



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

CONDICIONES LABORALES VISTAS A TRAVÉS DE LA
FOTOGRAFÍA. ESTUDIO DE CASO: SEBASTIÃO SALGADO

Tesis

Que para optar por el grado de
Doctor en Ciencias Políticas y Sociales

Presenta

María Fernanda Feria Lince

Director

Dr. Fernando Ayala Blanco
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Comité tutor

Dr. Fernando Castaños Zuno
Instituto de Investigaciones Sociales

Dra. Angélica Cuéllar

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., enero 2018



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

A la Universidad Nacional Autónoma de México, particularmente a su programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que otorgó financiamiento para la realización de esta investigación a través de su programa de becas para estudios de posgrado.

Esta tesis fue realizada con las asesorías prestadas dentro del proyecto PAPIIT IN303916 “Análisis e interpretación de relaciones de poder en manifestaciones socioculturales mediante la aplicación de Metodología hermenéutica” auspiciado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM.

*Una vez más
Por ti y para ti que siempre has estado a mi lado.*



INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. HERMENÉUTICA.....	30
1.1. Preámbulo.....	31
1.2. Proceso hermenéutico o de Interpretación hermenéutica (obra de arte) 35	
1.3. Algunos elementos teórico-metodológicos.....	54
1.3.1. Lenguaje.....	54
1.3.2. Signo	61
1.3.3. Símbolo	62
1.3.4. Significado.....	64
1.3.5. Imagen.....	67
1.3.6. Imagen como texto	68
1.3.6.1. Luz.....	75
1.3.6.2. Color.....	76
1.3.6.3. Movimiento	78
1.3.6.4. Forma	78
1.4. Consideraciones finales	79
CAPÍTULO II: GENERALIDADES DE LA FOTOGRAFÍA.....	84
2.1. Preámbulo.....	85
2.2. Imagen	87
2.3. Qué es una imagen fotográfica	93
2.4. Breve historia de la fotografía a partir del siglo XIX	105
2.5. ¿Por qué conocer la historia de la fotografía?	112
2.6. El fotógrafo	113
2.7. Utilidad de la fotografía.....	117
2.8. Elementos para el análisis de una fotografía	122
2.8.1. El punto	123
2.8.2. La línea.....	124
2.8.3. El encuadre	124
2.8.4. La escala	126
2.8.5. El campo.....	126
2.8.6. El formato	126
2.8.7. La perspectiva	126
2.8.8. Los planos	127
2.8.9. La línea del horizonte y nivel óptico (ley de tercios).....	133
2.8.10. La ley de proximidad	134
2.8.11. El punto de fuga	134
2.8.12. La separación diagonal	136
2.8.13. La profundidad.....	136
2.8.14. La simetría.....	141
2.8.15. La distribución de pesos y el equilibrio.....	142
2.8.16. El centro de la fuerza (peso visual)	144
2.8.17. El contorno	145
2.8.18. La nitidez	145
2.8.19. La luz.....	146
2.8.20. El color.....	147
2.8.21. La textura.....	150
2.8.22. La composición y atmósfera.....	150
2.8.23. La disposición de la escena	151
2.8.24. El movimiento	151

2.8.25. Los personajes y figuras dominantes	151
2.8.26. La expresión	151
2.9. Formas de análisis de las imágenes (iconológico e iconográfico)	152
2.10. Consideraciones finales	160
CAPÍTULO III: CONDICIONES LABORALES	165
3.1. Preámbulo	165
3.2. Explotación laboral	168
3.3. Deshumanización	171
3.4. Condiciones adecuadas para realizar un trabajo digno	176
3.5. Condiciones para realizar un trabajo digno en minas a cielo abierto según la OIT	185
3.6. La realidad sobre la explotación de minas a cielo abierto	193
3.7. Brasil y el oro	197
3.8. Datos generales de Brasil	198
3.9. El oro y su importancia	199
3.10. Extracción del oro	200
3.11. Extracción de oro en Brasil	201
3.12. Marco legal brasileño con respecto a minería artesanal	208
3.13. Condiciones de trabajo en las minas de Serra Pelada, Brasil de 1980-1990	215
3.14. Consideraciones finales	225
CAPÍTULO IV: MEMORIA Y TESTIMONIO. ANÁLISIS DE CASO	241
4.1. Preámbulo	242
4.2. Fotografía como forma de memoria	243
4.3. Fotografía como testimonio	247
4.4. Fotografía y realidad	252
4.5. Análisis de fotografía (iconología e iconografía)	261
4.6. Estudio de caso	265
5.7. Consideraciones finales	357
EPÍLOGO	360
BIBLIOGRAFÍA	377

La fotografía ayuda a las personas a ver.

Berenice Abbott

INTRODUCCIÓN



El ser humano es afectado por los acontecimientos y procesos sociales que ocurren en el entorno en que vive. Esos impactos pueden ser registrados por él ya sea consciente o inconscientemente mediante las obras que genera, por eso las consideramos como textos, ya que con ellas tiene la intención de comunicar a otros sus impresiones. De ahí que los estudiosos de las Ciencias Sociales se propongan como tarea analizarlos.

Muchas de las interpretaciones sobre una misma obra pueden ser distintas porque se basan en la perspectiva de quien las realiza. Los diferentes puntos de vista se originan en la formación que tienen las personas, su religión, sus costumbres, etcétera. Ahora bien, para lograr una interpretación que nos acerque lo más posible al sentido o intención con el que una obra fue creada es que recurrimos al uso de la hermenéutica para analizarla de una manera técnicamente correcta, que evite una interpretación incorrecta del mensaje que da el autor.

Las claves (de dichos mensajes) se encuentran no sólo de manera explícita sino también implícita, es decir, “entre líneas” o incluso plasmados mediante diversos lenguajes. Por ello, hay que interpretarlas y rescatar el sentido original con el que fue elaborada la obra.

Lo anterior permite explicar la obra generada por el espíritu humano (en una lectura iconográfica, interpretación literal, etcétera), sino que también nos ayuda a acercarnos a la comprensión de la intencionalidad de su autor, que entre otras cosas puede ser mantener viva la memoria de lo sucedido para las siguientes generaciones o para quienes están en otro lugar.

En este sentido, la Sociología del arte no se refiere únicamente al estudio del arte en sí (desde el punto de vista estético), sino como reflejo de lo que acontece en la sociedad. Por lo tanto, también considera el efecto que tienen diversos aspectos sociales, históricos, políticos y económicos en el arte; en toda creación artística se expresa vida humana. Tal como menciona Silbermann, las manifestaciones culturales, específicamente sus

obras, observan normas que a su vez se convierten en fundamento de formas modernas del pensamiento artístico.¹

Ahora bien, es importante estudiar al individuo como ser social porque la colectividad es la fuente de sus mensajes y también su receptora, mismos que como se ha mencionado, se expresan de distintas formas, entre ellas los objetos considerados artísticos porque en ellos está implicada la propia vida del autor.

Hegel presenta al espíritu como algo que se encuentra en los fenómenos humanos, que va a ser libre y permitirá objetivarse tanto en las cosas exteriores como en su propia existencia.

Indica que entender la diferencia entre lo que es la subjetividad y la objetividad, el individuo debe tener la conciencia del todo, por lo cual en *La fenomenología del Espíritu*² menciona que el individuo va aprendiendo mediante la dialéctica y se va apropiando del objeto, lo cual hace que tome conciencia sobre el hecho, es decir, entiende la existencia de otros (Espíritu Objetivo), posteriormente descubre que el reconocer a los otros lo lleva a su propio descubrimiento (Espíritu Subjetivo). Finalmente cuando el sujeto reconoce al otro, es decir, el objeto en sí y al sujeto para sí es cuando se alcanza el Espíritu Absoluto.

Como dice Hegel, cuando sucede el reconocimiento entre el Espíritu Subjetivo³ con el Objetivo⁴, se da su fusión en el Espíritu Absoluto⁵ que a su vez tienen su máxima expresión en el Arte, la Religión y la Filosofía.

¹ Consúltese, A. Silbermann, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1971, pp. 16 – 18.

² Consúltese, G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2006, 16° reimpresión.

En su texto se puede ver la manifestación por etapas las cuales son justamente: Espíritu Subjetivo; Espíritu Objetivo y Espíritu Absoluto.

³ Parte del individuo con su alma, auto-reconocimiento de si mismo y reconocimiento de los demás. Este Espíritu engloba el Alma, la Conciencia y la Razón.

⁴ La aplicación del reconocimiento de las conciencias de los demás (obligaciones y derechos) es el Derecho, la interiorización de lo correcto, lo que debe ser de acuerdo con el reconocimiento de las conciencias de los demás y la mía es la Moral. Este Espíritu engloba el Derecho, la Moral y la Eticidad.

⁵ Esta identidad de pensamiento con acción, con realidad, el reconocimiento del sujeto con su espíritu, del sujeto con su conciencia que sería la posibilidad de desarrollar la Religión, el Arte y la Filosofía.

Tal como dice la Dra. Lince en su tesis doctoral:

La Fenomenología del Espíritu es el estudio de la conciencia desde que capta sensorialmente (certeza sensible) pasa por la autoconciencia en la que el yo reconoce por sus experiencias y llega a la Razón, en ella se observa a la Naturaleza como expresión del Espíritu Absoluto... la Fenomenología del Espíritu, es ver esa manifestación en tres etapas: Espíritu Subjetivo, Espíritu Objetivo y Espíritu Absoluto.⁶

Por ejemplo, puede existir una persona que sea muy hábil con las herramientas, cinceles, martillo, etcétera, pero si no se reconoce en el mármol que va a transformar, si no funde en esa materia sus ideas (las objetiva), puede crear una escultura técnicamente perfecta, pero no una que sea resultado de su experiencia de vida y la incluya.

Los griegos lo explican de la siguiente manera: el artista debe poseer la capacidad de “producir o hacer presencia”, de llevar una idea desde el no ser material hasta su objetivación en el ser, y se logra por la *techné* unida a la experiencia (conocimiento).⁷ Esta producción no se entendía solamente a partir de un hacer, sino también de un saber.⁸ Pero no olvidemos que esa unión se amalgama mediante la vida del autor hecha obra.

Agamben afirma que Hegel, al hablar del trabajo del artista, supone que lleva en sí mismo la materia y, por lo tanto, la forma apropiada para ella, como la esencia auténtica y verdadera de su existencia; que él no se imagina, sino que es él mismo, por lo que sólo tiene la tarea de que esta

⁶ Rosa María Lince Campillo, *Propuesta de diagramas elaborados metodológicamente que ayuden a interpretar la estructura de razonamiento de clásicos de la filosofía política alemana*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis para obtener el grado de doctor en Ciencia política, 2007, p. 258.

⁷ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Editorial Áltera, 2005, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 118.

verdad esencial sea objetiva para él, representarla y extraerla fuera de sí mismo de manera viva.⁹

Lo anterior significa que el artista vive en íntima unidad con su materia, aunque el espectador ve en la obra de arte únicamente su propia fe y la verdad más alta de su propio ser llevada a la conciencia en la forma necesaria.¹⁰

En este trabajo de investigación no se trata sólo de estudiar y evaluar la capacidad de hacer, es decir, demostrar técnicamente qué tan buen fotógrafo es o puede ser Sebastião Salgado. También es importante señalar que como economista se interesa por el estudio de condiciones de trabajo en diversos ámbitos laborales y que ha utilizado las imágenes fotográficas para dar a conocer y comunicar a otros las condiciones de vida que son incluidas en sus creaciones. Por eso sus fotografías son testimonios, porque son textos que recogen la vida de personas que existen y trabajan en situaciones que no imaginábamos posibles.

De ahí que si queremos recuperar “dichas condiciones” como la historia de una época a través del estudio de las obras que se produjeron (textos, en este caso fotografías), debemos recuperar la artisticidad, esto es, localizar los elementos materiales y también los esenciales que le dieron origen. Si realizamos solamente el análisis técnico, sería como efectuar el estudio anatómico; pero para apreciar lo vivo de la obra (las condiciones de trabajo), no podemos estudiar las fotos escindidas de su autor, debemos contextualizar tanto a la obra como al fotógrafo y considerar a la biografía del autor para identificar el sentido o la intencionalidad. El juicio estético podemos entenderlo como un órgano esencial frente a la obra.¹¹

El arte (para el creador) se convierte en una experiencia siempre más inquietante, con respecto a la cual hablar de intereses. Es en mi opinión, un eufemismo, porque lo que está en juego no parece que sea, en modo

⁹ *Idem.*, p. 61.

¹⁰ *Id.*, p. 63.

¹¹ *Id.*, pp. 71 – 77.

alguno, la producción de una bella obra de arte, sino la vida o la muerte del autor o como mínimo, su salud espiritual.¹²

Por lo anterior, el arte se asocia con el espíritu, aunque también es cierto que a veces puede utilizarse como distracción y complacer a los sentidos, porque también sirve para embellecer a la vida cotidiana. Kant dice que es bello “lo que agrada desinteresadamente”,¹³ pero en ese caso carece de autonomía.

La verdad entendida como una realización total de la percepción que el sujeto tiene sobre algo y que logra objetivar en su propia versión, no como copia fiel de lo que ocurre en la realidad.

El artista manifiesta o expresa su experiencia de vida (las cuales en su momento parecieron esenciales) en obras compuestas a partir de signos y símbolos. El análisis hermenéutico de estas producciones, basado en técnicas específicas de acuerdo a los conocimientos que cada uno de nosotros posee, permitirá entender mejor a la sociedad en la que fueron generadas.¹⁴

Si partimos del supuesto de que en momentos históricos coexisten una serie de significados sociales y éstos se expresan en la obra de arte, es posible que al analizarla hermenéuticamente se entenderán los motivos que responden a la intención específica del productor.

Lo anterior es factible, siempre y cuando logremos descifrar los mensajes que se encuentran dentro¹⁵ (símbolos) de la obra, lo que hace de la hermenéutica (en su función filológica) un instrumento importante para llegar a comprenderlos. Además, la hermenéutica en su vinculación con la historia nos permite interpretar las tradiciones en las que está inmerso

¹² *Id.*, p. 26.

¹³ *Id.*, p. 10.

¹⁴ Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972, pp. 12 -20.

¹⁵ En muchas ocasiones los símbolos a los que recurre un artista no son necesariamente visibles sino que se encuentran escondidos o “encriptados” por lo que se debe conocer bien tanto al creador como a la obra para poder descifrarlos y localizarlos más fácilmente.

quien produce, a la vez que quien interpreta, así como la historia que les preceden.¹⁶

Lo cierto es que la Sociología del arte puede recurrir a la historia del arte para aproximarse a la información más completa con respecto a la biografía del artista y de la obra misma, respondiendo a qué, cuándo, cómo y a quién fue dirigida.

