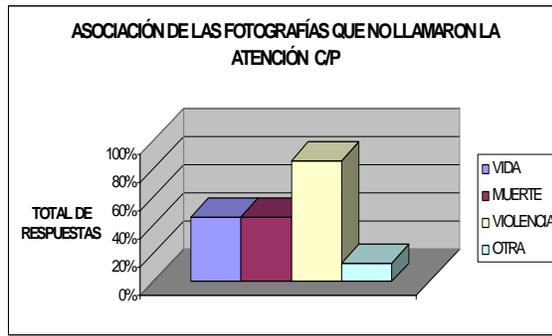
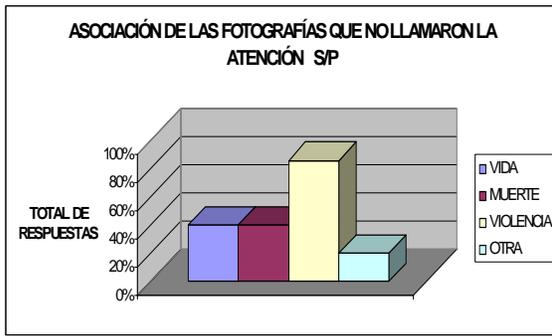
En ambos casos los mensajes se caracterizaron por las definiciones de situaciones o acciones, es decir, infirieron que el autor de las fotografías planteaba el mensaje en referencia a la situación que viven los niños y, en este sentido, invitar al quehacer permanente para cambiar este fenómeno social:



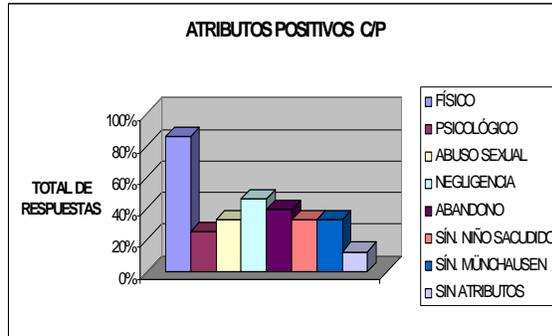
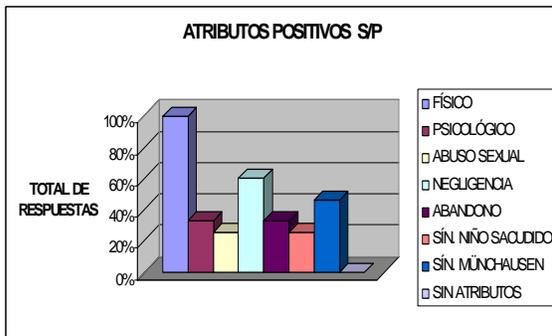
En ambos casos, se relacionó las fotografías con la vida privada, es decir, con la convivencia familiar:



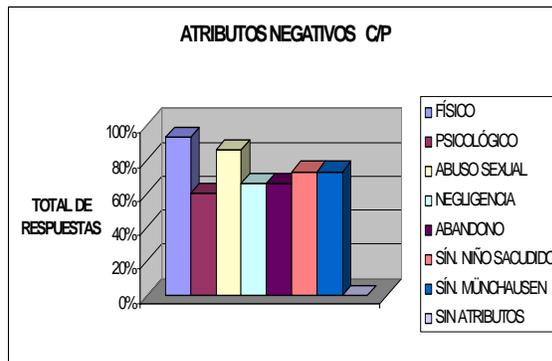
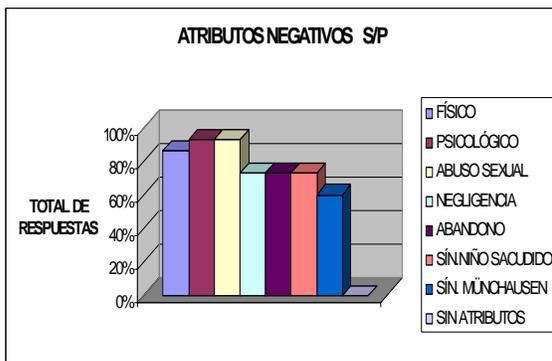
Igualmente, se visualiza en las gráficas congruencia, pues en ambos casos se asociaron las fotografías con la violencia:



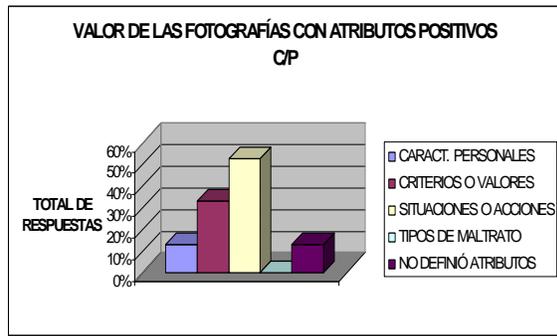
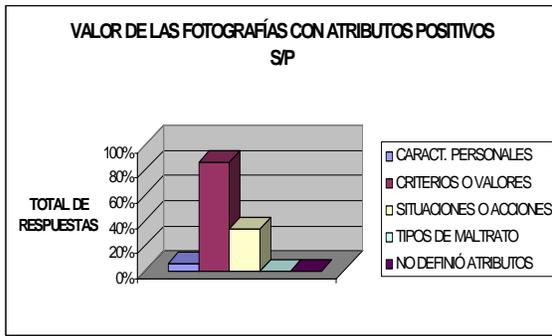
Existe relación entre las fotografías que definieron con atributos positivos y las que les llamaron la atención, ya que en ambos casos se eligieron las fotos que representan el maltrato físico. En las siguientes gráficas se muestra la tendencia –elevada- de las fotografías de maltrato físico:



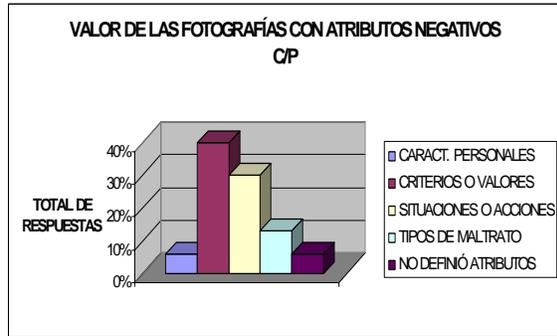
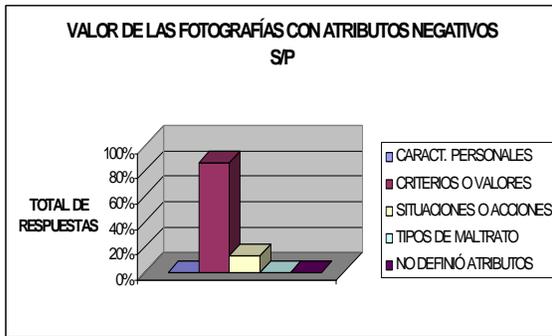
Sin pie de foto, se mencionó que las fotografías con atributos negativos eran las de maltrato psicológico, abuso sexual y, en menor medida, las de maltrato físico. Por otra parte, los atributos negativos se enfocaron, fundamentalmente, al maltrato físico y después al abuso sexual:



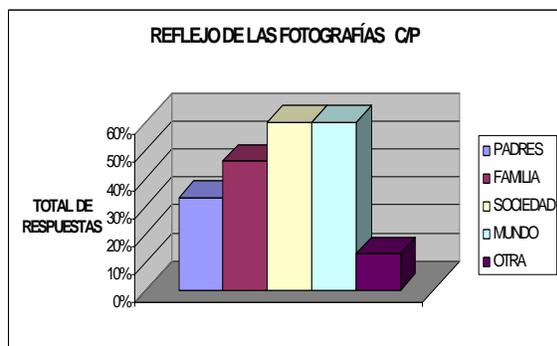
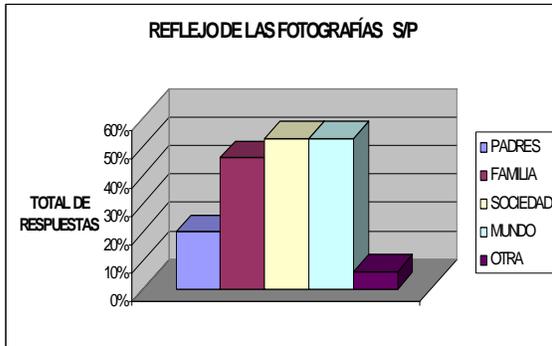
Sin pie de foto los criterios se determinaron en función de criterios o valores, mientras que con pie de foto en situaciones o acciones:



Los atributos negativos en ambos casos se definieron a partir de criterios o valores y, en menor medida, en situaciones o acciones. Por lo tanto, en general los sujetos interpretan las fotografías, pues más que decir lo que explícitamente ven y dice el pie de foto, infieren el contexto de la imagen:



Se considera que las fotografías son el reflejo de la sociedad y del mundo. En menor medida se mencionó a la familia y a los padres:



5.4.1 Resultados generales en base a las fichas registro, clasificación y graficas para el análisis.

Cuando los entrevistados visualizan las imágenes su discurso transcurre entorno de la interpretación del contexto, de lo que sucedió con respecto a las lesiones que se ven en las fotografías. También incluyen enunciados en los que se infiere una invitación a la participación

local, entorno al maltrato infantil. En algunos casos los criterios se basan en conceptos como la violencia, agresión, muerte, vida, etcétera, y los valores que se mencionan giran alrededor de la esperanza y, en general, en la transmisión de mensajes positivos.

De esta manera, se considera que el reflejo de las fotografías se vincula a la sociedad y al mundo, puesto que no se generan espacios de públicos de discusión; bienestar social y económico, que permita disminuir la brecha entre aquellos que menos tienen y los que más poder adquisitivo y social poseen. Este resquebrajamiento de las formas de vida se debe, según Barbero (1987) al excesivo derroche y falta de interés del Estado. Asimismo, el crecimiento de la desigualdad atomiza a la sociedad y deteriora los mecanismos de cohesión política y cultura, ya que desgastadas las presentaciones simbólicas, es difícil pensar la imagen de un país y, por ende, las políticas públicas no logran fijar un rumbo.

5.6 Resultados de las preguntas que se formularon adicionalmente durante la entrevista.

La mayoría consideró que las fotografías son congruentes con el pie de foto, aunque algunas como síndrome del niño sacudido o el término SMP no fueron del todo comprendidos, ya que existía desconocimiento sobre el tema. Algunos de los entrevistados, principalmente, las madres de la Aldea Infantil de manera meticulosa observaron las lesiones que presentaban los niños y las cotejaron con lo que decía el pie de foto, de esta manera, concluyeron que algunas no corresponden, pues parecen lesiones por una causa diferente a la que se describe. De esta manera, se infirió que las fotografías en su mayoría están orientadas al área médica, porque son muy explícitas en mostrar la lesión, excepto por aquellas que en el pie de foto mencionan la expresión facial del niño.

Asimismo, se concluyó que los aspectos relevantes en la fotografía del niño maltratado son el tipo de lesiones que se aprecian y, en este sentido, algunos de los entrevistados también mencionaron su sentir y lo que posiblemente sintió el niño cuando fue agredido y cuando le tomaron la fotografía.

De esta manera, todos los entrevistados excepto algunos integrantes del CAINM no usan las fotografías de niños maltratados, pues consideran que el anonimato del niño debe de mantenerse a través de la no publicación de estas imágenes, o censurando la vista. La Aldea Infantil, por ejemplo, en su publicidad aparecen niños modelos, sonrientes y de diferentes nacionalidades, o al menos así lo refirió el Director General de las Aldeas Infantiles. Mientras tanto, aquellos integrantes del CAINM que generan y usan imágenes, en algunos casos lo hacen con el objetivo de mostrar las lesiones, la esperanza, la recuperación, el tratamiento. Al respecto, mencionaba la psicóloga del CAINM, se puede demostrar que un niño que fue maltratado, no necesariamente va a ser un padre maltratador.

De esta manera, las imágenes que en la presente investigación se utilizaron, no fueron hechas para mostrarlas al público en general, pues el CAINM considera que se requiere cierto

bagaje y fundamentos teóricos para examinarlas y aprender de ellas. No obstante, la imagen fotográfica sigue apareciendo como apoyo visual del texto o del discurso.

Al final de la entrevista, se les preguntó si consideraban que era pertinente usar la imagen fotográfica del niño maltratado en la terapia con el familiar. Fundamentalmente, respondieron que no, algunos titubearon y dijeron después que sí, y otros externaron su ignorancia respecto del tema. Existe desconocimiento de los fundamentos teóricos y metodológicos para llevar a cabo una terapia con tales características. Incluso también existe desconocimiento de cómo usar la imagen del niño maltratado para otras áreas que no sean médicas, sin caer en el morbo o la explotación de una imagen que para algunos puede resultar agresiva.

Los entrevistados mencionaron los criterios bajo los cuales se pueden mostrar fotografías en la terapia, y la mayoría se enfocó al estudio del familiar al que se le pretenderían presentar, y sólo la psicóloga del CAINM enfatizó desconocer cómo ayudaría al paciente para generar una terapia reflexiva. En este sentido, la trabajadora social de la Aldea enfatizó que las fotografías deben saber cómo mostrarse y para qué.