Para conocer la riqueza significativa de las obras es fundamental familiarizarse con el contexto en el que fueron creadas. Como ejemplo se encuentra el caso de Andy Warhol. No cualquiera que vea una lata de sopa *Campbell's* pintada por él, comprenderá el significado de la imagen. Pero si estudiamos un poco su biografía, sabremos que siendo ya huérfano de padre, su madre, Julia Warhola, debió permanecer una temporada en el hospital para recibir un tratamiento contra el cáncer. Debido a su corta edad, a él no le era permitida la entrada al hospital, por lo que después de la escuela esperaba en casa el regreso de su hermano y entonces juntos destapaban una lata de sopa para comer y compartir su desamparo.

Entonces, cuando Warhol pintó una lata con etiqueta blanca y roja, muy probablemente no pensaba sólo en reproducir fielmente una lata de sopa *Campbell's*, sino una parte de su vida, el cariño, protección y cuidado que le brindaba su hermano en tiempos en que los dos compartían soledad y angustia por la incertidumbre de la salud de su madre.

Por ello, que para tener un panorama más completo e interpretar de forma debida, se recurre al contexto del autor, se analizan otras obras del mismo autor, así como de contemporáneos creadores miembros de la misma corriente o pertenecientes al mismo estilo.¹⁷

El arte no sólo se vincula a lo que acontece en “el mundo de lo real”, sino que también se relaciona con la imaginación,¹⁸ la fantasía¹⁹ y sobre

¹⁶ Remedios Álvarez Santos, *Hermenéutica analógica y ética*, México, Editorial Torres Asociados, 2003, pp. 14-15.

¹⁷ Dana Arnold, *Una brevísima introducción a la historia del arte*, México, Editorial Océano, 2007, pp. 18 – 19.

¹⁸ Facultad de una persona para representar imágenes de cosas reales o ideales. Se trata de un proceso de manipulación de información creada en el interior del organismo para desarrollar una

todo con lo simbólico.²⁰ Cabe aclarar que el imaginario de los creadores, sus creaciones tanto como su simbolismo, forman parte de lo real. Es decir, existen aunque no tengan una manifestación material concreta, porque se encuentran en las obras en las que habitan.

Según Heidegger, la Sociología del arte estudiaría en las varias versiones sobre zapatos de Van Gogh, más que pares de zapatos viejos, su posible pertenencia a un campesino. Con ello no sólo mostraría un estilo naturalista, sino la referencia al uso al que han sido sometidos, lo deforme que se encuentran para permitirnos imaginar los pies de su dueño, igualmente deformes por el trabajo y la humedad que conlleva el tipo de labor que desempeña.

Como estudiosos de las Ciencias Sociales, lo prioritario para nosotros no es tanto lo técnicamente correcto que han sido pintados, sino lo que nos dicen y las huellas que muestran, incluso la tierra o el lodo que han pisado. Así ubicamos al campesino en un tiempo y una condición específica; “los zapatos son algo más que un par de zapatos”.

De tal suerte, *los zapatos* no son cualquier par de zapatos, son los elegidos por ser justamente éstos que han sido sometidos a largas jornadas de trabajo por su propietario, al cansancio y desgaste de ambos. El cuadro habla de la condición de vida y de un mundo de trabajo en pobreza.

Es claro que la intención del pintor no es mostrarnos los zapatos de una persona en particular, sino las características que observó en ese par de zapatos de campesinos.

representación mental. *Definición de Fantasía*, (en línea). Dirección URL: <http://definicion.de/fantasia/>

¹⁹ Reproducción por medio de imágenes mentales cosas pasadas o representar sucesos que no pertenecen al ámbito de la realidad. *Definición de imaginación*, (en línea). Dirección URL: <http://definicion.de/imaginacion/>

²⁰ Contiene símbolos, simbolismos, algo no concreto o evidente. Es lo que se genera a partir de la presencia de símbolos. Los símbolos pueden ser cualquier tipo de representación gráfica, oral o gestual, que reemplaza a una idea, una forma de sentir a una opinión, etc., *Definición de simbólico*, (en línea). Dirección URL: www.definicionabc.com/comunicacion/simbolico.php

En pocas palabras, leer la historia de vida del campesino propietario y usuario de *los zapatos*, a través de la imagen creada por Van Gogh. No se trata de una mera exégesis del cuadro, sino de una tarea hermenéutica que sería la interpretación que, debido a la lectura del cuadro y la ubicación en su contexto, no es en absoluto arbitraria.

Otros ejemplos los tenemos en las imágenes de *Los campesinos comiendo patatas* y los dibujos de 1879 y 1880 del mismo Van Gogh, que muestran mineros que trabajan bajo tierra en la extracción de carbón, en condiciones infrahumanas.

En el primer caso, sugiere que los campesinos, al final de su extenuante jornada, perciben una remuneración con la que sólo les alcanza para comer papas (como si los campesinos fueran los mismos tubérculos que nacen y crecen bajo tierra).

Si ponemos en su contexto estos cuadros, considerando la época en la que fueron pintados, muestran el impacto de la Revolución industrial, cuando se empezaba a aplicar la trilladora mecánica en los campos, lo que liberó mano de obra campesina y no aumentó la producción debido a que el uso de fertilizantes empezó a utilizarse en los Países Bajos años después.

En el segundo caso, mi interpretación es que no por azar dichas imágenes son dibujos al carbón, en blanco y negro, porque bajo la tierra, sin luz, es imposible percibir colores; así, los carboneros ven en blanco y negro, tal como ellos observan su realidad.

En este sentido, me parece que resulta claro que la obra de arte no debe ser estudiada aisladamente, sino como parte de un conjunto de relaciones que la integran al mundo que la rodea. Manifiesta no una serie de cosas existentes ni un objeto que puede ser observado, sino la conciencia del autor para dar cuenta de su existencia en medio de otros seres. Para hacer inteligible lo singular y concreto.²¹

²¹ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 11-15.

En síntesis, se trata de develar la percepción que tiene el autor sobre lo que ocurre.

Ahora bien, la condición de lo social es existir en sí y también para sí. Esto es, el autor se interesa en relaciones de comunicación expresiva, que son el fundamento de la obra de arte. Un estudio sociológico de los artistas y sus obras distingue el contexto del creador y el desarrollo socio-cultural de su personalidad para identificar cuál de los dos es determinante.²²

El artista busca generar nuevos símbolos y es a la vez capaz de unirlos a todos, incluyendo a los del público creando una comunidad simbólica.²³ El elemento social se acepta como inseparable de toda acción y omisión humana, pero esto no significa que no sea el individuo el que piensa, siente, negocia, reconoce la verdad y sobre todo crea obras de arte, aunque (esto es importante), siempre como parte de un grupo social.

Aquí es necesario comentar una idea muy hegeliana (recuérdese que Hegel piensa al individuo en tanto parte de una sociedad), que la vida no la vivimos solos que estamos inmersos en una sociedad y por lo tanto las experiencias que trata de expresar el espíritu radican en el arte de vivir la vida en nuestra comunidad, comunicando con sinceridad y claridad las ideas que surgen en nuestro espíritu, más allá de la religión y la filosofía.

Esa transmisión o comunicación de la vida a través de la obra de arte, tiene sentido por la necesidad de comunicación con los otros como testimonio de existencia y unicidad. El valor del artista radica en su capacidad expresiva en tanto que el de la obra se encuentra en su capacidad de expresión.

La obra de arte tiene la dimensión de la esteticidad y el aprendizaje sensitivo del objeto bello por parte del espectador.²⁴ En otras palabras, lo artístico y lo bello están en función de qué tanto expresan y de sus

²² A. Silbermann, *op. cit.*, pp. 21- 23.

²³ Consúltese, Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca, Editorial Sígueme, Tomo 1, No. 7, colección *Hermeneia*, 2007, p. 128.

²⁴ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 11.

cualidades estéticas (entendidas como la expresión de los sentimientos que despierta el estar vivo).

Por otra parte, para la Sociología moderna el arte se desarrolla en un esquema de comunicación, este proceso supone la existencia de un grupo que produce y de un grupo que recibe.²⁵

Natalie Heinich, en su libro *Lo que el arte aporta a la sociología*, menciona que la Sociología estudia al artista o a un grupo, analizando su situación y relaciones sociales, para tratar de explicar las representaciones que estos actores hacen de la naturaleza y del mundo, de su contexto, de la historia o de las estructuras sociales. También se analiza la obra, pero como un objeto que es capaz de producir un efecto social.

Ahora bien, la sociología del arte trabaja en la interpretación de imágenes. La imagen que la pintura o la fotografía nos ofrece es una realidad creada; es decir, el testimonio de un objeto real pero modificado en mayor o menor medida por la interpretación del artista, por lo cual manifiesta las relaciones del hombre con lo real. En este sentido, la imagen tiene una doble función:

1. Consigna al objeto real representándolo.
2. Remite a la relación que el artista tiene con el objeto por la manera de reproducirlo o representarlo.

Hasta aquí hemos acordado que sujeto y objeto forman dos entidades distintas y separadas, pero que se encuentran en interacción continua; esto es, el diálogo que el artista establece con su obra. El o los objetos surgen del sujeto. La Sociología del arte trata de interpretar a estos objetos, para llegar a través de ellos al sujeto creador como representante de una generación. Como podrá notarse, no es una tarea sencilla.

²⁵ Rosa María Lince Campillo, *Hermenéutica. Arte y ciencia de la Interpretación*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2009, p. 29.

La correspondencia entre el pensamiento y lo existente está influida por el interés del sujeto que estudia, su punto de vista, valores y la definición del objeto de su atención. Uno de los problemas que enfrenta, se refiere a la selección del vehículo y el material más adecuado para expresar sus interpretaciones acerca de las percepciones, actitudes o ideas que quiere comunicar. Por eso los artistas exploran diversas maneras para expresarse, son dibujantes, pintores, escultores, escritores, etcétera.

Al estudiar los medios o instrumentos de difusión de ideas y el grado de libertad para lograr la expresión que prevalece en la sociedad, nos conducimos a una interpretación adecuada que ayuda a precisar el papel que desempeñan las ideas en los movimientos políticos y sociales. También desvela el valor de los conocimientos como instrumento útil para controlar la realidad social, ubicando a los símbolos y su significado según la época. En Grecia, por ejemplo, la serpiente era considerada como símbolo de sabiduría; en cambio, en la Edad Media se le asociaba a la maldad.

Sabemos que los hombres pertenecen a grupos que van desarrollando un estilo particular de pensamiento. Todo individuo se encuentra determinado en un doble sentido; primero, porque pertenece a una sociedad en donde tiene una situación establecida y, segundo, porque encuentra en esa situación modos de pensamiento y de conducta. Por ejemplo, en el caso de Sebastião Salgado (1944-), es obvio que influyó en él la dictadura que se vivió en Brasil a partir de 1964, cuando tenía 20 años, y también el efecto del movimiento estudiantil que tuvo lugar en 1968, en París, ya que él llegó a esa ciudad un año después para estudiar su doctorado en Economía. Tenía 24 años y permaneció fuera de Brasil por más de 10 años, añorando su vida en una pequeña ciudad, que era testigo de la extracción de minerales que transportaban en largos trenes para ser exportados.

Los orígenes sociales del pensamiento también se relacionan con su expresión en formas artísticas, lo cual no es una casualidad ni un accidente,

es una situación social específica. Existe un proceso mediante el cual los motivos colectivos e inconscientes se vuelven conscientes; entonces es posible establecer formas de intercomunicación con los demás sujetos sociales a través de la creación artística (lo que le da a la obra una fuerza política).

Pertenece a un grupo social porque nacimos en él, formamos parte de él, somos fieles en mayor o menor medida a sus normas, vemos el mundo de la misma manera, a la vez que éste nos ve a nosotros, porque la cultura es la mejor forma de hacer coincidir en valores e ideas.

La concepción del mundo se presenta de manera diferente en los distintos grupos que componen una sociedad. Ahora bien, conforme al funcionamiento y articulación interna de los múltiples intereses de los grupos que piensan y actúan colectivamente se genera una constante rivalidad de unos contra otros, por tratar de imponer su perspectiva como la válida, como veremos en las fotografías de Sebastião Salgado. Wilhelm Dilthey lo expresa bien en su trabajo *Teoría de la concepción del mundo*, en donde afirma:

Así como la tierra se encuentra cubierta de seres que luchan encarnizadamente por la supervivencia y el espacio vital; se desarrollan numerosas formas de concepción del mundo y las diversas ideas luchan a muerte entre sí para dominar.²⁶

Si bien debemos admitir que existen distancias en los modos de pensar, no sólo en distintos periodos y culturas, sino también entre contemporáneos, estas diferencias son particularmente sensibles a cambios sociales y culturales que se expresan en varios modelos de vida y, por lo tanto, de sus discursos.

²⁶ Wilhelm Dilthey, *Teoría de la Concepción del Mundo. Sinopsis de mi Sistema. Obras completas*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, tomo VIII, Sección obras de Filosofía, 1978, pp. 249-261.

Esto nos lleva a no aceptar como absolutos los valores y normas de determinado periodo, ya que son cuestiones históricas y socialmente establecidas. Por lo tanto, pueden ser transgredidas en un afán innovador, porque la realidad no es absoluta e inmutable, sino una constante reorganización de procesos. Las normas, los modos de pensar y las teorías, pueden degenerar en ideologías y éstas ocultan esos procesos vitales, lo que lleva a idear nuevas formas para revelar lo irreplicable, lo único, lo original, a través de la perspectiva del sujeto. Estas nuevas formas se presentan principalmente a través del arte.

En efecto, si se conoce al mundo desde muchos aspectos, es porque también hay muchas formas de percibirlo y por lo tanto de interpretarlo (polisemias), las cuales son simultáneas pero también pueden ser contradictorias, lo que puede originar una lucha entre estas diferentes interpretaciones acerca de la misma experiencia.

No cabe duda que la obra de arte muestra las características de una época y, por tanto es un elemento fundamental para los estudios de Sociología del arte.

El propósito de mi investigación es estudiar las condiciones de trabajo en el caso específico de las minas de oro a través de una imagen fotográfica de Sebastião Salgado, como documento o texto.

En ese trayecto, me enfrenté a múltiples consejos tanto de mis asesores como de colegas que sugerían diversos tipos de fotografías, lo que implicaba diferentes tipos de abordaje de las mismas; las había realistas, hiperrealistas, naturalistas, etcétera. Con las fotografías que encontré en diversas fuentes, elaboré un archivo en donde reuní cientos de posibles imágenes para estudiar. Todas eran muy interesantes desde el punto de vista estético, pero no estaba claro el que todas requirieran de un análisis sociológico, porque mi interés no era concentrarme en el estudio de la imagen como tal, sino en el origen de las escenas y lo que en ellas se representaba como una forma de testimonio de una situación social.

Lo anterior me exigió que acotara el objeto de estudio de acuerdo ya no sólo a mi interés, sino que debía poner atención en algo que estuviera sucediendo en el espacio humano y pero del cual no se tuviera mucha información. Esto, para mí, significaría un reto mayor.