Por lo tanto, los espacios donde usadas las fotografías del niño maltratado se reducen a publicaciones o presentaciones. Si bien, los entrevistados realizan un uso instrumental de las fotografías, al percibir explícitamente lo que ellas representan, también –y en mayor medida– realizan el trabajo interpretativo e inevitablemente lo vinculan a su vida personal.

CONCLUSIONES

La *pose* en la imagen fotográfica se entiende como un aprendizaje en el modo de comunicar pautado culturalmente por convencionalismos que permiten identificar relaciones sociales y la jerarquía que los sujetos de la fotografía mantienen con respecto de otros. Según, Bourdieu lo que se fotografía y lo que el observador de la fotografía captará no son individuos en su particularidad singular sino papeles sociales o relaciones sociales, por lo cual a la fotografía no se le puede considerar esporádica ni ocasional, ya que es la expresión de una estética que se comprende en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe: conductas, normas y las formas convenientes de relación con los otros. En definitiva, el convencionalismo de la actitud que se asume en una fotografía no sólo remite a las relaciones sociales favorecidas por una sociedad sino además los sujetos se definen por sus relaciones de pertenencia con un grupo.

En este sentido, el balance de la investigación arroja que la imagen fotográfica se mira de distinta manera porque depende mucho del medio en el que se inscribe, así no es lo mismo que los sujetos miraran fotografías de niños maltratados publicadas en un libro que en un periódico, puesto que continuamente la pregunta que hacían los entrevistados era ¿dónde se publican estas fotografías?. Según Vilhes, de acuerdo al medio, la fotografía es interpretada de diferente forma, más aún cuando aparece con pie de foto, pues en este caso se sugiere lo que debe ser interpretado. Efectivamente, una vez que las fotografías se presentan con pie de foto, se tiende a interpretar menos acerca de las posibilidades situacionales de lo que representa la fotografía e inmediatamente el perceptor se guía por lo que dice el pie de foto, es un indicador del creador para mirar la fotografía desde su punto de vista, por lo cual la fotografía en sí misma aporta más aprendizaje y experiencia porque permite al perceptor aventurarse a interpretar basado en competencias adquiridas a través de su experiencia y aprendizaje. Así la experiencia histórica individual y colectiva contribuye a la apreciación de una imagen, de tal manera que las diversas miradas perciben de modo distinto una misma fotografía.

La fotografía representa un simbolismo imaginario que se sitúa, en algunos casos, como mediador, lo cual permite entender la organización de una relación específica con el espacio, la temporalidad y con los otros, para proporcionar un modo de expresión como simple técnica de reproducción mecánica de la realidad y, por otra parte, en la medida en que se reproduce el objeto, se puede reemplazar o sustituir por una segunda representación con la intención de expresar los fantasmas de la vida interior. La imagen del propio cuerpo es una imagen comunicativa porque adquiere sentido a través de la existencia imaginaria del símbolo.

Los datos de la investigación permiten asegurar que el perceptor hace uso de la fotografía tanto simbólico como instrumental porque no sólo se guía por lo que la fotografía presenta explícitamente o por lo que se lee en el pie de foto, sino también interpreta situaciones que le sucedieron al personaje de la foto, menciona acciones que se pueden llevar a cabo para contribuir en el beneficio de los niños, identifican valores como la esperanza y el simple hecho de mantener la

vida y señalan adjetivos que manifiestan su descontento lo que están viendo. Esta serie de interpretaciones son logradas porque la fotografía esta cargada de referentes que ellos conocen, han vivido una pequeña parte de lo que representa el maltrato para un niño y en cierta medida aportan conocimiento y trabajo para ayudar a los niños.

Así, cuando los entrevistados miraron las fotografías no sólo conciben al autor cuando tomo y publicó las fotos, sino también imaginan la situación corporal de los niños, las lesiones, el daño emocional y el sufrimiento de ellos. Y a su vez ellos ligan su propia imagen, pues involucran sus vivencias, y los niños de las fotos representan los niños con los que ellos conviven. En este sentido, el esquema corporal es una abstracción de la vivencia del cuerpo que se estructura por medio del aprendizaje y la experiencia; en cambio, la imagen del cuerpo se estructura mediante la comunicación, por lo cual está referida al imaginario, es decir, se encuentra trazada en la intersubjetividad imaginaria marcada por la dimensión simbólica.

Entre el yo y el mundo se extiende una dimensión única, continua, sin ruptura, una dimensión imaginaria en el que la subjetividad representada para la mirada no busca la recepción pasiva del usuario, sino su actuación, puesto que sus acciones determinarán el mundo en el que son posibles y operativas y, de esta manera, puede construirse constantemente a sí mismo. El dominio de la imagen corresponde a la dimensión simbólica que solidifica el yo con las imágenes y a la exteriorización del lenguaje y la escritura. De esta forma, “se anulan la distancia y las fronteras entre sujeto e imagen, en tanto que el sujeto mismo ha penetrado en el espacio de la imagen, al participar en él con su propio cuerpo”. (CATALÁ, 2001).

Así, el esquema corporal es el mismo para todos los sujetos de la especie humana, contrariamente, la imagen del cuerpo es propia de cada sujeto ligada a su historia. El cuerpo representa la memoria actual, puesto que la antropomorfización del cuerpo representa la relación vivencial. De hecho es el esquema corporal lo que permite entrar y situarse en comunicación con el otro. El maltrato infantil no es más que un síntoma del resquebrajamiento institucional que únicamente es posible visualizarlo en las relaciones cotidianas y en el cuerpo.

El cuerpo encierra una diversidad de signos y -así como el cuerpo tatuado aunque con diferente propósito-, el cuerpo –específicamente su piel- del niño maltratado se convierte en un lienzo en el que se circunscribe una historia de vida que no sólo atañe a él sino también a su familia. Los golpes y las vejaciones de diversa índole ponen en evidencia la inexistencia de un cuerpo puro despojado de toda significación y sentido. En el caso del niño abusado sexualmente, la mirada clínica muestra –a través de la fotografía- una perspectiva de la situación que a simple vista no se ve, para algunos puede parecer monstruoso o inhumano, sin embargo, la interpretación es variable. (Figura 53)



(Figura 53)

Mostrar –en los medios de comunicación- la imagen de un niño maltratado, puede repeler pero también atrae porque se entra en abismos en los que cotidianamente no se piensa, ni se ve. Según Jana Leo, es proporcional un grito de alarma al deseo que se tiene de ver. "La visceralidad con que se presentan los cuerpos por el acercamiento inusitado y la ampliación desmedida nos fascina". (LEO, 2004: 215). (Figura 54)



(Figura 54)

En este tipo de imágenes, por la manera cómo son presentadas pareciera que el fotógrafo muestra lo que se intenta ocultar. No obstante, tanto la mirada periodística de la llamada “nota roja” y la perspectiva clínica manifiestan una analogía, pues ambas hacen referencia a la estructura social que se expresa en metáforas corporales.