Por la cantidad de fotos que tenía y todos los consejos recibidos, lo único de lo que estaba segura era de que mi trabajo podía ser muy interesante.

Sin embargo, era urgente encontrar las categorías que me ayudaran a tomar una decisión, lo cual me llevó realizar un proceso de selección del objeto.

Entonces, me sumergí en el vasto mundo de Internet para localizar imágenes y me enfrenté a otro problema mayor: muchas de las búsquedas que realicé mostraban imágenes conmovedoras, pero eran contados los casos en los que se daba la referencia exacta de quién era su autor; también tuve la sospecha de que no podía comprobar que no estuvieran modificadas, es decir, que estuvieran truqueadas.

Opté por consultar la página del *World Press Photo (WPP)*,²⁷ en la cual existen variadas opciones de búsqueda, por ejemplo: año, fotógrafo, nacionalidad, organización o publicación, categoría y en su caso el tipo de premio al que habían accedido.

Seguí una ruta más en mi búsqueda: fui directamente a la base de datos de los fotógrafos que han concursado y tuve 1,416 opciones para elegir, por lo que pasé varios días observando y apreciando los trabajos. Esto requirió que observara varias veces las imágenes con mucha

²⁷ Es una organización que existe desde hace 60 años y que se dedica a promover el entendimiento del fotoperiodismo. Ellos creen en el poder de contar historias para informar a través de la imagen. Es una fundación que se compromete a apoyar y promover el fotoperiodismo. Su objetivo es promover el libre intercambio de información así como generar el interés público por el trabajo de fotógrafos y periodistas visuales, *Qué es el world Press Photo*, (en línea). Dirección URL: <http://www.worldpressphoto.org/foundation>

Esta misma organización coordina un concurso anual desde hace 55 años en el que mandan sus trabajos personas interesadas en fotoperiodismo. Las imágenes son calificadas por expertos en periodismo visual. El jurado se cambia todos los años. Operan de forma independiente por lo que los procedimientos de juicio se tratan de hacer lo más justo y equilibrado posible, *cómo opera el concurso World Press Photo*, (en línea). Dirección URL: <http://www.worldpressphoto.org/contests>

atención; incluso utilicé lupa para apreciar detalles. Sin embargo, no podía elegir cuáles debía estudiar y cuáles descartar.

Finalmente decidí enfocarme a la búsqueda por categorías. Esta clasificación tiene las siguientes opciones de manera general:

*Arts and entertainment,*²⁸ *contemporary issues,*²⁹ *daily life,*³⁰ *general news,*³¹ *humor,*³² *nature,*³³ *people in the news,*³⁴ *portraits,*³⁵ *science and technology,*³⁶ *sports,*³⁷ *spot news,*³⁸ *world press photo of the year.*³⁹

Hasta cierto punto, esto enmarcaba el posible material, pero no resolvía del todo el objeto de estudio de mi investigación, porque no respondía absolutamente a mi interés de hacer investigación social.

Así que contacté directamente con personal de *WPP* y después de explicar mi inquietud, solicité su asesoría. La respuesta fue que me enfocara a la categoría de *contemporary issues*, porque ahí podía localizar material más cercano a lo que quería estudiar. En esta categoría encontré 46 opciones de fotógrafos con sus respectivos materiales entre los que podía elegir, lo cual delimitó mucho más el trabajo, aunque no lo resolvía del todo, ya que había temas de guerra, hambruna, muerte, asesinatos, enfermedades, pobreza, feminicidios, violencia, personas sin hogar, condiciones de trabajo.

Si tomaba esto en cuenta, debía encontrar a un fotógrafo que tuviera el conocimiento tanto teórico como técnico (un fotoperiodista o periodista social que generara conciencia sobre algo) y pensé que podía encontrarlo entre los premiados por el *WPP*.

²⁸ Artes y entretenimiento.

²⁹ Temas contemporáneos.

³⁰ Vida diaria.

³¹ Noticias generales.

³² Humor.

³³ Naturaleza.

³⁴ Personas en las noticias.

³⁵ Retratos.

³⁶ Ciencia y tecnología.

³⁷ Deportes.

³⁸ Noticias impactantes.

³⁹ Mejor fotografía del año del *World Press Photo*.

Entonces recurrí una vez más a la asesoría de WPP y me respondieron:

Do you want to know why people decide to enter their images in a certain category of the contest? Because this is basically how it Works: We provide contest categories and the entrants decide to which category they enter their pictures. In the last contest we had the categories: General News, Spot News, Daily Life, Contemporary Issues, Portraits, Nature, Sports and Long-Term Projects. The jury will judge the pictures in the category they have been entered to but are allowed to change them to other categories if they fit the entry criteria of that category.⁴⁰

⁴⁰*Categories 2015 Photo Contest:*

General News: Pictures (GN) or stories/portfolios (GNS) covering (major) news topics and their aftermaths, in such areas as politics, economics, conflict, social tension, relief and reconstruction work, and crime.

Story entries may contain between 2 and 10 images. All singles and story pictures must have been shot in 2014. The jury may consider individual pictures from stories as singles for awards in this or another category. All pictures will also be eligible for the World Press Photo of the Year award.

Spot News: Pictures (SN) or stories/portfolios (SNS) witnessing news moments or unfolding events. Story entries may contain between 2 and 10 images. All singles and story pictures must have been shot in 2014. The jury may consider individual pictures from stories as singles for awards in this or another category. All pictures will also be eligible for the World Press Photo of the Year award.

Contemporary Issues: Single feature pictures (CI) or stories/portfolios (CIS) documenting issues affecting people's lives and society today, relating to social, environmental, health, economic, or other such areas. Story entries may contain between 2 and 10 images. Single images must have been shot in 2014; in stories at least one image must have been shot or first published in 2014. Pictures in stories that were not shot in 2014 will not be considered for awards in single categories or the World Press Photo of the Year award.

Daily Life: Pictures (DL) or stories/portfolios (DLS) that document the extraordinary or unseen in the ordinary, or cast a new perspective on everyday life. Story entries may contain between 2 and 10 images. Single images must have been shot in 2014; in stories at least one image must have been shot or first published in 2014. Pictures in stories that were not shot in 2014 will not be considered for awards in single categories or the World Press Photo of the Year award.

Portraits: Single images (PO) or stories/portfolios (POS) portraying people (groups and individuals), including public figures and celebrities. Story entries may contain between 2 and 10 images. Single images must have been shot in 2014; in stories at least one image must have been shot or first published in 2014. Pictures in stories that were not shot in 2014 will not be considered for awards in single categories or the World Press Photo of the Year award.

Nature: Pictures (NA) or stories/portfolios (NAS) of wildlife, other aspects of the natural world, or landscapes. Story entries may contain between 2 and 10 images. Single images must have been shot in 2014; in stories at least one image must have been shot or first published in 2014. Pictures in stories that were not shot in 2014 will not be considered for awards in single categories or for the World Press Photo of the Year award.

Concluí que el fin que persigue el artista constituye el principio de su conducta (lo que lo mueve, lo que lo motiva); es decir, su obra está encausada por un deseo de develar, denunciar o criticar, y el ser práctico.

Gracias al apoyo que el Programa de Posgrado de la FCPyS me otorgó, tuve la oportunidad de asistir a la exposición del *World Press Photo* 2014, en la ciudad de Madrid. En dicha exposición estaban habia aproximadamente 140 fotografías que se podían apreciar sin prisa y en su justa dimensión, sin filtros ni distorsiones. Era un universo de posibilidades que me dejaron en claro que con un estudio adecuado de cada una, se podía obtener un resultado interesante. Fue en ese momento en que lentamente fui analizando qué opciones eran las más adecuadas para mi trabajo de estudio y llegué a la conclusión que lo más conveniente era *Contemporary Issues*.

Posteriormente decidí analizar que tipos de fotografías integraban este rubro dentro de la colección del *World Press Photo*. En este momento me enfrenté a una gran cantidad de opciones entre las cuales se encontraban algunas de Sebastião Salgado de 1991⁴¹ y que participaron en el concurso de 1992; otras de Marcus Bleasdale de 2012,⁴² algunas más de

Sports: Single pictures (SP) or stories/portfolios (SPS) that capture defining moments in major competitions and sports events. Story entries may contain between 2 and 10 images. All singles and story pictures must have been shot in 2014. The jury may consider individual pictures from stories as singles for awards in this or another category. All pictures will also be eligible for the World Press Photo of the Year award.

Long-Term Projects: A body of work on a single theme, demonstrating a photographer's long-term commitment to a project. The entry must consist of an edit of between 24 and 30 pictures. It must contain pictures from at least three different years, and a minimum of four images must have been shot or first published in 2014. Entries in this category will be judged as a body of work, and single images will not be considered for an award in another category, or for the World Press Photo of the Year award.

⁴¹ *World Press Photo*, Sebastião Salgado. *A Wild Well Control worker is slumped by the wheel of a truck at the end of his 12 hour shift. Hundreds of Kuwaiti oil wells were sabotaged by departing Iraqis, turning the desert into a poisoned inferno. Specialist firefighters moved in to minimize the damage*, consultado el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: https://www.worldpressphoto.org/search/images?search=Salgado&search_selection=images

⁴² *World Press Photo*, Marcus Bleasdale, *Contemporary Issues*, third prize stories. 25 febrero, 2012. *Raymond Nilsen (32), on board his father's whale boat, the Nordfangst, is one of the very few young local men to have taken up fishing in the past two decades. The fishing community on the Lofoten islands of northwestern Norway is slowly diminishing, as their way of life is dying out. A traditional economy based on small-scale, sustainable whaling, and fishing from family-owned boats, is no*

Kadir Lohuizen de 2004 y 2005⁴³, además de las de Michael Wolf de 2004.⁴⁴

Así fue que me encontré con Salgado, una persona que había nacido en una pequeña ciudad de Brasil, testigo de la explotación de recursos materiales, que estudió un año de Derecho, padeció la persecución, violencia y censura de una dictadura, que se vio obligado a dejar a sus padres y buscó refugio en París, justo al paso del movimiento estudiantil, para especializarse en estudios de Economía y que finalmente encontró su “artisticidad” para dar testimonio y explicar a través de la fotografía condiciones sociales de trabajo.

Ahora bien, me decidí por una imagen de Sebastião Salgado, porque fue la única en la que hasta este momento he encontrado de manera directa y claramente plasmada la tensión generada entre el ejercicio de poder y las condiciones de trabajo que padecen a diario millones de personas.

longer viable. Whaling—which the islanders practice legally under an international dispensation, as an historically and culturally important industry—is a physically demanding and at times dangerous occupation. Costs are high and financial returns low, as there is no export demand for whale meat, and many Norwegians consider it Depression-era or eco-unfriendly food. Other fishing activity is being taken over by larger companies using trawlers, rather than small, family-owned boats. The younger generation is opting for safer, salaried work, away from the islands, often in the oil industry or tourism. , consultado el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: https://www.worldpressphoto.org/search/images?search=Marcus&search_selection=images

⁴³ *World Press Photo, Kadir Lohuizen, Contemporary Issues, second prize stories, Domingos Papa Seko (35) washing gravel in a mine in Angola. Alluvial mining by an age-old method continues in many countries. The diamond industry draws its materials from some of the poorest and most troubled regions in the world. In the past, warlords and rebel groups in countries including Angola, the Democratic Republic of Congo, Liberia and Sierra Leone have used profits from the mines they control to buy arms and fund wars. The industry has attempted to prevent the spread of these 'conflict diamonds' by setting up the Kimberly Process to document and certify all exports. But conflict diamonds persist, smuggled out of strife-torn areas to neighboring countries and then sold on the black market or mixed with certified stones.* Consultado el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: https://www.worldpressphoto.org/search/images?search=Kadir&search_selection=images

⁴⁴ *World Press Photo, Michael Wolf. Contemporary Issues, first prize stories, Workers assemble for a morning pep talk and to sing the company song in a factory that repairs air-conditioners. In recent years China has grown to become the world's fifth largest exporter of merchandise, and has one of the world's fastest growing economies. A huge influx of migrant workers is required to meet demand in city factories.* Consultado el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: https://www.worldpressphoto.org/search/images?search=Michael+Wolf&search_selection=images

En este caso, el objetivo de Salgado no es lograr la foto técnicamente perfecta, sino conmover a los espectadores a través de la imagen fotografiada.⁴⁵

Sin embargo, me resultó muy difícil dejar de lado el trabajo de los otros tres fotógrafos, por la riqueza que tienen en cuanto a los significados que muestran.

Para confirmar lo pertinente de mi elección, nuevamente analicé con cuidado las categorías en las que se clasificaban los premios y me di cuenta de que podía seguir varias opciones para realizar mi estudio: una era analizar las fotografías premiadas en el año (un análisis transversal); es decir, lo que ese año había impactado más. Otra opción era realizar un seguimiento de fotógrafos que trabajaran el mismo tema. Una más era seguir a un solo fotógrafo en su trayectoria, lo que implicaba un análisis longitudinal incluyendo las épocas por las que había pasado.

Pero tomé conciencia de que lo que realmente deseaba era estudiar la fotografía como un documento o texto que da cuenta de una situación, por lo que finalmente me decidí por un tema: “condiciones de trabajo”, y con base en este tema realizar un estudio de caso de la fotografía que fuera representativa, por ejemplo, la obra de Salgado.

El objeto fundamental de esta investigación es llevar a cabo un análisis hermenéutico de la fotografía considerada como texto, porque a través de ella quedan manifiestas y se divulgan hechos o situaciones sociales. Es decir, si se estudia a profundidad una imagen siguiendo las reglas de una correcta interpretación, me propongo demostrar que es posible identificar las condiciones de trabajo en el caso específico de las minas de oro.

¿Pero cómo llegué a este punto?

Después de tener nociones acerca de la manera en como se elabora una interpretación hermenéutica, apliqué diversas técnicas al estudio de la

⁴⁵ Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 118-123.

imagen pictórica en el trabajo de investigación que realicé para obtener el grado de Maestra en Estudios Políticos y Sociales.

De acuerdo con lo que afirma D.A. Dondis en su libro *La sintaxis de la imagen*, tanto la pintura como la fotografía tienen los mismos fines, motivados por el desarrollo del lenguaje escrito; ambas (imagen pictórica e imagen fotográfica) intentan construir un sistema básico para el aprendizaje, creación y comprensión de mensajes visuales que sean manejables para todo el mundo.

Pero me preguntaba si la misma forma de proceder que había seguido en el estudio de la imagen pictórica, se podía aplicar a la imagen fotográfica. Porque si bien técnicamente, como sugiere Dondis, en apariencia eran lo mismo, poniendo atención a su composición y características había diferencias entre ellas. Entonces, me di a la tarea de estudiar elementos y técnicas de fotografía para identificar la distancia en la composición de una y otra imagen, así como las circunstancias que rodean la generación de cada una.