Una misma imagen fotográfica puede servir a diversos objetivos de acuerdo al contexto en el que se sitúa y según la mirada que la enfoca, por ejemplo, los manifestantes “pro vida” exhiben fotografías médicas de fetos en el seno materno para atacar la práctica del aborto que ellos consideran inhumana, mientras en otro contexto, como en la obra artística de Diane Michener, la imagen de un feto remite al ocaso de la vida, en el que un embrión se posiciona ante la mirada del observador como un cuerpo inerte con características poco comunes. (Figura 56)



(Figura 56)

¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos? ¿Cuáles son nuestros proyectos de vida? Son interrogantes que se debaten en el devenir del sujeto, puesto que el gran temor y angustia ante lo futuro lo imposibilita la apropiación de la responsabilidad y reflexividad en la resolución de conflictos. El conocimiento de sí mismo y la construcción y reconstrucción del sentido de identidad son procesos de cohesión, en el que el sujeto se rehace continuamente. Según Anthony Giddens, en las circunstancias de la modernidad el yo –alterado- debe ser explorado y construido como parte de un proceso reflejo para vincular el cambio personal y social y, precisamente, el remontarse a las experiencias tempranas del yo forma parte de la activación reflexiva de la identidad del yo.

De acuerdo con la investigación, se requiere de una serie de elementos que guíen la elección, producción y distribución de imágenes de niños maltratados, porque se desconocen los fundamentos bajos los cuales se pueden utilizar fotografías en determinados contextos y, si la fotografía es explotada en sus temas y colores tiende a generar rechazo por parte de los perceptores. Aunque esto no implica que el sujeto deje de interpretar las fotografía y reinventar continuamente, a través del imaginario, su propia identidad.

Cabe mencionar que existe un caos que se deriva de la definición del concepto identidad, puesto que la amplitud que abarca éste aún no se determina con precisión. Por ello, Gilberto Giménez propone una clasificación para reconstruir la teoría de la identidad a partir de los

desarrollos en diferentes disciplinas. Así, determina que existe identidad cuando hay un autoreconocimiento y heterorreconocimiento. La identidad se manifiesta a partir de la relación mente-cuerpo, puesto que el cuerpo es el resultado de su naturaleza, significación social y cultura.

La naturaleza de la identidad está relacionada con la biografía del sujeto y, ésta se encuentra sustentada en su capacidad de reflexionar acerca de cómo ha llegado a ser y de dónde viene. Para ello, intervienen las diferentes referencias culturales mediante las cuales ha sido moldeado, pues la vinculación entre sus distintos componentes transculturales es una actividad específica en la formación de su identidad. De esta manera, la identidad requiere el reconocimiento del yo; percibir la propia existencia dentro de un universo determinado por características subjetivas y debido a la interpretación en la interrelación cotidiana, el sujeto puede nombrar y describirse dentro de su campo de acción.

Para algunos como García Canclini, la identidad significa formar parte de una entidad que permita la vinculación e integración con un grupo, puesto que toda persona trata de establecer un marco de seguridad a través de su incorporación a un colectivo que lo identifique. La identidad es moldeada y encauzada por el sujeto mismo, en tanto su reconstrucción del pasado va unida a la anticipación de la posible trayectoria vital en el futuro. La identidad se construye –no es algo solucionado- a través de la diferenciación entre el yo, el mí y el otro. De hecho, Giddens menciona que un rasgo discursivo que ancla la identidad del yo es la diferenciación entre yo, mí, tú.

Uno de los mediadores que conlleva a mantener el diálogo con el tiempo, la dicotomía entre la tradición y modernidad, ha sido el lenguaje, puesto que la interpretación es una de sus características, y en este caso, la interpretación del pasado, de la condición humana, ayudan a vislumbrar los referentes de identidad que se construyen mediante la diferenciación en relación con los otros. Somos lo que decimos y hacemos, y este último elemento está centrado en la acción cotidiana. La identidad es un prerrequisito y un componente obligado de la acción comunicativa, por ello se comprende la acción de los sujetos para prever sus actos y explica la acción de éstos para rehacer sus posibles fines a través de la reconstrucción de su contexto.

De esta forma, se deduce que la identidad es una creencia de acuerdo a la trayectoria de vida y tradiciones, puesto que no siempre lo que se cree se lleva a la práctica sino que orienta la vida, entonces, la identidad necesariamente es producto de la experiencia.

En definitiva, los roles –ser madre, hija, vecina, etcétera- se definen por reglas estructuradas que son modeladas por las instituciones y organizaciones de la sociedad. Así, Giménez identifica y describe que existen dos procesos de la identidad: uno cultural y otro nacional. La identidad como distinguibilidad, como persistencia en el tiempo y como valor forman parte de la identidad cultural, porque engloba las características subjetivas a las cuales se les atribuye un valor significativo para el sujeto. Las tradiciones y costumbres pueden perdurar o desaparecer en generaciones y una de las causas de esta situación, se determina en el grado en que el sujeto se valoriza a sí mismo con respecto a los demás. Por otra parte, la identidad nacional se conforma por la pertenencia social, las identidades colectivas y la identidad en su contexto social, puesto que son ámbitos de

interacción constituidos por la cultura en los que se involucran actores colectivos. Existen grados de pertenencia derivados de compartir las representaciones sociales y, en esta connotación, los sentimientos de lealtad que se generan en ocasiones pueden ocasionar xenofobia.

Si se parte de que la construcción y reconstrucción del sentido de identidad inicia en el conocimiento de sí mismo, de acuerdo con un proceso de cohesión, entonces, la posible trayectoria vital del futuro está íntimamente ligada al diálogo con el tiempo para reconocer los sucesos que generan angustia con el propósito de prever el pasado para organizar el futuro.

Giddens construye una posible resolución a la problemática de la identidad del yo mediante la escritura, pues reconoce que la revisión de los hechos traumáticos genera ese conocimiento de sí mismo necesario para planear de antemano y construir una trayectoria de vida acorde con los deseos íntimos del individuo. La reflexividad del yo se extiende al cuerpo como sistema de acción, es decir, la conciencia del cuerpo se puede utilizar como medio para construir el yo. Sin embargo, el diálogo del que habla Giddens no sólo se puede realizar por medio de la escritura, sino también a través de la imagen.

En el sentido de una autoterapia o como la llamaría Jo Spence, fotógrafa originaria de Inglaterra, la *phototerapia* permite recobrar el sentido de identidad que se llega a perder. Jo Spence construyó con la fotografía una manera de afrontar y reconocer las formas de vida, por lo cual exploró los usos mediáticos de la imagen fotográfica, puesto que a partir de que le diagnostican cáncer de mama, comienza mediante el relato escrito y, principalmente visual, un proceso si no de curación, si de reconocimiento, pues ella misma afirma que la fotografía más que una creación de tópicos culturales, es una crítica que gira alrededor de lo que no aparece –muertes, divorcios, traumas- que de lo que se muestra a simple vista. (Figura 57)



(Figura 57)

Específicamente, las fotografías de niños maltratados publicadas por los medios de comunicación, muestran no sólo la brutalidad de una sociedad con una vida emocional, diría Gubern, construida de cosas muy primarias -deseos, gratificaciones, miedos e inseguridades-, sino también ejemplifica la permisividad de los medios para conseguir más sensacionalismo. La presentación continua de algunos medios por publicar imágenes sumamente sensacionalistas, implica “una bulimia de sensaciones”, en la que a los receptores, en una espiral consumista, se les ofrece más violencia y brutalidad. “Quieren tener más estímulos: ¡Ya no basta con la pornografía genital, vamos a renovar la bulimia, matemos a gente delante de la cámara! Y la gente se engancha y dice: “¡Qué horror!” Pero está fascinada con esa imagen. Eso es lo que tenemos”. (GUBERN, 2000).

Es imprescindible señalar que el consumo racional de imágenes y el trabajo desde el campo de acción que cada sujeto tiene puede girar el sentido en el que los medios se están moviendo, y en esta medida, construir espacios no sólo de entretenimiento sino de reflexión y discusión.

Por otro lado, las imágenes publicadas con un fin científico adoptan el sentido de del conocimiento y divulgación del mismo. Por ejemplo, en el libro *Maltrato a niños y adolescentes* publicado por la Clínica de Atención Integral al Niño Maltrato (CAINM) del Instituto Nacional de Pediatría (INP), las imágenes que se presentan tienen una connotación médica, sirven para plantear la lesión por maltrato y especificar el tipo de tratamiento que recibe el paciente, pero la fotografía no se utiliza como elemento de apoyo en la psicoterapia que dé lugar al compromiso y la reapropiación del sujeto. El mundo parece más familiar con el advenimiento de la foto, porque se tiene un conocimiento detallado y amplio acerca de otras realidades imaginarias. Así, el fotógrafo representa mediante la fotografía su estructura de pensamiento, y por lo tanto, su intención comunicativa. Así, desde su mirada subjetiva construye, expresa y comunica una variedad de temas.

De esta manera, la imagen del niño maltratado se convierte en un espejo en la memoria del maltratador, el recuerdo está impregnado de los malos-tratos recibidos en la infancia y, la fotografía puede servir como herramienta para la indagación del ser. La imagen se tiene que verbalizar para comprender la estructura mental y emocional del paciente con respecto a sus vínculos afectivos más no para cambiar la perspectiva del padre o actitudes de modo abstracto. El análisis de la investigación permite decir que existe resistencia hacia la imagen por parte del espectador y de los expertos (entrevistados) porque la imagen de niños maltratados sigue siendo aquellos que no debe de verse y es también todo aquello que no se quiere ver porque implica evidenciar la descomposición humana. En este sentido, se aparta lo importante, lo oculto, puesto que la imagen es un medio todavía es un medio inabordable.

La imagen se acerca demasiado a la realidad cotidiana, tanto que en ocasiones se le considera un fragmento del entorno y no una abstracción del pensamiento, incluso a veces mirar la imagen a través de un medio resulta más impactante que mirar los acontecimientos directamente.

Así, la imagen no sólo es entendida como representación de lo real, sino como objeto de la mirada, una mirada transformable, que ve más allá de lo que explícitamente se le presenta.

Así, la imaginación permite producir y descifrar imágenes mediante la inspección de la mirada que establece una relación temporal –la mirada puede volver cuántas veces lo desee sobre un elemento de la imagen y constituirlo como eje de su significado- entre los elementos de la fotografía. La imagen es un conjunto de símbolos connotativos, por lo cual ésta es susceptible de interpretación.

El uso no equivale a utilidad sino a una función que involucra la capacidad de acción, propia del ser humano. Dicha acción se lleva a cabo cuando se nombra una fotografía, esto es, la ubicación en géneros mediante el lenguaje. Al reconocer una fotografía se verbaliza y se puede admitir o rechazar pero una vez que se le nombra, además de connotar su contenido se lleva a cabo el reconocimiento.

Así, la fotografía mantiene unidos distintos objetos que forman el recuerdo y asegura la integridad en el mundo material, por lo cual puede ser un documento histórico, por lo tanto, la fotografía es una simulación de vida que se convierte en cadáver. En este sentido, valdría hacer una reflexión acerca de nuestra posición en el mundo, del papel que jugamos en la familia y de la responsabilidad que asumimos para contribuir en la construcción y comprensión del espacio y tiempo en el que estamos.

Finalmente, esta investigación es una aportación más en el intento de definir el uso de un pequeño mundo de imágenes que confluyen en nuestro entorno visual. Asimismo, se pretende ofrecer una base metodológica para abordar el uso de la imagen fotográfica, ya que como el estudio de la fotográfica todavía es un ámbito que está en construcción, se requiere conformar la metodología desde diferentes teorías.

REFERENCIAS

LIBROS

ARESTI, Lore. El vínculo del cuidado materno en: JIMÉNEZ, María. (2005). Caras de la violencia familiar. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.

AUMONT, J. (1993). La imagen. Paidós, Barcelona.

ARIÉS, Phillipe. (1973). El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen. Taurus, México.

AGUILAR, Arturo. (1996). La fotografía durante el imperio de Maximiliano. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México.

ARROYO, Marta (coord.). (1998). Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940. IVAM Institut Valencià d' Art Modern, Valencia.

BAEZA, Pepe. (2001). Por una función crítica de la fotografía de prensa. Gustavo Gili, Barcelona.

BARBERO-MARTÍN, Jesús. (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Gustavo Gili, (2ª Ed.), México.

BARTHES, Roland. (1989). La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Paidós Comunicación, Barcelona.

BARTHES, R. (1982). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Paidós Comunicación, Barcelona.

BAUDELAIRE, Charles. (1955). The mirror of art, en NEWHALL, B. (2002). Historia de la fotografía. Gustavo Gili, Barcelona.