Mauricio Beuchot en su texto *Hermenéutica, analogía y símbolo*, nos habla de la importancia de saber interpretar ya que afirma: *el futuro de las humanidades depende en gran medida de saber traducir e interpretar las expresiones del espíritu humano, mediante el estudio de obras culturales, artísticas y documentos históricos. Y más aún, la hermenéutica les dará su estatuto epistemológico propio y las hará crecer en amplitud y profundidad.*⁴⁶

En el ámbito académico de las ciencias sociales, Fernando Ayala Blanco explica que la hermenéutica se ha reconocido como una filosofía de la comprensión a través del lenguaje.⁴⁷ Y por su parte Roberto Cruz Fuentes agrega “la reflexión hermenéutica es el ser de la conciencia que se

⁴⁶ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Barcelona, Editorial Herder, 2004, p. 171.

⁴⁷ Fernando Ayala, *Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, México, UNAM, 2014, p. 14.

ejerce en implicación simbólica con el mundo” (con ciencia con) identidad y sentido.⁴⁸

Para complementar la idea anterior agregaré que Andrés Ortiz- Osés menciona que según Gadamer “la mediación se representa hermenéuticamente en y por el lenguaje, que es el espacio donde se encuentran el hombre y el mundo, la realidad y la idealidad, la objetividad y la subjetividad”.⁴⁹ Por eso debemos admitir que existen múltiples razones y otros tantos lenguajes.

⁴⁸ Roberto Cruz Fuentes, *La primera hermenéutica. El origen de la Filosofía y los orígenes en Grecia*, México, Editorial Herder, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 46.

⁴⁹ Andrés Ortiz-Osés, *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*, Barcelona, Editorial Anthropos, Colección *Hermeneusis*, N. 19, 2003, pp. 21-22.

La fotografía es el arte de la observación. Se trata de encontrar algo interesante en un lugar ordinario. Me he dado cuenta de que tiene poco que ver con las cosas que ves y mucho con cómo las ves.

Elliot Erwit

CAPÍTULO I. HERMENÉUTICA



1.1. Preámbulo

El vocablo Hermenéutica proviene del griego *Hermenéuein* y tiene varios significados; entre los más importantes se encuentran: traducir, interpretar, comunicar, divulgar, pero sobre todo esclarecer. En otras palabras, se refiere a quitarle el velo o develar a lo que no se ve a simple vista, es decir, hacer visible lo invisible, ya sea escribiéndolo, pronunciándolo o a través de imágenes.

El dios Hermes es el inventor de las letras del alfabeto, del lenguaje y también es transcriptor.⁵⁰ Simbólicamente se le relaciona con el origen de la palabra griega *hermeneia*, que significa interpretación y con *hermeneuein*, que se refiere al arte de conducir el mensaje o el anuncio, por lo que también se relaciona con explicar algo a través del habla. Actualmente se asocia con la correspondencia entre pensamiento, lenguaje y ser.⁵¹ La técnica del *hermeneutés* o intérprete⁵² *se encarga de traducir a un lenguaje inteligible lo dicho de un modo extraño*, por lo que también puede ser referido a la *acción de explicar o significar algo hablando*.⁵³ Tanto *hermeneia* como *hermeneusis* significan sentido e interpretación.

Para el teólogo alemán Schleiermacher, la hermenéutica es el arte de comprender, una doctrina metódica ordenada según un saber práctico, lo que permite llegar a una interpretación correcta de un texto. Para ello establece una disciplina que permita reflexionar sobre la interpretación y se basa en la consideración de la concepción de la obra como una exteriorización de la interioridad.

La hermenéutica también se define como la interpretación que tiene como fin identificar la intención original que tuvo el autor de una obra

⁵⁰ Gilbert Durand, *La creación literaria. Los fundamentos de la creación*, en *El retorno de Hermes*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1990, pp. 20-49.

⁵¹ *Ibid.*, p. 180.

⁵² Fernando Ayala, *op. cit.*, p. 15.

⁵³ José Antonio Romero, *Teoría hermenéutica del lenguaje como sistema y práctica de la comprensión como comunicación interpersonal*, Universidad Francisco Marroquín, *Eleuteria*, núm. 2, 2008, p. 5, (en línea). Dirección URL: http://www.eleuteria.ufm.edu/ArticulosPDF/080731_Schleiermacher2.pdf

mediante la aplicación de un conjunto de lineamientos o reglas, de ahí que no se acepten interpretaciones arbitrarias.⁵⁴ Se trata de determinar los ideales del autor a partir de su contexto de vida. Para ello, es necesario introducirse en el mundo del autor y en su pensamiento y representación.

En otras palabras, la hermenéutica trata de interpretar el mundo, valiéndose de un lenguaje, cuyo sentido se intenta comprender simbólicamente. De esta forma, el sentido emerge como la categoría más significativa de la Hermenéutica contemporánea, en su doble aspecto teórico y práctico. Cabe hablar de una Ética hermenéutica del sentido, tanto frente al fundamentalismo tradicional de la razón-verdad absoluta, como también frente al nihilismo relativista de cierta posmodernidad.⁵⁵

En 1960, en su obra *Verdad y Método*, Gadamer planteó que la hermenéutica debe entenderse como una especie de diálogo que se establece entre el ser y el hombre. Esta razón posibilita la aplicación que toda interpretación lleva consigo a la realidad presente, lo que da origen a un proceso incesante de re-significación. Así, entre las funciones de la hermenéutica están las de dar significado, lo mismo que interpretar. Se trata de conducir a la comprensión mediante diferentes formas de plantearse el problema del comprender.⁵⁶ Es el modelo del lenguaje y su forma de realización en el diálogo el que soporta el entendimiento entre los hombres, así como el entendimiento acerca de las cosas de que consta el mundo.⁵⁷

Ahora bien, una de las vertientes de la Hermenéutica es la Filosófica. En ella, se plantea que no sólo se trata de “traducir” lo que ocurre y comunicarlo a los demás, sino que al aclarar un significado, primero nos lo explicamos para después publicarlo. Pero no hay que olvidar que al

⁵⁴ Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1989. Publicación aparece también en la *Revista de Filosofía*, Universidad Iberoamericana de México, núm. 24, 1991, pp. 203-212.

⁵⁵ Andrés Ortiz- Osés y Patxi Lanceros, *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*, Bilbao, Editorial Universidad de Deusto, 2006, 5ª edición, p. VII.

⁵⁶ Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, México, Editorial Siglo XXI, Colección lingüística y teoría literaria, 2005, 2ª edición, p. 11.

⁵⁷ Andrés Ortiz- Osés y Patxi Lanceros, *op. cit.*, p. XIII.

compartir dicho significado, nos lo apropiamos y entonces, podemos transformarlo.

Cabe hacer una aclaración en este sentido: interpretar no significa reproducir al objeto de estudio como un volver a producir el mismo acontecimiento, como podría suceder en las Ciencias Naturales o exactas, en donde por ejemplo cada vez que se mezclan dos moléculas de hidrógeno con una de oxígeno se produce agua. Siguiendo el procedimiento hermenéutico, justamente al lograr acercarse al objeto de estudio lo más posible utilizando diversas vías (fuentes de datos), se consigue una nueva lectura, mucho más completa que en el momento del suceso, introduciendo el punto de vista del sujeto interpretante; es decir, se produce una revitalización y re-significación. Esto significa crear una nueva versión a partir de los significados que originalmente no se veían o incluso los que el intérprete agrega.

Ahora bien, la función de la interpretación o *Hermenéuein* es un modo de comprensión que significa ir más allá de la mera explicación, en el sentido de apropiarse de las cosas, hacerlas propias. Por ello, en este trabajo no sólo realizó una descripción de la fotografía y narro la biografía del artista, sino que también explico la obra, establezco relaciones que no se advierten a simple vista, tratando de hacer emerger intenciones y momentos de la vida de los fotógrafos en un intento de *comprensión*.

Puedo decir que este texto nació a través de un ejercicio hermenéutico, entendido éste como una forma de interpretación, pero más aún, de comprensión, que me permite ubicarme en mi tiempo.

Por otra parte, me parece importante mencionar que si las obras tuvieran un solo sentido, no necesitarían ser interpretadas. Esa es la maravilla de la creación artística, es polisémica, por lo que permite también múltiples interpretaciones de acuerdo a la postura desde la cual se observa y se las estudia. Por ello, seguramente aquel que lea este trabajo no necesariamente estará del todo conforme con mi interpretación, pero podrá sin ningún problema hacer la propia. Porque nadie está en posesión de una

única interpretación ni de la última. Estamos y hemos vivido en un mundo de contrastes y experiencias de vida y nos hemos desarrollado en espacios diferentes, por lo que “nos asomamos” a una obra desde nuestra propia vida, que es nuestra ventana al mundo.

No hay interpretaciones falsas o verdaderas, sino más o menos correctas en tanto se acerquen al objetivo que se está estudiando, tal y como lo afirman los grandes hermeneutas; pero no sólo eso, sino que el estudio de una obra me permite conocerme y saber dónde estoy ubicada, es decir, desde dónde percibo el objetivo.

El sociólogo, en su doble carácter de investigador a la vez que hermeneuta, se esfuerza por encontrar e identificar las condiciones en las cuales se percibe un objeto considerado como obra de arte. De tal suerte, la obra es susceptible de ser explicada, interpretada e incluso comprendida.

Por su parte, Bourdieu después de una serie de estudios acerca de la acumulación de cultura, propone el concepto sociológico de capital cultural refiriéndose a la acumulación de cultura propia de una clase, el cual puede ser heredado o adquirido y se manifiesta de manera directamente proporcional a la clase a la que se pertenece; es decir, entre más clase la clase, mayor capital cultural.⁵⁸ Con respecto a lo anterior, asegura que:

el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta... la frecuentación de los museos está, pues, muy ligada a las posibilidades de hacer turismo, repartidas muy desigualmente según las clases sociales porque a su vez dependen de los ingresos... los individuos con mayor nivel de instrucción tienen más probabilidad de haber crecido cultivados.⁵⁹

⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Editorial Siglo XXI, 1998.

⁵⁹ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2010, pp. 43- 45.

Es decir, las obras de arte solamente pueden ser comprendidas por una minoría y por lo tanto son accesibles para los que tienen la preparación suficiente para comprenderlas. También afirma que es necesario explicar las obras y dotar del conocimiento requerido a los espectadores para que puedan entenderlas.

Lo anterior me resulta muy cuestionable, ya que no se trata de analizar únicamente si hay una apreciación adecuada de la obra desde el punto de vista técnico o si se ha logrado entenderla artísticamente. Más aún, la afirmación de Bourdieu entra en franca contradicción con la idea de que el arte es una forma de comunicación social. Por eso los fotógrafos que estudio pueden ser considerados artistas, porque considero que un verdadero artista es el que con su obra logra transmitir a los demás sus motivaciones sentimentales, emocionales o incluso sus ideales. En este caso, las fotografías no requieren ser explicadas, hablan por sí mismas, aunque al realizar un estudio sociológico de ellas extraemos lo que se encuentra más allá de una simple mirada, porque se hacen evidentes los significados que se encuentran más profundos.

Todos podemos enfrentarnos a una fotografía y ser impactados por lo que ella nos muestra. No obstante si aplicamos recursos técnicos y metodológicos a su lectura, podemos encontrar mensajes más sutiles o estaremos mejor capacitados para apreciar los contenidos significativos que nos brindan esas creaciones artísticas.

1.2. Proceso hermenéutico o de Interpretación hermenéutica (obra de arte)

Según Andrés Ortiz-Osés, la función primordial de la hermenéutica es la interpretación lingüística, que logra estableciendo un diálogo entre el intérprete y la obra con la finalidad de alcanzar la comprensión del sentido por medio y a través de la mediación del lenguaje.

Entonces, podemos afirmar que el hermeneuta es el “traductor” entre objetos y sujetos, lenguas y personas, que posibilita la comunicación mutua y el entendimiento de lo real en su significación.⁶⁰

Ésta es la tarea que me he propuesto realizar durante el desarrollo de mi investigación: ser el puente entre las condiciones en las que los mineros desempeñan su trabajo y las imágenes captadas por el fotógrafo con ayuda de su herramienta, la cámara. Así, quien consulte la interpretación que he realizado de las mismas, con el auxilio de la información que yo proporcione, con esos elementos podrá recurrir a una nueva interpretación. Esto es el círculo hermenéutico o también la triple mimesis que explicaré en su momento.

Si bien el objetivo de la hermenéutica es conseguir que el intérprete (en este caso yo) comprenda el sentido de las acciones (por qué el artista tomó esa foto), también lo es de acercar al intérprete con el sujeto que las realizó (Sebastião Salgado). Porque entre más se conoce al autor, más se puede entender la intención que lo motivó (fotoperiodismo) y de esta forma se comprenderá mejor la obra.

Porque el sentido no se encuentra determinado como una verdad objetiva y absoluta, aunque tampoco está puesto por una razón totalmente subjetiva; el sentido está interpuesto objetiva-subjetivamente en tanto que es un sentido lingüístico, creado en relación con el hombre. Se trata de un sentido dialógico, que responde a la *correspondencia ontológica entre el alma y el ser, así como el hombre y el mundo*.⁶¹

Uno de los problemas que enfrenta la hermenéutica es el proponer diversas formas, alternativas o métodos para proceder a realizar una interpretación, intentando que sea lo más correcta posible, en tanto se acerque al origen de lo que ocurrió. Por ello Gadamer pone el acento en el estudio de las formas del lenguaje, ya que toma en consideración que el autor vivió en un determinado momento y que debido a sus circunstancias,

⁶⁰ Andrés Ortiz-Osés, *op. cit.*, 2003, pp. 21-24.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 28.

los significados que utiliza pueden no coincidir con los del intérprete. Al diálogo que se establece entre ambos le llama “fusión de horizontes”⁶²; y más aún afirma: *comprender textos es entenderse en una especie de conversación*.⁶³

En este sentido, Roberto Cruz Fuentes asegura que la prueba hermenéutica sólo resulta tal en caso de que el lector pueda “probar en sí mismo” lo que se encuentra expresado en el texto, “en implicación dialogal con el autor”.⁶⁴

De tal suerte, si estamos de acuerdo con dichas afirmaciones, podemos concluir en que existe una relación de implicación ontológica con el mundo que no es una mera “re-presentación”, sino un presente contextualizado en la presencia del intérprete o hermeneuta.

Ahora bien, existen dos corrientes básicas de interpretación hermenéutica:

1. La que busca la traducción literal de un texto, que trabaja en investigar el significado exacto (semántico). A ella recurren los estudiosos del Derecho.
2. La filosófica, que intenta develar la intencionalidad del autor; o más claramente, el sentido con el que fueron creados los textos en relación con su contexto.