BENÍTEZ, Fernando. (1968). Los indios de México. Era, (vol.2), México.

BOURDIEU, Pierre. (2003). Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Gustavo Gili, Barcelona.

CASTELLANOS, Ulises. (2003). Manual de fotoperiodismo. Retos y soluciones. Universidad Iberoamericana y Proceso, México.

CATALÁ, Josep Ma. (1999). La violación de la mirada. Fundesco, Barcelona.

- CANTÓN, J. y CORTÉS, R. (2002) Malos tratos y abuso sexual infantil. Siglo XXI, España.
- CEREZO, Ma. Verónica. (2005). Neurobiología del niño maltratado. En JIMÉNEZ, María. Caras de la violencia familiar. UACM-Dirección General de Equidad y Desarrollo Social, México.
- CAPRA, Fritjof. (2002). Las conexiones ocultas. Anagrama, Barcelona.
- COSTA, Joan. (1991). La fotografía entre sumisión y subversión. Trillas, México.
- DELGADO, Buenaventura. (2000). Historia de la infancia. Editorial Ariel, Barcelona.
- DELVAL, J. (1994). El desarrollo humano. Siglo XXI, México.
- DEBRAY, Regis. (1994). Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente, Paidós, Barcelona.
- DONDIS, D. A. (1992). La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. Gustavo Gili, Barcelona.
- DUBOIS, PHILLIPE. (2002). El acto fotográfico. Paidós Comunicación, Barcelona.
- ECO, Umberto. (1981). Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Lumen, Barcelona.
- ECO, Umberto. (1982). Los límites de la interpretación. Lumen, Barcelona.
- EWING, William. (1994). El cuerpo. Fotografías de la configuración humana. Ediciones Siruela, Madrid.
- FABBRI, P. (2000). El giro semiótico. Gedisa, Barcelona.
- FONTCUBERTA, Joan. (1997). El beso de Judas. Fotografía y verdad. Gustavo Gili, Barcelona.
- GALINDO, Jesús. (1998). Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. Pearson Addison Wesley, México.

GALLO, Héctor. (1999). Usos y abusos del maltrato: una perspectiva psicoanalítica. Editorial Universidad de Antioquia, Colombia.

GIDDENS, Anthony. (1995). Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea. Ediciones Península, (2ª Ed.), Barcelona.

GONZÁLEZ, Laura. (2005). Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes? Gustavo Gili, Barcelona.

GUBERN, Román. (1987). La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea. Gustavo Gili, Barcelona.

GUTIERRE, Piña. (1988). Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil, Museo de San Carlos, México.

GRACIA, E. y MUSITU, G. (1993). El maltrato infantil, un análisis ecológico de los actores de riesgo. Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid.

JIMÉNEZ, María (coordinadora). (2005). Caras de la violencia familiar. UNAM-Dirección General de Equidad y Desarrollo Social, México.

KEMPE, Ruth y KEMPE, Henry. (1979). Niños maltratados. Ediciones Morata, (5ª Ed.), Madrid.

KRIPPENDORFF, Klaus. (1990). Metodología de análisis de contenido. Ediciones Paidós, México.

LOREDO, Arturo. (coord.). (2004). Maltrato en niños y adolescentes. Editores de Textos Mexicanos, México.

MÁRQUEZ, L. y GONZÁLEZ, N. (1985). Las momias de la Iglesia de Santa Elena en Yucatán, México.

MARCOVICH, Jaime. (1978). El maltrato a los hijos. El más oculto y menos controlado de todos los crímenes violentos. Edicol, México.

MARCOVICH, Jaime. (1981). Tengo derecho a la vida. Prevención e identificación del niño maltratado. Editores Mexicanos Unidos, México.

MCCAULEY, Anne. (2001). Apéndice: escribir la historia de la fotografía antes de Newhall, en NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografía. Gustavo Gili, (2ª Ed.), Barcelona.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1957). Fenomenología de la percepción. FCE, México.

MOLES, Abraham. (1980). El kitsch. Paidós, Argentina.

MORALES, Alfonso. (2005) Iconografía. Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX. Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid.

NEWHALL, Beaumont. (2002). Historia de la fotografía. Gustavo Gili, (2ª Ed.), Barcelona.

OROZCO, Guillermo. (1994). Al rescate de los medios. Desafío democrático para los comunicadores. Universidad Iberoamericana-Fundación Manuel Buendía, México.

PAOLI, Antonio. (1977). Comunicación. Editorial Edicol, México.

PICAUDÉ, V. y ARBAÍZAR, P. (2001) La confusión de los géneros en fotografía. Gustavo Gili, Barcelona.

PICAZO G. Y RIBALTA. J. (2003). Indiferencia y singularidad. Gustavo Gili, Barcelona.

PRIETO, Daniel. (1984). Discurso autoritario y comunicación alternativa. Premià Editora, (4ª Ed.), México.

RAMÍREZ, César. (1996). Carl Lumholtz. Montañas, duendes, adivinos... Instituto Nacional Indigenista, México.

RUSELL, Bertrand. (1948). El conocimiento humano. (6ª edición), Planeta-Agostini, Barcelona.

RUY, Alberto. (1999). La fiesta. En Voces visuales de México. Secretaría de Relaciones Exteriores, México.

RUSSELL, Bertrand. (1948) El conocimiento humano. Planeta-Agostini, (6ª Ed.), México.

SAVATER, Fernando. Ética, política y ciudadanía, Grijalbo, México.

SEBEOK, t. (1996). Signos. Una introducción a la semiótica. Paidós Ibérica, Barcelona.

SORIANO, Andrés. (2001), Maltrato infantil. San Pablo, Madrid.

SORIANO, Andrés. (2001). Hablamos de maltrato infantil. San Pablo, España.

TUCKER, Nicholas. (1979). ¿Qué es un niño? (2ª edición), Ediciones Morata, Madrid.

VELÁZQUEZ, Teresa. (1987). Presentación y representación en lo cotidiano. En compilación del Forum Internacional de Semiótica. Barcelona.

VILCHES, Lorenzo. (1987). Teoría de la imagen periodística. Paidós Comunicación, (3ª Ed.), Barcelona.

WOLFE. (1987). Chile abuse: Implications for child development and psychopathology. En GRACIA, E. y MUSITU, G. (1993). El maltrato infantil, un análisis ecológico de los actores de riesgo. Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid.

ZECCHETTO, Victorino. (2003). La danza de los signos. Nociones de semiótica general. Ediciones La crujía, Argentina.