Personalmente me reconozco en la segunda opción, porque estar en la primera supondría reproducir nuevamente el pasado; eso es muy difícil porque nos encontramos en otro momento histórico, como también lo es vivir la vida de otra persona.

Ambas posiciones hermenéuticas inician con el reconocimiento de un *ser*. Sin embargo, no podemos conocerlo sólo nombrándolo. La prueba de

⁶² *Fusión de horizontes* es un término acuñado por Gadamer que se refiere al encuentro de diferentes perspectivas culturales en el momento de acercarse a conocer un mismo objeto, que impactará la forma como se aprehende.

⁶³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Editorial Sígueme, Tomo II, 2004a, p. 130.

⁶⁴ Roberto Cruz Fuentes, *op. cit.*, p. 60.

su existencia se da a través de las diferentes formas en las que se expresa este *ser*, de las huellas que va dejando porque está viviendo, existiendo y se manifiesta en textos. De tal suerte que el *ser* es en el tiempo y está siendo en un espacio. La labor del hermeneuta consiste en reconocer, leer e interpretar los textos como huellas, ya sea buscando el significado exacto o la intencionalidad con la que fueron creados, para conocer y comprender a quien los creó.⁶⁵ No hay que olvidar que la hermenéutica también comprende a la acción de comunicar, por lo que tiene que dar a conocer el nuevo mensaje a través de un texto, lo que implica una dimensión práctica.

Así yo interpreto a la imagen que nos presenta Salgado y a la vez genero el texto que estoy escribiendo y en su momento ustedes estarán leyendo. Así queda claro que la metodología hermenéutica se entiende como arte de la interpretación y también como teoría de la comunicación.⁶⁶

Por su parte, Andrés Ortiz-Osés considera que la función primordial de la interpretación es acercarnos a la comprensión de las acciones de los hombres (como género humano) a través del análisis de sus obras, por eso afirma que es un intercambio de sentido.⁶⁷

La hermenéutica también puede ser definida como una disciplina que permite identificar las relaciones que establecen entre sí la explicación (que buscan las ciencias naturales en un esquema determinista causal que va de las causas a los efectos) y la comprensión (que intentan las ciencias socio históricas tomando en cuenta el sentido).

Cuando hablamos de textos, no nos referimos solamente a los escritos, sino que aludimos a obras creadas por el hombre con una determinada intencionalidad.

Es decir, cuando las acciones responden a una intención o sentido y quedan plasmadas en un registro escrito, sonoro, visual, etcétera le

⁶⁵ Fernando Romo Feito, *Hermenéutica, interpretación, literatura*, Barcelona, Editorial Anthropos, UNAM-Iztapalapa, Colección Filosofía, No. 66, 2007, pp. 20-21, 93 y 102-103.

⁶⁶ Mauricio Beuchot, *op. cit.*, 2004, p. 47.

⁶⁷ Andrés Ortiz-Osés, *op. cit.*, 2003, p. 6.

llamamos texto⁶⁸ y es posible su traducción. Así aceptamos que existen diversos tipos de textos en los que se expresa la experiencia del espíritu humano, como pueden ser las manifestaciones artísticas, incluyendo a la poesía y no sólo los escritos literarios.⁶⁹ Por tanto, los textos literarios, lo mismo que los estéticos, pueden ser interpretados porque expresan los sentimientos del ser vivo que los creó⁷⁰ mediante la aplicación de un conjunto de lineamientos o reglas. Es decir, se trata de interpretar cada pensamiento o cada expresión a partir de la totalidad de un contexto de vida, es la comprensión comparativa sustentada en la multiplicidad de conocimientos objetivos, gramaticales e históricos.

Según Gadamer, para interpretar a un autor, es necesario introducirse en el mundo de pensamiento y de representación de ese autor y entonces se produce lo que él llama una “fusión de horizontes” (el mundo del intérprete se funde con el del autor).⁷¹

Esta fusión también puede presentarse constantemente entre el pasado y el presente en las tradiciones, pues en ellas lo viejo y lo nuevo conviven. El pasado crece en el presente a través de las costumbres llenándose de vida nueva (revitalizando y re-significándose). Por ello, en nuestras herencias se encuentran tanto el pasado como el presente, sin que uno prive sobre el otro, a la vez que están entrañablemente unidos.⁷²

Entonces, para conocer, interpretar y comprender la realidad, se requiere decodificar los mensajes que se encuentran implícitos en un texto. El trabajo del hermeneuta consiste en recuperar las claves, identificar el contenido simbólico y reconstruir los mensajes que se encuentran ocultos, que no siempre se ven a primera vista, con objeto de descubrir el sentido

⁶⁸ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Editorial Ítaca (Seminarios), 2005, p. 17.

⁶⁹ Wilhelm Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica. El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, Madrid, Editorial Istmo Fundamentos, No. 164, 2000, p. 22.

⁷⁰ Fernando Romo Feito, *op. cit.*, p. 9.

⁷¹ Mauricio Beuchot, *op. cit.*, 1991, pp. 203-212.

⁷² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Editorial Sígueme, Tomo 1, Colección *Hermeneia*, No. 7, 1977, pp. 376 – 377.

con el que fueron creados. Es decir, no sólo se trata de reconstruir lo que dice el texto, sino de recuperar su intencionalidad.

Más aún, podemos definir la metodología hermenéutica como una forma de pensar comprensivamente el sentido de la realidad; no sólo de aprender la realidad en su incesante fluir, que sería un conocimiento descriptivo y explicativo, sino que al ir definiendo al objeto de atención cada vez con mayor claridad, lo aprehendemos, lo comprendemos. En otras palabras, lo apreciamos y evaluamos, lo que responde a un proceso de valoración.

Entonces, el proceder de manera hermenéutica es un arte (como habilidad) de interpretar la experiencia humana plasmada en obras a las que llamamos textos.⁷³ De esta forma, podemos afirmar que todos y cada uno de nosotros somos en mayor o menor medida hermeneutas, porque constantemente estamos interpretando.⁷⁴

Había mencionado que Mauricio Beuchot nos hace cobrar conciencia de la importancia de saber interpretar los textos generados por el espíritu humano, (aunque él como filósofo lo está pensando para las humanidades), sin temor a equivocarme, puedo afirmar que el futuro de las Ciencias Sociales, así como de las Humanidades, en buena medida depende de elaborar una correcta traducción e interpretación de las acciones humanas. Por tanto el horizonte de estudio se ha ampliado cada vez más, ya no se detiene en el trabajo con obras escritas sino que se agrega el ámbito de lo cultural y lo artístico, además de todo tipo de documentos considerados como históricos.⁷⁵

De tal manera, entendemos a la interpretación hermenéutica como un ejercicio de estudio constante y sistemático sobre un texto que a grandes rasgos responde a las siguientes etapas:

⁷³ Rosa María Lince Campillo, *op. cit.*, 2009.

⁷⁴ Roberto Cruz Fuentes, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁵ Mauricio Beuchot, *op. cit.*, 2004, p. 171.

1. De contextualización histórica.
2. De localización de información en diferentes niveles, con datos encontrados en fragmentos de objetos creados por el hombre.
3. De clasificación.
4. De ordenamiento.
5. Finalmente cruce de datos para poder llegar a un correcto análisis e interpretación.

A todo este trabajo le denominaremos labor de exégesis, que intenta reconstruir ambientes y hechos que ayuden a explicar las razones de un determinado actuar.

Si observamos con cuidado, nos daremos cuenta de que al interpretar como un ejercicio para leer la realidad social, en la mayoría de los casos se trabaja en retrospectiva; es decir, hacia el pasado remoto, interpretando de los efectos a las causas, en sentido inverso a como se establecen las explicaciones en Ciencias Naturales, que generalmente van de las causas a los efectos que producen.

En pocas palabras, partimos de una huella que es manifestación de una acción realizada con intencionalidad, para identificar o averiguar el porqué o la causa que le dio origen. Interpretamos al objeto desde nuestra perspectiva; y con la información que descubrimos, la cual está contenida en claves que pueden ser símbolos y que se encuentra herméticamente sellada en los textos, se logra la comprensión de los mensajes y su intencionalidad.

En este caso yo tengo una foto de hombres trabajando en minas. Después de elaborar un estudio minucioso de esa imagen fotográfica, mi objetivo es llegar a una explicación comprensiva: ¿por qué Sebastião Salgado puso atención a un fragmento de la realidad y lo retuvo en una imagen con la intención de que fuera expuesta ante los ojos de miles de personas que no tenían idea de lo que estaba ocurriendo en 1985, en Minas Gerais, Brasil. ¿Qué buscaba Sebastião Salgado? Él pertenece a

una generación que vivió los movimientos estudiantiles que se originaron en varias partes del mundo en 1968 y que dieron paso a una perspectiva crítica sobre la condición humana.

La hermenéutica establece un diálogo en varios niveles, entre:

1. El autor (Sebastião Salgado) con su obra (sin título).
2. El interpretante (María Fernanda) y la obra (sin título).
3. El interpretante (María Fernanda) del autor (Sebastião Salgado) de la obra (sin título).

Los mismos pasos los siguen:

1. Los espectadores con el artista, a través de su obra.
2. Los lectores del trabajo de interpretación de María Fernanda.

Si bien podemos afirmar que el autor implica directamente en su obra una determinada intencionalidad, ¿cómo podemos aseverar que nosotros como intérpretes, sin estar en contacto directo con el autor en el momento en que generó la obra, ni encontrarnos en el lugar en donde aconteció el hecho que quedó registrado, seamos capaces de identificar más o menos la intencionalidad original del autor? Pero más allá, independientemente de lograr la identificación de la intencionalidad del intérprete original de un acontecimiento (Salgado), también cuenta el impacto que genera en el interpretante y en todos aquellos que se enfrentan a la imagen.

Como hermeneutas que interpretan, realizamos un análisis sistemático de los elementos que vamos extrayendo tanto de la obra como de la vida del autor. Al conjuntar datos tomados de diferentes fuentes, recursos y perspectivas, y ordenarlas coherentemente, podemos llegar a conocer la intencionalidad que hasta para el autor permanecía en un cierto nivel de inconsciencia, pero que se encuentra en claves y mensajes ocultos en su obra.

Como bien mencionaba Schleiermacher, en este ejercicio hermenéutico podemos llegar a conocer a un autor mejor de lo que él mismo pudo hacerlo, estableciendo un diálogo entre el intérprete y su obra y el interpretante; porque cuando una obra está artísticamente realizada, parte de la vida del autor se encuentra en ella.

El objetivo de la hermenéutica es lograr que el interpretante comprenda el sentido de las acciones que motivaron las obras que generó un autor; pero también la intención del “sujeto que las realizó”, aunque esto no se logre de forma absoluta.

El hermeneuta puede ser considerado como el “traductor” entre objetos y sujetos, lenguas y personas, que posibilita la comunicación mutua en un diálogo y el entendimiento de lo real en su significación.⁷⁶

Ahora bien, el autor de un texto difícilmente se encuentra en el mismo lugar y tiempo que el intérprete, pero entre ellos puede darse un intercambio de mensajes a los que, como se había mencionado antes, Gadamer llama “fusión de horizontes”;⁷⁷ “comprender textos es entenderse en una especie de conversación.”⁷⁸

De la fusión de horizontes se obtendrá un conocimiento nuevo, enriquecido y, por lo tanto, revitalizado. Más aún, la prueba hermenéutica sólo resulta tal en caso de que el lector pueda “probar en sí mismo” lo que se encuentra expresado en el texto, “en implicación dialogal con el autor”.⁷⁹

¿Qué es lo que buscamos al interpretar los objetos creados por otros hombres? De alguna manera queremos recuperar las vivencias que tuvieron y que dejaron registradas en textos. Este es el objetivo de la interpretación hermenéutica en sentido filosófico. Para ello, se recurre a una investigación minuciosa de datos históricos y filosóficos que ayuden a reconstruir (hasta donde sea posible) en un nuevo texto (que es lo que

⁷⁶ Andrés Ortiz-Osés, *op. cit.*, 2003, pp. 21-24.

⁷⁷ *Fusión de horizontes* es un término acuñado por Gadamer que se refiere al encuentro de diferentes perspectivas culturales en el momento de acercarse a conocer un mismo objeto, que impactará la forma como se aprehende.

⁷⁸ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, 2004a, p. 130.

⁷⁹ Roberto Cruz Fuentes, *op. cit.*, p. 60.

estoy cimentando con esta tesis), el hecho que se está tratando de comprender. Este carácter comprensivo, está en la inserción del sujeto en el mundo de la vida, en la posibilidad de volver a sentir, de comprender al otro a través de una distancia temporal, lo que va a dificultar los procesos de interpretación hermenéutica.

En este momento no podemos olvidar que en un fragmento póstumo Nietzsche sostuvo que

contra el positivismo que se detiene ante el fenómeno sólo hay hechos. Yo diría: no, justamente no hay hechos, sólo interpretaciones.

Para él, todo acontecer tenía carácter interpretativo. Lo que sucede es un grupo de fenómenos seleccionados y reunidos por un intérprete,⁸⁰ en este caso Sebastião Salgado, cuyas fotografías son capaces de revelar ciertas dimensiones de la vida humana olvidadas o desfiguradas.⁸¹

Entonces, la hermenéutica es una herramienta metodológica muy útil en el proceso de construcción de conocimiento, porque trata de abrir lo hermético traspasando el sentido literal para llegar al sentido pleno, como una práctica de la transmisión y la mediación. Ahora bien, no podemos obviar el hecho de que interpretar conlleva un acto de apropiación del significado de algo, pero la hermenéutica no es solamente pensar para uno mismo, es un proceso vivo, dinámico, que (como he venido insistiendo) cobra su sentido en el diálogo, en la comunicación.⁸²

Existen diversas propuestas sobre técnicas y métodos de investigación para aproximarse a la realidad. Muchas de ellas difieren en los criterios que proponen para seleccionar los datos, ya sean éstos

⁸⁰ Carlos B, Gutiérrez, *Ensayos hermenéuticos*, México, Editorial Siglo XXI, 2008, p. 9.

⁸¹ Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos, hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Editorial Anthropos, Colección *Hermeneusis*, No. 7, 1990, p. 18.

⁸² Rosa María Lince Campillo *Hermenéutica* en Fernando Castañeda *et al.* (coord.) *Léxico de la vida social en México*, México, Editorial UNAM/SITESA.

cualitativos o cuantitativos. De hecho, es recomendable utilizar diversas técnicas y no sólo una, según lo vaya requiriendo el objeto de estudio.

Siempre debemos tener presente que cuando alguien genera un texto, es porque a través de él quiere dejar un mensaje. Es decir, está construido con cierta intencionalidad y desde formas culturalmente adquiridas; así que cuando lo analizamos, lo que estamos reconstruyendo es la narración del autor en un determinado momento, por lo que se asocia con un específico contenido significativo. Pero además, quienes investigamos nos hemos formado con ciertos patrones axiológicos y determinadas teorías, lo que nos otorga una perspectiva específica. Pero son interpretaciones, no verdades absolutas. Es necesario tener esto en cuenta para no seleccionar sesgadamente los datos y obligarlos a que correspondan a nuestro punto de vista, y permitir al texto que hable en función de la intencionalidad con la que fue generado y nos narre la historia, el discurso que quiere darnos a conocer el autor.

Cada autor se acerca a la realidad y la aborda desde su perspectiva, para después ofrecer su versión acerca de lo que ocurre en la realidad social, utilizando distintas formas de comunicación, entre ellas el arte es un lenguaje. Por ello, debemos proceder al estudio de los textos generados desde diversas fuentes, optando por las más adecuadas, dependiendo de sus características. En pocas palabras, no es lo mismo analizar un texto escrito que uno visual, o sonoro, aunque al final los resultados normalmente se presenten en la forma de texto escrito. Además de los mensajes explícitos, es posible que con una buena disección, es decir, un correcto análisis, emerjan mensajes latentes, que no están en la superficie expuestos o fácilmente visibles, sino que incluso estén sólo sugeridos, porque responden a una realidad incómoda y por lo tanto difícil de ser explorada, porque denuncian políticamente. He ahí la importancia de la aplicación de técnicas hermenéuticas.

Lo social es a lo que llamamos realidad, incluyendo sus aspectos simbólicos. El ser social funciona mediante símbolos que ha hecho suyos;

con ellos edifica redes sociales, es decir, vive en un mundo que está en continua construcción.

He aquí un nuevo problema: es necesario distinguir entre lo original (en tanto está ahí y nos acerca al origen) y lo propio (como algo que ha sido modificado por el sujeto). Por eso, al estudiar lo “apropiado”, estoy encontrando una vía para conocer no sólo al objeto creado, sino también al sujeto con sus mediaciones simbólicas que se fundamentan en la relación que establece con el medio y que justamente ha impreso en el texto como una forma de apropiación.

En este caso, no sólo trato de conocer el trabajo en minas, sino que a través de una escena que Sebastião Salgado ha hecho suya mediante la fotografía, también intento de conocerlo a él.

Asimismo parto de la idea de que cuando uno está en los márgenes de lo que se considera como “normal”, en este caso el trabajo extenuante y las condiciones extremas en las que se desempeña la labor de los mineros, puede resultar peligroso el denunciar, porque se causa más daño que beneficio además de que se pueden presentar represalias. Entonces se hace necesario buscar recursos estratégicos como puede ser una foto “bella” o artística, pero ante ella, existe también la posibilidad de desensibilizarse al enfrentar una cruda realidad, porque nos acostumbramos a las imágenes y ya no nos conmueven. En su momento realizaré una reflexión al respecto.

Lo que hace Sebastião Salgado para estudiar a los trabajadores de las minas, es seleccionar series que muestran actitudes como la violencia, la tensión, la humillación, etcétera, estereotipos socialmente inducidos de acuerdo a la posición de los dominantes hacia los dominados, en una lógica de acumulación.

Lo que yo debo hacer es preguntar no sólo por lo que se observa, sino ¿por qué se generan esas actitudes? Es decir, estudio tanto los hechos como lo que resulta significativo de ellos.

También es valioso poder definir los agentes que toman parte en el fenómeno, que pueden o no estar presentes en la fotografía que analizo. Lo importante es considerar posiciones distintas que tienen los agentes con respecto al fenómeno; es decir, si tomo en cuenta diversos ángulos en los que se encuentran situados los agentes en la foto, y no sólo a los que se encuentran en el primer plano, lograré tener una interpretación más completa de lo que ocurre. Para ello trabajaré, completando la investigación con un análisis documental.

No sobra insistir en que cada escena captada en la fotografía debe analizarse con las coordenadas de tiempo y espacio en que ocurrió. Después se recurre al trabajo de codificación de la fotografía o análisis técnico. Para ello que tendré que elaborar un diseño de abordaje.

Lo que pretendo es realizar una lectura minuciosa de la fotografía, para identificar la experiencia que arroja respecto a las personas que aparecen en ella. Mi intención es trascender ese momento y acercarme a la experiencia de aquellos que no aparecen en la imagen, pero que están en la misma situación, con los matices que supone.

No se trata de analizar muchas fotografías para extraer una gran cantidad de información, sino que elegí una imagen de las más representativas por la capacidad explicativa y simbólica que me puede dar clave para estudiar los hechos que está representando, a través del discurso que está narrando.

De ninguna manera se propone generar una explicación propia, arbitraria, sino la idea es que las representaciones de los agentes que están en la fotografía afloren. Al final lo que tendré será el conocimiento de un hecho social a partir de la organización de una serie de datos tomados de una imagen y volcados en un texto escrito, como una posibilidad distinta de acercamiento a la realidad.

Existe una diferencia entre acontecimientos y hechos que no son algo que ocurre, sino que tiene un significado social y por lo tanto su propia lógica expresiva. No se reproduce la realidad tal cual, sino una versión de

la realidad. El análisis de contenido consiste precisamente en el estudio de esta transformación de los actos en expresiones tipificadas de los mismos, que son reflejo de la posición que tiene cada uno de los intérpretes, es decir, cómo cada uno construye la realidad y se posiciona en ella.

El análisis de contenido de la imagen constituirá la base para realizar el trabajo interpretativo (con su contenido simbólico), pues se trata de indagar o preguntar por el significado y sentido que los sujetos otorgan a sus acciones, lo que es una tarea hermenéutica en su dimensión práctica: como arte de la interpretación y teoría de la comunicación.⁸³

Pero también la hermenéutica se entiende como palabra y disciplina que permite establecer la diferencia y las relaciones específicas que guardan entre sí el comprender y explicar. Hay que aceptar que los textos literarios y estéticos también pueden ser objeto de interpretación, porque expresan los sentimientos de estar vivo, lo que involucra al problema de la verdad.⁸⁴

La filosofía interpretativa o hermenéutica es el pensamiento contemporáneo dedicado a la comprensión del sentido de la realidad y se le define como el arte de interpretar la experiencia humana plasmada en textos, incluyendo los que se generan en una realidad diferente a la que vive el intérprete. Con ello se posibilita la toma de conciencia, porque todos somos hermeneutas, ya que de alguna manera constantemente estamos interpretando, por ejemplo, el tono de voz, las palabras con las que se dirige un mensaje, el momento en el que se da un discurso, etcétera.⁸⁵

Ampliando un poco más esta última idea, se interpreta con objeto de comprender las vivencias que otros seres humanos tuvieron y dejaron registradas en sus textos. Ahora bien, es imposible recrear una situación en su totalidad (porque nos encontramos en otro momento histórico), vivir la vida de otros también lo es. El hermeneuta se propone lograr una interpretación lo más precisa posible del sentido con el que se realizaron

⁸³ Mauricio Beuchot, *op. cit.*, 2004a, p. 47.

⁸⁴ Fernando Romo Feito, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵ Roberto Cruz Fuentes, *op. cit.*, p. 46.

las acciones. Para ello, recurre a una investigación minuciosa de datos históricos y filosóficos que le ayuden a reconstruir (hasta donde sea posible) el hecho que está tratando de comprender.

Desde luego, en el proceso, el hermeneuta se ve afectado; en la medida en que va conociendo, hay un intercambio de sentido (como ya se explicó) entre los textos y significados que se encuentran en ellos y la propia vida del intérprete. *No es que únicamente nosotros conduzcamos la conversación, sino que también somos conducidos por ella.*⁸⁶

Este acercamiento permite familiarizarse con un hecho a través de sus vestigios. No es sólo el conocimiento por sí mismo, sino que transforma a quien interpreta (fin de la hermenéutica filosófica), porque las obras se estudian desde otra perspectiva, con otros valores, y así se revitalizan; es decir, vuelven a tener un sentido que quizá no sea el original con el que fueron creadas, pero que afectan y formarán parte de nuevas vivencias.

El proceso de comprensión, desde Dilthey y después con Martín Heidegger, será una parte fundamental de la hermenéutica, ya que no sólo se trata de explicar o interpretar, sino de apropiarse del significado de los textos. La característica que define a la hermenéutica filosófica es que al obtener un conocimiento comprometido con la realidad social, permite su comprensión y genera una posibilidad de transformación social, política y estética en la relación del ser humano y su entorno.

Antes de la interpretación, debemos reconocer la manera como se vive en el tiempo, una forma de vida adecuada que queda plasmada en un texto ya no solamente narrativo sino normativo. La hermenéutica filosófica nos invita a vivir como hermeneutas, a contar o expresar la historia de nuestro *ser-en-el-mundo*, nuestro vivir de cada día, contar la historia de nuestra vida en historias de texto, para ubicarnos en un contexto.

En síntesis, la interpretación implica simultáneamente un modo de ser y un modo de conocer: es un lenguaje que articula mediante la palabra al

⁸⁶ Hans Georg Gadamer, *Hermenéutica de la Modernidad, Conversaciones con Silvio Vietta*, Madrid, Editorial Trotta, 2004b, p. 11.

objeto con el sujeto. Con su discurso, el hombre expresa su relación con el mundo y con los otros. Así, la hermenéutica resulta un excelente auxiliar en el proceso de construcción de conocimiento, porque trata de abrir lo hermético traspasando el sentido literal para llegar al sentido pleno, como una práctica de la transmisión y la mediación.⁸⁷

Siguiendo las recomendaciones de Wilhelm Dilthey, recurriré a ubicar a Salgado en su contexto, elaborando su biografía para acercarme a sus fotografías llenas de su propia vida.⁸⁸ Según Mauricio Beuchot, la hermenéutica es el arte de la comprensión no restringido al proceso de interpretación por el que profundizamos en el sentido de un texto.⁸⁹

Se trata de identificar y recuperar la intencionalidad que motivó a Salgado a realizar un determinado proyecto fotográfico, y qué y a quiénes quería comunicar algo, además de lo que el propio artista vivió.

El artista habla de su percepción de la vida, y para ello se vale del lenguaje contenido en sus obras. No trata de reproducir fielmente la realidad, porque no nos brinda la escena completa, sino una selección de lo que él considera importante de ser registrado con objeto de despertar la sensibilidad, más que la razón, esto lo podemos apreciar en la postura o la luz o también en la distribución de las personas en un determinado encuadre.

La información que brinda la imagen la recibe por el espectador que se transforma en intérprete, estableciendo una relación dialógica con la obra y, cuando se profundiza, también con el autor de la misma.

El lector o espectador es impactado por los elementos que se encuentran en la obra, y los organiza en su mente refiriéndolos o relacionándolos con experiencias personales, lo que le permite asignarles un valor de acuerdo a una historia y posición; porque si se inicia el proceso de interpretación, el espectador se proyecta y asume una determinada

⁸⁷ Rosa Ma. Lince Campillo, *op. cit.*, 2016.

⁸⁸ Wilhelm Dilthey, *Obras de Wilhelm Dilthey. El mundo histórico*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Tomo VII, 1978, pp. 229 – 244 y 272- 276.

⁸⁹ Mauricio Beuchot, *et al.*, *Hermenéutica de la encrucijada*, Barcelona, Editorial Anthropos, colección autores, textos y temas, 2008, 1ª edición, p. 7.

posición frente a lo que se manifiesta en la escena o imagen. En pocas palabras, si se interpreta es imposible permanecer impávido.

Además, reitero que nadie realiza una única interpretación ni la más completa; estamos vivos en un mundo de contrastes y cada uno de nosotros tiene una perspectiva generada en su experiencia de vida que nos permite “asomarnos” a la contemplación de una obra desde diferentes ángulos, que más que opuestos, excluyentes, pueden resultar complementarios (hermenéutica analógica).

Siguiendo esta misma lógica, la hermenéutica se encuentra en el mismo nivel interpretativo que la pragmática (relación de los signos con los usuarios de los mismos, que es el significado que tiene para el hablante, *lo que quiso decir y lo que el autor quiso que se interpretara*). Porque una cosa es lo que se dice y otra la intención con la que ese algo se dice.

Grieco agrega que otro objetivo de la hermenéutica es captar no sólo el significado que se encuentra en el texto, sino la intención del hablante a través del texto o lo que él llama *the speaker's meaning*, lo que el hablante quiso decir.

Por ello, tanto el sentido de la acción como el sujeto que la produce, son objeto de la interpretación hermenéutica, porque captamos el objeto creado por un sujeto (verdad, sentimiento, sentido), a partir del sujeto que interpreta (razón-sentido). Esto explica que la hermenéutica simbólica no renuncia a la razón, pero amplía su horizonte pues hay que aceptar que el ser humano además de ser racional, también es sentimiento y afecto. Este es el complejo tejido subjetivo- objetivo que hay que explicar.

En síntesis, la interpretación hermenéutica, además de ser un modo de ser, es un modo de conocer, de decir que articula al objeto y al sujeto en una relación hombre – mundo, permitiendo construir un discurso acerca de nuestros discursos.

Ahora bien, Gadamer también nos alerta de una situación. Para comprender a los otros, hay que considerar que cada uno está compuesto por sus propias experiencias, las cuales resultan ser intransmisibles; sólo

por la comparación de experiencias similares podremos acercarnos al otro. El objeto de la experiencia tiene el carácter de una persona, es un fenómeno moral y también el saber que se ha obtenido de esa experiencia que lleva a la comprensión del otro. Por eso trabajamos la experiencia no sólo como intrínseca, sino como experiencia hermenéutica que interpreta, explica y permite la comprensión.⁹⁰

Ahora bien, si tenemos en las manos un texto escrito en un lenguaje desconocido, la interpretación resulta imposible, porque las letras no hablan por sí mismas. Por eso, la interpretación tiene que dar con el lenguaje correcto, si es que se desea hacer hablar realmente al texto y al artista que lo generó.⁹¹

Una forma de lograr el acercamiento con el texto, es procurar tener cada vez más información acerca del autor y de la obra misma. Por eso, Andrés Ortiz-Osés dice que la interpretación es una transferencia de sentido y, por lo tanto, un acto de amor, en tanto que sólo nos acercamos a lo que amamos.⁹² Ya antes Dilthey había mencionado que no se puede amar algo que se desconoce. Al estudiar la obra y analizarla, el intérprete se apropia de su sentido, es decir, hace propio algo que desconocía, algo que le era ajeno.

En ese momento, aumenta la comprensión de sí mismo a través de la comprensión del otro (hermenéutica filosófica):⁹³

Interpretar significa cambiar un objeto para reconvertirlo nuevamente en sí mismo, pero todavía más enaltecido; y, en ese empeño, también el sujeto cambia. Es cierto que la interpretación modifica la realidad, pero también transforma lo imaginario, por lo que la interpretación y la creación son en el fondo, sinónimos. Toda creación, dice Merleau-

⁹⁰ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, 1977, pp. 434 – 435.

⁹¹ *Ibid.*, p. 477.