INTERNET

AGUADÉ, Núria. (2005). Jo Spence: entre la fototerapia y la escenificación, en: http://www.quesabesde.com/noticias/Jo-Spence-MACBA,1_2119. Consulta 01 de mayo de 2006.

ALBA ROBLES, José Luis. Jornadas: Violencia y sociedad. Mesa 4: Violencia en el ámbito familiar. Alicante, del 23 al 25 de abril de 2003, en: http://www.dip-alicante.es/formacion/es/menu/almacen/.../mesa4/Jose_Luis_Alba. Consulta 24 de Noviembre de 2007.

ÁLVAREZ, Tiberio. (1998). El arte ritual de la muerte niña en: http://www.sacare.org.co/rca/archivos/articulos/1998/vo_4/HTML/EI%20arte%20ritual%20de%20la%20muerte%20ni/c3%B1a.htm. Consulta 26 de febrero

ARTE E HISTORIA. (2001). Vida cotidiana en la alta Edad Media occidental. Revista digital, Gobierno de Castilla y León, España, en: http://www.arte_historia.html. Consulta 8 de mayo de 2006.

ÁVILA, Arturo. (2005). Historia de la fotografía en México, en: http://www.geomundos.com/cultura/PHOTOGRAPHIA/historia-de-la-fotografia-en-mexico_doc_7536.html. Consulta 8 de mayo de 2006.

BUEN ABAD, Fernando. (2001). Filosofía de la imagen, en: <http://www.avizora.com>. Consulta 9 de febrero de 2007.

BUEN ABAD, Fernando. (1995). Filosofía de la comunicación, en: http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/B/BuenAbadFndo_FilComunic.htm. Consulta 20 de noviembre de 2007.

CAMARERO, Jesús. (1993). La página de Mallarmé o el signo material. En Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, número 2, en: http://www.semantica_intepretativa.htm. Consulta 11 de noviembre.

CATALÁ, Josep María. (2001). La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz. Instituto Universitario del Audiovisual-Universidad Pompeu Fabra, en: http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/rebelion_mirada_0010.htm. Consulta 01 de mayo de 2006.

COROMINAS, María. (2001). Los estudios de recepción, en el Portal de Comunicación, en: <http://es.geocities.com/rscfotos/articulos/estudiosrecepcion.pdf#search=`estudios%20de%20recepci%c3%B3n`>. Consulta 17 de marzo de 2006.

CHOMSKY, Noam. (2003). El control de los medios de comunicación, en: <http://www.cgt.es/descargas/SalaLectura/chomsky-medios-comunicaci3n.html>. Consulta 9 de enero de 2007.

DEL VALLE, Félix. Análisis documental de la fotografía, en: <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html>. Consulta 9 de enero de 2007.

Desarrollo Integral para la Familia (DIF), en: www.dif.gob.mx. Consulta 28 de abril de 2006.

DONALDSON, Peter. (2001). Uso de la fotografía para la planificación familiar, en Perspectivas Internacionales sobre planificación familiar, número especial, en: <http://www.guttmacher.org/pubs/journals/2702801sp.pdf#search=`uso%20social%20de%20la%20fotograf%c3%ADa`>. Consulta 12 de septiembre de 2006.

Fondo Internacional de Socorro de la Infancia (UNICEF), en: www.unicefmexico.org. Consulta 28 de abril de 2006.

FONTCUBERTA, Joan. (2004). La fotografía será narrativa o no será. El Mundo (Madrid), suplemento El Cultural, 3 de junio, en MARTÍN, Eva. (2005). El valor de la fotografía. Antropología e imagen, en: <http://www.avizora.com>. Consulta 8 de febrero de 2007.

GRINBERG, Jacobo. (2000). La imagen visual como proceso, en: <http://www.avizora.com>. Consulta 9 de enero de 2007.

KRAUS, Arnoldo. El mal. Sección política, del miércoles 23 de octubre de 2002, en: <http://www.jornada.unam.mx/2002/10/23/024a2pol.php?printver=1ç>. Consulta 01 de septiembre de 2006.

LIRA, Patricio. (2005). Causas del maltrato infantil, en: <http://smaq.prw.net/abusos/causas.htm>. Consulta 22 de septiembre de 2005.

LOREDO, Arturo. (2006). Maltrato infantil. Entrevista realizada para Grupo Ángeles, Servicio de Salud, en: info@mediks.com. Consulta, 1 de Octubre de 2007.

MANGIERI, Rocco. (2001). Enciclopedias, péndulos, indicios, islas, laberintos. Sobre la teoría semiótica y estética de Umberto Eco. En: www.avizora.com/publicaciones/semiotica/textos/obra_abierta_pendolo_0007.htm. Consulta 13 de Octubre de 2007.

MÁRQUEZ, Carlos. (2004). La muestra constituye una aproximación al estado inerte: Elizabeth Rangel. Exponen serie de fotografía funeraria infantiles la galería de la Escuela Popular de Bellas Artes, en La Jornada Michoacán, sección cultura, miércoles 10 de noviembre, en: <http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2004/11/10/planitas/cultura.pdf>. Consulta 28 de febrero de 2007.

MARTÍN BARBERO, Jesús. (2003). Comunicación fin de siglo: ¿para dónde va nuestra comunicación?. En Observatorio cultural Innovatec-Innovarium Inteligencia del Entorno C.A., en: http://www.comunicacionfindesiglo_innovarium.com. Consulta 18 de enero de 2005.

MARTÍN BARBERO, Jesús. (1998). Los medios, memoria y olvido. En Tertulia convocada por Medios para la Paz, en: <http://www.mediosparalapaz.org/index.php?idcategoria=933>. Consulta 18 de enero de 2005.

MARTÍNEZ, A. y DE PAÚL, J. (1993). Maltrato y abandono en la infancia. Barcelona, Martínez Roca, en Moreno Manso Juan Manuel (2002). Estudio sobre las variables que intervienen en el abandono físico o negligencia infantil. En Anales de psicología, , vol. 18, número 1, junio, pp. 135-

150 Universidad de Extremadura, Murcia España, en: <http://www.um.es/analesps/>. Consulta 8 de febrero de 2007.

MARTÍN NIETO, Eva. (2005). El valor de la fotografía. Antropología e imagen, en: <http://www.avizora.com>. Consulta 14 de mayo de 2006.

MEDINA, Ileana. (1998). Los estudios sobre comunicación masiva en América Latina, en la Revista Latina de Comunicación Social, número 1, enero de 1998, en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/enero.98.iliana.htm>. Consulta 17 de marzo de 2006.

MERLINSKY, Gabriela (2006). La entrevista como forma de conocimiento y como texto negociado: notas para una pedagogía de la investigación. Red de revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Universidad Autónoma del Estado de México, en: www.redalyc.com. Consulta 16 de junio de 2007.