⁹² Andrés Ortiz-Osés, 2003, *op. cit.*

⁹³ Paul Ricoeur, *Conflicto de las interpretaciones*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Ensayos sobre hermenéutica, sección obras de filosofía, 2003, p. 21.

Ponty, cambia, esclarece, profundiza, conforma, exalta, recrea o crea por anticipado todas las demás.⁹⁴

La hermenéutica se vale de la iconografía (referente a las imágenes) para organizar e interpretar. La imagen es una forma construida a veces de manera abstracta, pero que contiene la historia del hombre que lo creó. Es un documento de vida condensada, por lo que es capaz de revelar dimensiones de la vida que han sido olvidadas, transformadas o incluso desfiguradas.⁹⁵

El expresar un significado es una función hermenéutica. Sin embargo, no se ofrecen comprensiones tácitas, toda vez que el comprender se realiza sólo cuando el sentido entendido se traduce en logos-lenguaje. Como escribe Ebeling, “el significado del vocablo es buscado en tres direcciones: aseverar (expresar), interpretar (explicar) y traducir (ser intérprete).”⁹⁶

Hay diversos métodos de objetivación desde los cuales se aborda la realidad, es entonces cuando el símbolo es indispensable.

Sea cual sea, la corriente en la que uno se identifique, la hermenéutica aparece sistemáticamente desarrollada y se entiende como una corriente filosófica y cultural en la que el mundo y el hombre se constituyen como tales en y por un lenguaje. De modo que llegar a ser, es llegar a la palabra; esto es, tener algo que decir y comunicar por ser dueño de un lenguaje para expresarlo y, por lo tanto, ser a la vez sujetos de interpretación.⁹⁷

Aunque al comprender también se asumen valores y significados expresados en la obra, de tal suerte que nos conmueve, nos mueve para ponernos en la situación del otro y en consecuencia al cambio, como verbo-acción mejor conocido como hermenéutica filosófica. Cuando

⁹⁴ Mario Gennari, *La educación estética. Arte y literatura*, Barcelona, Editorial Instrumentos Paidós, colección arte y literatura, No. 16, 1997, p. 4.

⁹⁵ Luis Garagalza, *op. cit.*, 1990, p. 18.

⁹⁶ Maurizio Ferraris, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁷ Luis Garagalza, *op. cit.*, 1990, pp. 11-12.

interpretamos a los demás, los conocemos, nos acercamos y necesariamente cambiamos y nos movemos de nuestra posición original. Lo anterior explica que para Martín Heidegger, una interpretación puede ser la contemplación en una fusión integral del sujeto y el objeto.

Si bien, su discípulo y amigo Gadamer utiliza la hipótesis comprensivo interpretativa propuesta por Heidegger, además asegura que la comprensión del arte no forma parte de un método con una técnica sofisticada de interpretación, sino que es resultado del comportamiento del pensamiento hermenéutico. Por ello relaciona al lector con la obra y conjuntamente se establece una relación con el autor.

Finalmente Gadamer sostiene que para comprender es necesario dejarse decir algo, y agrega: comprender lo que la obra de arte nos dice en realidad es una especie de encuentro con nosotros mismos.⁹⁸

1.3. Algunos elementos teórico-metodológicos

1.3.1. Lenguaje

El lenguaje se entiende como la posibilidad humana de comunicación (y es cualquier sistema de signos que se utilicen con esa finalidad).

Según el diccionario,⁹⁹ el lenguaje es cualquiera de los sistemas (oral, visual, escrito, gestual) que emplea el hombre para comunicar a sus semejantes sus sentimientos o ideas. Es la facultad humana que sirve para la representación, expresión y comunicación de ideas, por medio de un sistema de símbolos.

En primer lugar, el lenguaje está dotado de instrumentos que generan unidades básicas compuestas por una gran variedad de símbolos sonoros

⁹⁸ Mario Gennari, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁹ Diccionario Enciclopédico Larousse, México, 1996.

(cuerdas, lengua, etcétera), para correlacionar los sonidos con un significado determinado.

Segundo, el lenguaje puede ser aprendido, lo que permite distinguir, relacionar, comparar, etcétera.

Tercero, permite representar por medio de símbolos realidades no concretas y también la realidad física que rodea al hombre. Sólo él posee un lenguaje simbólico para comunicarse.

El lenguaje (verbal, visual, gestual, etcétera) es un medio que permite comunicar, representar y organizar el pensamiento. Las palabras, las imágenes o los gestos, son entendidos como una materia organizada de cierta forma, que sirve para transmitir determinados contenidos independientes de ella. Esa “materia” es en principio sonora, pero puede adquirir otras modalidades: visual o táctil. En cuanto al “contenido”, consiste en los pensamientos, las ideas, las intenciones o las emociones que requieren un vehículo físico para ser emitidos y recibidos.¹⁰⁰

Las ideas están en el cerebro y son semejantes a las cosas; la mente es como una caja en donde están depositadas las ideas; cuando se necesita alguna de esas ideas, la memoria la busca y la encuentra.¹⁰¹

Ahora bien, cada palabra y lenguaje predispone al pensamiento a un cierto tipo de explicación. El lenguaje humano sólo aparece cuando un conjunto de sonidos (en el lenguaje de los sordomudos, las señales convencionales con los dedos) comienza a simbolizar determinados objetos o conceptos; es decir, cuando surge una correspondencia unívoca entre reuniones de sonidos (o señales) y los objetos designados por éstos.¹⁰²

Pero he aquí un problema. El lenguaje común, que con el que nos comunicamos a diario con la colectividad a la que pertenecemos, generalmente está falto de conciencia de sí mismo, porque lo usamos de

¹⁰⁰ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM, ENAP, 2006, p. 58.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰² Revista Estudios Políticos, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, No. 13, Octubre-diciembre de 1996, p. 75-76.

una manera intuitiva e irreflexiva. Utilizamos arbitrariamente palabras con significado no bien definido, porque no ponemos la atención adecuada en su uso y a veces las frases que empleamos no corresponden fielmente a lo que queremos hacer mención. El discurso, entonces, resulta vago, genérico y escapa a los límites de una comunicación elemental y genera malos entendidos por el uso de vocabulario limitado al que atribuimos varios significados, lo que lleva a confusión. Asimismo, damos por hecho que cada palabra tiene asignado el mismo significado, pero lo más probable es que no sea así, el significado que cada persona refiere es resultado del uso y de la experiencia personal, lo que lo hace extremadamente parcial, pero al mismo tiempo muy vivo, pues expresa nuestras experiencias.

Cuando se intenta comunicar algo de manera clara y precisa, el lenguaje cotidiano no siempre sirve. En este caso, la precisión del lenguaje es esencial para pensar; por ello, cuando recurrimos a un lenguaje especial como puede ser una imagen, existe un significado unívoco para los elementos que aparecen en ella, aunque no se limita la posibilidad interpretativa.

Goethe lo explica de la siguiente manera:

ateneos al significado de las palabras, y entonces entraréis por la puerta principal del templo de la certeza. No obstante, cada palabra debe contener siempre una idea ¡Así será! Pero no hay que hacer regla general de eso, porque precisamente donde no hay ideas es donde se amontonan más “palabras”; con palabras se inventa un sistema.¹⁰³

Hablar de algo no es pensar en ello, porque no se captura todo el significado para ser transmitido; el receptor capta la idea sólo parcialmente.¹⁰⁴ Entonces ¿qué es lo que comunico?, ¿cómo lo hago?

¹⁰³ Goethe, *Fausto*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1973, 10 edición, p. 66.

¹⁰⁴ Giovanni Sartori, *La política*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 20-24.

Una primera situación podría ser problematizar acerca de si ¿la intencionalidad del autor queda plasmada en la expresión objetivada que genera? Lo que implicaría a indagar si Salgado captó la esencia del proceso del trabajo o sólo la apariencia en una situación dada. No podemos determinarlo porque el mismo Salgado no lo declara.

Después nos podemos preguntar si lo que Salgado expresa mediante sus fotografías significa lo mismo para todos los observadores. ¿Cuánto de esa intención puede ser recuperada por los observadores de la misma? Esto tampoco es motivo de nuestro trabajo, incluso estas interrogantes forman parte de los grandes y pequeños problemas que enfrenta la hermenéutica que se encuentran irresueltos hasta el momento.

En pocas palabras, no intento evaluar el proceso de comunicación que se gestiona a través de una imagen fotográfica. Lo importante es que desde el punto de vista de la hermenéutica filosófica, lo que interesa es que por medio de una imagen, Salgado despierta un interés que mueve a poner atención a una situación que antes era desapercibida. ¿Cómo lo hace?

Es importante considerar el testimonio del joven Hugo von Hofmannsthal (discípulo de Ernst Mach) quien en 1901 escribió una de las afirmaciones más radicales sobre la crisis del lenguaje en *La Carta de Lord Chandos*, que es la crónica de la imposibilidad de distinguir entre el contenido y la forma:

el lenguaje es incapaz de atrapar la realidad, y el poeta es lanzado a un mar de sensaciones que sin ser verdaderas o falsas, le dan a la existencia un carácter caótico.¹⁰⁵

Podemos concluir que quizás esto explica que Salgado haya preferido para comunicarse no el lenguaje escrito sino el visual.

Salgado utiliza el lenguaje visual, o una imagen fotográfica, como una forma para representar las ideas que tiene como economista. Es decir,

¹⁰⁵ José María Pérez Gay, *El imperio perdido*, México, Editorial Cal y Arena, 2010, 12ª reimpresión, p. 102.

tiene una explicación teórica sobre el proceso del trabajo y las condiciones a las que se ven sometidos quienes trabajan en minas; es como una forma de ejemplificar a partir de la misma realidad. En pocas palabras, lo que busca es dar realidad a sus ideas.

Mi hipótesis es que si Salgado no tuviera los conocimientos de teoría económica, sus fotografías no tendrían la misma fuerza expresiva, porque capturaría imágenes fuertes, desgarradoras, bellas artísticamente, pero con su capacidad nos enseña aspectos o ángulos que requieren de una especial sensibilidad del fotógrafo para ser visibles. Antes que ser fotógrafo y artista, fue estudiante de leyes y economista; fue desplazado por una dictadura que lo llevó a vivir en Francia poco después del movimiento estudiantil de 1968.

Primero se piensa para después comunicar ideas y el fotógrafo lo hace mediante la vía de las imágenes,¹⁰⁶ porque en primera instancia tiene lugar un soliloquio para después dar paso al diálogo cuando interpretamos las imágenes.

En realidad, no tiene sentido formular un pensamiento en términos no comunicables, aunque también es cierto que no es obligación comunicar todo lo que se piensa, como tampoco lo será capturar todo el contenido significativo de una imagen.

Por otra parte, Adam Schaff afirma que no se puede pensar y, por lo tanto, actuar de acuerdo al pensamiento si no se ha aprendido antes el uso de un lenguaje. Pensar es siempre pensar en un lenguaje determinado y *no algo que se pueda dividir, como pensar antes de hablar.*¹⁰⁷

Ahora bien, en este caso no se trata de un comprender absoluto, sino de provocar un sentimiento, y los sentimientos pueden resultar inexpresables y por lo tanto también inenarrables, como en el caso de las atrocidades del genocidio en Ruanda, del que Salgado también da

¹⁰⁶ La definición de imagen: Representación de una persona o de una cosa por medio de la pintura, la escultura, el dibujo, la fotografía, el cine, etcétera. Representación mental de un ser u objeto.

¹⁰⁷ Adam Schaff, *Lenguaje y conocimiento*, México, Editorial Grijalbo, Colección Teoría y Praxis, 1975, p. 144.

testimonio. No se pueden tener o sentir los sentimientos que experimentó frente a la situación de los desplazados etíopes que estaban muriéndose de sed y hambre frente a sus ojos, ya que no son traducibles en términos de lenguaje escrito; por eso sólo nos los muestra, y en la mayoría de los casos incluso no les pone título alguno.

Así, con un bagaje teórico que le permitía darse cuenta (tomar conciencia) y explicar diversos procesos sociales, cuando ve las posibilidades comunicativas de las imágenes, lo que hace es volcar sus experiencias en los proyectos fotográficos que desarrolla.

Entonces puedo afirmar que en los proyectos de Salgado: *Les Hmongs* (1982), *Sahel* (1986), *La mano del hombre* (1993), *Workers* (1996), *Terra* (1997), *Otras Américas* (1999), *La mina de oro de Serra Pelada* (1999), *Éxodos* (2000), *Génesis* (2013), ha experimentado realidades extremas en cuanto a condiciones de vida, lo que significa una necesidad de expresar sus vivencias y las ha articulado en un lenguaje visual a través de sus imágenes fotográficas, porque tiene la preocupación de manifestar ideas con claridad y exactitud, no únicamente valiéndose de la palabra escrita, sino por el estudio de las formas culturales en las que se manifiesta una experiencia de vida.

No pensamos exclusivamente con palabras, sino mediante ellas comunicamos el pensamiento. Una idea también puede ser una imagen (los artistas conciben imágenes, los músicos sonidos, los pintores colores, formas y texturas, los arquitectos formas y texturas). Las palabras se utilizan para comunicar a otros lo que pensamos, por ello es indispensable que estemos de acuerdo en el significado que les asignamos.

D.A. Dondis afirma que visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales. Muchos investigadores afirman que lo primero que hizo el individuo para comunicarse fueron imágenes, pensamos en las cuevas de Altamira. De tal suerte, que la evolución del lenguaje comenzó con ellas, progresó a los pictográficos o viñetas auto explicativas, pasó a unidades fonéticas y finalmente al alfabeto.

La cuestión fundamental es la alfabetidad y lo que significa en el contexto del lenguaje, así como qué analogías pueden establecerse con el lenguaje y aplicarse a la información visual. *Logos* es la palabra griega que designa el lenguaje, comporta también el significado colateral de pensamiento y razón en la palabra inglesa derivada de ella: *Logic*. Se considera al lenguaje como un medio que llega a formar un pensamiento superior a los modos tanto visuales como táctiles.¹⁰⁸ Noam Chomsky señala que la estructura profunda del lenguaje es biológicamente innata. En cambio, la alfabetidad verbal, el leer y el escribir, ha de aprenderse; mediante un proceso escalonado primero aprendemos un sistema de símbolos,¹⁰⁹ formas abstractas que representan determinados sonidos. Esos símbolos son nuestros ABC, el alfa y beta del lenguaje griego que ha dado nombre a todo el grupo de sonidos-símbolos o letras, el alfabeto.¹¹⁰

Dondis lo deja claro en su reflexión:

Aprendemos nuestro alfabeto letra a letra, y después aprendemos las combinaciones de letras y sus sonidos, a lo cual llamamos palabras, que son las representantes o sustitutos de las cosas, las ideas y las acciones. Conocer el significado de las palabras es conocer las definiciones comunes que comparten. El paso final para lograr la alfabetidad verbal implica el aprendizaje de una sintaxis común que establezca límites constructivos acordes con los usos aceptados.¹¹¹

No olvidemos que todos los sistemas de símbolos son una invención del hombre, y esos sistemas que denominamos lenguaje son un refinamiento de en lo que en otro tiempo fueron percepciones del objeto en una mentalidad basada en la imagen del mismo. La vista es natural; hacer y a la vez comprender mensajes mediante imágenes es también natural

¹⁰⁸ D.A Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, pp. 20-21.