MESA, Paulo. (2001). Sensación y percepción, en: http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/sensacion_percepcion_0010.htm. Consulta 13 de marzo de 2006.

MONDRAGÓN, Santos. (2003). Especialistas hablan de el maltrato. Noticieros Televisa, en: www.esmas.com/noticierostelevisa/noticieros/296747.html. Consulta 27 de abril de 2005.

MONROY, Rebeca. (1999). La fotografía mexicana de ayer y hoy, publicado en México en el Tiempo, No.31, julio-agosto, en: http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura_y_sociedad/arte/detalle.cfm?idpag=2281&idsec=14&idsub=55. Consulta 8 de mayo de 2006.

MORENO, Juan Manuel. (2002). Estudio sobre las variables que intervienen en el abandono físico o negligencia infantil. En Anales de psicología, vol. 18, número 1, junio, pp. 135-150 Universidad de Extremadura, Murcia España, en: <http://www.um.es/analesps/>. Consulta 8 de febrero de 2007.

Noticieros Televisa. (2003). ¡Ya basta!.. con la violencia infantil, en: www.esmas.com/noticierostelevisa/noticieros295939.html. Consulta 27 de abril de 2006.

OROPEZA, Mariano. (2004). Aportes para la reconstrucción de una teoría del sentir en Simmel, publicado en la Revista del Consejo Profesional de Sociología, Año II, Núm. II, Buenos Aires, en: <http://www.temakel.com/textosobresimmel.htm>. Consulta 8 de mayo de 2006.

OROZCO, Guillermo. (1998). El reto de conocer para transformar medios, audiencias y mediaciones. En la revista Comunicar, número 8, en:
<http://www.eco.usp.br/associa/alaic/boletim20/boletim20.htm>. Consulta 18 de enero de 2005.

PADILLA, María Rebeca y OROZCO, Guillermo. (2004). Los estudios de recepción en México: un itinerario, en el Boletín Temático Estudios de Recepción de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, año IV, boletín 20, noviembre/diciembre de 2004, en:
<http://www.eco.usp.br/associa/alaic/boletim20/boletim20.htm-tematico>. Consulta 17 de marzo de 2006.

PARODI, Ricardo. Regis Debray y la teoría de la imagen, en:
<http://www.temakel.com/textildebray.htm>. Consulta 13 de marzo de 2006.

PERICOT, Jordi. (1999). La imagen gráfica: del significado implícito al sentido inferido, en:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=824155>. Consulta 1 de septiembre de 2006.

ROCA, Lourdes. (2004). La imagen como fuente: una construcción de la investigación social. En la revista Razón y Palabra, número 37, de febrero-marzo de 2004, en:
<http://www.razonypalabra.org.mx>. Consulta 13 de marzo de 2006.

RODRÍGUEZ, Ángel. (2003). La investigación aplicada: una nueva perspectiva para los estudios de recepción, en:
<http://www.bib.uab.es/pub/analisi/02112175n30p17.pdf#search=`estudios%20de%20recepci%c3%B3n`>. Consulta 17 de marzo de 2006.

SÁNCHEZ, Rosa. ...Y se hizo la luz en, La buena cara del cáncer, 16 de noviembre de 2003, en www.elmundo.es. Consulta 11 de julio de 2006.

UNICEF-México. Educación contra la violencia, en:
http://www.unicef.org/mexico/spanish/protection_6932.htm. Consulta 28 de abril de 2006.

UNICEF. (2005). Violencia golpe a golpe, en: www.unicef.org. Consulta 01 de noviembre de 2007.

VALADEZ, B. y JIMÉNEZ, E. (2006). El niño que se salvó del barranco. Milenio, Sección Política, 23 de agosto, en: <http://www.milenio.com/monterrey/milenio/nota.asp?id=431844>. Consulta 8 de febrero de 2007.

VELARDE, Mónica. (2005). ¿De qué murió el difuntado? Exposición en el Museo Soumaya en: <http://www.soumaya.com.mx/navegar/anteriores/anteriores04/noviembre/dif.html>. Consulta 26 de febrero.

VILCHES, Lorenzo. Tecnologías digitales al servicio de los archivos de imágenes, en: http://www.archivo-semiótica.com.ar/TECNOLOGIAS_IMAGEN_.HTML. Consulta 17 de marzo de 2006.

VILLALOBOS, Juan Manuel. Entrevista con Román Gubern. Saciedad tecnológica y bulimia de sensaciones, en la Jornada Semanal, 11 de junio del 2000, en: <http://www.lajornada.unam.mx>. Consulta 17 de mayo de 2006.

REVISTAS

IBÁÑEZ, Paloma. Pensar el espacio. Revista MM1 Un Año de Diseñarte, UAM-Azcapotzalco, Mexico, 2000.

LOREDO, Arturo. Historia del maltrato infantil en México: revisión de la literatura pediátrica. Boletín Médico del Hospital Infantil de México. Vol. 58, México, marzo 2001.

LOREDO, Arturo. Maltrato al menor. Gaceta Médica de México, Vol. 138, Número 2, México, 2002.

Naciones Unidas. Convención sobre los Derechos del Niño: documento de la Asamblea General de las Naciones Unidas en resolución 40/25 del 20 de noviembre de 1989, en: BELLINZONA, Gabriela. Maltrato infantil y abuso sexual. Análisis retrospectivo de las historias clínicas de los niños internados en el centro hospitalario Pereira Rosell. Revista Médica Uruguay, vol. 21, pp.59-67, Uruguay, 2005.

SAETTELE, Hans. A propósito de Evgen Bavcar. Revista MM1 Un Año de Diseñarte, UAM-Azcapotzalco, México, 2000.

SANTANA TAVIRA, Rosalinda y cols. El maltrato infantil: un problema mundial. Revista Salud Pública de México, vol. 40, no.1, enero-febrero de 1998, México, 1997.

STUART, David. La ideología del sacrificio entre los mayas, en la revista arqueología mexicana. Vol XI, número 63, México, Septiembre- Octubre del 2003, pp. 24-29.

PEREA, M. y cols. El maltrato al menor: propuesta de una definición integral. Boletín Médico del Hospital Infantil de México, México, 2001.

ANEXOS

Se incluye un CD con los datos de la muestra de fotografías, así como las fichas de registro, clasificación y las graficas para el análisis: en anexo 1 se presenta la muestra de fotografías que fueron utilizadas durante las entrevistas. El anexo 2 se compone de las fichas de registro de todos los entrevistados. Y en el anexo 3 se encuentran las fichas de clasificación y las graficas para el análisis.