¹⁰⁹ Símbolo, signo figurativo, ser animado o inanimado, que representa algo abstracto, que es la imagen de una cosa.

¹¹⁰ D.A Dondis, *op. cit.*, p. 21.

¹¹¹ *Ibid.*

(hasta cierto punto), pero su efectividad sólo puede lograrse a través de su estudio.¹¹²

Entonces, de la misma forma como estamos acostumbrados a comunicarnos mediante la palabra ya sea oral o escrita, también lo podemos hacer por medio de imágenes. El lenguaje visual tiene signos que son captados a través de la vista.

Según Fernando Zamora, la imagen es una forma legítima de pensamiento y no es solamente una “simbolización”, que sería tanto como pensarla como una ilustración visual de los conceptos.¹¹³ Según Fernando Castaños es importante reconocer que el término se vuelve problemático.

*Es justificado plantear que el pensamiento también se encuentra con la imagen visual. Ello destrona al lenguaje de la palabra, y lo ubica como uno más de los lenguajes en los cuales adquiere existencia social el pensamiento.*¹¹⁴

Finalmente y en contraposición, Cassirer considera que la representación por medio de imágenes es en todo caso una etapa inferior comparada con la representación lingüística.¹¹⁵

1.3.2. Signo

Podemos definir al signo como cualquier elemento ya sea una imagen, un sonido, etcétera, al que los seres humanos le han otorgado un significado.

El modelo de Peirce contiene tres elementos; denomina a la realidad física del signo *representamen*; a lo que éste representa le llama “objeto”; y superando un poco la definición de Saussure, agrega al interpretante, que no es quien interpreta al signo sino el concepto mental que aquél elabora a partir de su propia experiencia. Por tanto, no es algo que esté fijo, sino que puede variar en función de las diversas lecturas e interpretaciones. Peirce

¹¹² *Idem.*, pp. 21-22.

¹¹³ Fernando Zamora Águila, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁵ *Idem.*, p. 74.

esquematiza su modelo por medio de un triángulo en el cual ubica al objeto, al *representamen* y al interpretante, en las ángulos.¹¹⁶

Una aportación más al campo de la Semántica la hizo Peirce, al proponer la clasificación de los signos por tipos. Considera que hay tres tipos de signos: íconos, indicios y símbolos propiamente. Los íconos son los signos que mantienen una relación de semejanza con aquello a lo que representan. Por ejemplo: en la fotografía de una construcción identificamos ciertos elementos o atributos que nos remiten a la idea de una casa, como puede ser una puerta principal, una chimenea (hogar); por ello interpretamos que lo que se nos presenta es una casa.¹¹⁷

De tal suerte, resulta que las imágenes son más o menos interesantes en proporción directa a la reflexión que le exigen al espectador.¹¹⁸ Las imágenes también sirven para reforzar la información que se nos entrega.

Los iconos, indicios y símbolos pueden ordenarse considerando su mayor o menor grado de complejidad. Los iconos son los más evidentes y pueden ser reconocibles incluso por algunos animales. Los indicios exigen cierta experiencia; sólo sabremos lo que significa un rastro de sangre si previamente hemos vivido alguna situación asociada en la que hayamos visto sangrar a algún ser vivo.

Finalmente, los símbolos son convenciones un tanto más sofisticadas que sólo pueden generarse entre grupos humanos y en algún momento necesitan de una explicación para que puedan compartirse.¹¹⁹

1.3.3. Símbolo

Los símbolos se definen como signos que no tienen una relación estrictamente lógica o incluso intuitiva. Pueden ser algo animado o inanimado que representa de manera concreta y explícita un objeto o grupo

¹¹⁶ Enric Jardí, *Pensar con imágenes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012, p. 43.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 47.

¹¹⁸ *Idem.*, p. 35.

¹¹⁹ *Id.*, p. 61.

de objetos. “Un verdadero símbolo suscita reacciones semejantes a las creadas por el objeto original, aunque quizá no tan intensas”.¹²⁰

Como mencioné, los símbolos por ser convenciones sofisticadas requieren que la persona que los interprete tenga la información acerca de la relación existente entre un símbolo y su significado. Por ejemplo, dos símbolos iguales como son las cruces, pueden tener una diferente connotación si una es una Cruz Roja y otra una Cruz Verde, sobretodo si se está en Europa, a pesar de que no posea ningún rasgo que lo refiere con aquello a lo que simboliza.¹²¹

Ahora bien, todos los sistemas de símbolos son invenciones del hombre para comunicarse. Lo mismo que los sistemas de símbolos a los que denominamos lenguaje, cuyo origen estuvo en una percepción de un objeto y que se basó en una imagen.¹²² Por ejemplo, las figuras de los números, originalmente eran referencia al número de ángulos que tenía un objeto; con el paso del tiempo, esas imágenes derivaron en glifos o imagen de números a los que asociamos a la vez con una cantidad.

Cada vez existen más símbolos que identifican acciones, estados de ánimo, direcciones, clima, animales, comidas, transporte, etcétera debido al uso de aparatos de comunicación que permiten el envío de textos breves, por lo que se acompañan con imágenes o símbolos para ampliar la información. Así existen algunos símbolos de gran riqueza y otros que son representaciones simples de estado de ánimo complejo y que resultan ser abstractos. No obstante, todos ellos pueden ser aprendidos, de la misma forma como aprendemos un lenguaje que al principio nos resultaba extraño, pero que justamente con su aprendizaje y uso deja de ser ajeno. La representación de los símbolos requiere una muy escasa habilidad, contrariamente a lo que exige el uso de imágenes.¹²³

¹²⁰ Diccionario de Sociología, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 274.

¹²¹ Enric Jardí, *op. cit.*, p. 47.

¹²² D.A Dondis, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹²³ *Ibid.*, p. 25.

1.3.4. Significado

El significado es el sentido o contenido semántico de un signo determinado; también puede ser entendido como el sentido literal que tiene una palabra.

Por ejemplo, la imagen de una escalera, en primera instancia puede significar una serie de escalones para subir o bajar, pero también puede emplearse para significar una oportunidad de ascenso social. Más aún, si tenemos las imágenes de escaleras con peldaños de diferente altura, podría significar desigualdad de oportunidades de ascenso social. En todo caso, admitimos que un significante puede dar lugar a diferentes significados y por lo tanto éstos actúan en distintos niveles.¹²⁴

Por otro lado, también es cierto que un mismo concepto puede ser representado de diferentes formas, pero todas ellas deberán remitirnos al mismo significado; por ejemplo, el concepto de “energía” puede simularse con un rayo, una batería, una luz intensa, un foco prendido, etcétera. En todo caso, lo importante es que cualquier persona pueda asociar el mismo significado, aunque puede darse la situación de que alguien no esté familiarizado con el entorno cultural y no le sea posible asociar el mismo significado, sino otro cualquiera. Lo anterior debido a que las relaciones entre significados y significantes son arbitrarias; es decir, no se producen de forma automática sino que pueden variar de acuerdo al tiempo, al ámbito cultural y a las personas mismas y sus experiencias.¹²⁵

Como complemento presentaré en orden cronológico algunas propuestas de autores que trabajan acerca de los signos, símbolos y la imagen.

Cuando hablamos de símbolos no podemos dejar de pensar en Carl Gustav Jung (1875–1961), quien a finales del siglo XIX definió al símbolo como

¹²⁴ Enric Jardí, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 43.

aquello que debe ser la mejor expresión posible de la prevaleciente visión del mundo, un receptáculo insuperable para el significado; debe ser también lo suficientemente lejano a la comprensión para poder resistir todos los embates del intelecto crítico por destruirlo; y, finalmente, su forma estética debe aparecer de manera tan convincente a nuestros sentimientos que no sea posible presentar argumento alguno en su contra.¹²⁶

Jung también se refiere a los arquetipos como sistemas disponibles de imágenes y emociones, como guía que permite penetrar en los misterios de la vida. Afirma que no se heredan las configuraciones culturales concretas, lo que se hereda es la predisposición a ciertas capacidades biológicas, esto es conocido como “Teoría de arquetipos”.

En tanto, Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947) dice que pensar en imágenes es un arte, especialmente del simbolismo.

Por su parte, Gastón Bachelard (1884-1962) (quien se especializó en investigar acerca de temas sobre lo simbólico) divide el uso de los símbolos en tres niveles: a) ciencia objetiva; b) sueño; c) la palabra humana o lenguaje.¹²⁷

Ya en el siglo XX, el especialista en mitología, Mircea Eliade (1907-1986) asegura que los símbolos son repetibles, sirven de guía a nuestra realidad y nos revelan una verdad (hierofanía).

Asimismo, Paul Ricoeur (1913–2005) menciona que todo símbolo auténtico posee tres dimensiones: a) cósmica (extraen de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea); b) onírica (se arraigan en los recuerdos y detalles que aparecen en nuestros sueños como demostró Freud); c) poética (recurre al lenguaje más íntimo y concreto).

¹²⁶ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008, p. 75, quien a su vez cita a Carl Jung, *Tipos psicológicos*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1971, p. 130.

¹²⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, 1990, pp. 76 - 78.

Otro de los autores ineludibles en el tema es Gilbert Durand (1921–2012), quien sostiene que la imaginación simbólica es algo imposible de representar.

Ahora bien, los símbolos arquetípicos funcionan como símbolos universales en sentido abierto por el dominio de lo arbitrario y convencional de los signos lingüísticos comunes; se convierten en figuras ideales del espíritu humano y en la representación del mundo y del alma.

Afirma que una manera de representar el pensamiento es a través de una imagen, a lo cual también se le conoce como icono, que pertenece a la categoría del signo.

Una imagen puede ser:

1. Directa, en la que la cosa a la que se hace referencia se presenta como una percepción o sensación.
2. Indirecta, se refiere a cuando recordamos cosas; es decir, la cosa ya no está presente y por lo tanto no puede presentarse físicamente.

Durand también afirma que el símbolo es concreto, en tanto que el significado y el significante se encuentran abiertos. También menciona que el símbolo es una mediación que “esclarece la libido inconsciente” por medio del sentido consciente que le da, pero que recarga la conciencia con la energía psíquica que transporta la imagen.

En síntesis: un símbolo es válido en cuanto se ve y se reconoce su significado, después se recuerda y posteriormente se reproduce. Pero ¿cuál es la utilidad del símbolo y del signo? Considerando lo expuesto hasta aquí, tomaré a la figura del símbolo como la unidad mínima a partir de la cual se componen todas las formas de expresión articulada del pensamiento humano y, en consecuencia, de la creación artística. El símbolo nos permite dejar de lado lo que es común y se comparte e identifica con lo diverso, mientras que el signo remite a un significado

invisible, por eso debe adecuarse mediante lo mítico, los rituales y la iconografía.¹²⁸

Comúnmente aceptamos que todo ser humano posee una psique que es transmitida de manera general por su cultura, heredada biológicamente; y conforme pasa el tiempo la va asimilando en formas precisas para que al final pueda terminar siendo el reflejo de la psicología colectiva.¹²⁹

Finalmente, la historia de los pueblos, narrada a través de sus mitos, confirma la existencia de arquetipos, lo que contribuye a fortalecer la antropogénesis.

El hecho innegable de la existencia de múltiples significados en un símbolo, es lo que hace indispensable la interpretación. Si sólo hubiera un significado o éste fuera unívoco, no se necesitaría interpretar. Las revelaciones de significados y verdades ocultas son un trabajo de investigación muy delicado. Quitar el velo a estas verdades ocultas, que sólo se asoman a través de pequeñas rendijas llamadas claves, nos permiten abordar multiplicidad de planos de la realidad, diferentes niveles de abstracción de mensajes implícitos en cada obra de arte y de significados.

1.3.5. Imagen

El concepto de imagen proviene del latín *imago*, que a su vez proviene de *imitari* (retrato). Se define como una representación visual de una persona o de una cosa por medio de la pintura, la escultura, el dibujo, la fotografía, el cine, etcétera. Y por extensión, como representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos. En numerosas ocasiones, la imagen ha quedado relegada a un segundo plano frente a la palabra o a la razón, ya

¹²⁸ Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspecto de la obra*, México, UAM, Editorial Anthropos, 1993, pp. 15-39.

¹²⁹ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 75, quien a su vez cita a Carl Jung, *op. cit.*, 1971, p. 130.

que ha sido considerada como conocimiento menor que sólo alcanzaba la apariencia mediante la imitación o copia de algo.

Hoy en día confirmamos que es una forma distinta de conocimiento, hasta el punto de que cuando aprendemos algo nuevo nos “hacemos la idea de algo” y, por lo tanto, nos “hacemos una idea de ese algo”.

Las personas invidentes pueden tener conocimiento y por lo mismo construir imágenes a través del tacto mediante la forma y la textura de las cosas, al igual que las personas videntes.¹³⁰

1.3.6. Imagen como texto

Para Wilhelm Dilthey, existen diversos tipos de textos; en ellos se expresa la experiencia del espíritu humano. Esos textos pueden ser las manifestaciones artísticas, incluyendo a la poesía y no sólo los escritos o los relatos literarios.¹³¹ Lo que el hombre pretende, es comprender las acciones pasadas y su carácter está en la inserción del sujeto en el mundo de la vida, en la posibilidad de volver a sentir, de comprender al otro a través de una distancia temporal o espacial, lo que va a dificultar los procesos de interpretación hermenéutica.

La imagen considerada como texto es el registro escrito, sonoro, visual, etcétera, de una acción humana realizada con intencionalidad, con un propósito particular.¹³²

Para conocer, interpretar y comprender la realidad, se requiere decodificar los mensajes que se encuentran implícitos en un texto. El trabajo del hermeneuta consiste en recuperar las claves y reconstruir los mensajes que se encuentran ocultos, con objeto de identificar el sentido con el que fueron creados. Es decir, no sólo se trata de reconstruir lo que dice el texto sino de recuperar su intencionalidad. Porque en los textos se

¹³⁰ Paco Marchante. *¿Qué es una imagen?*, consultada el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: <http://narceaeduplastica.weebly.com/iquestqueacute-es-una-imagen.html>

¹³¹ Wilhelm Dilthey, *op. cit.*, 2000, p. 22.

¹³² Mauricio Beuchot, *op. cit.*, 2005, p. 17.

encuentra la herencia de lo que se considera importante de ser recordado para la vida futura; muestran el significado que tuvo y tendrá el actuar humano, así como el sentido y la razón que guió estos actos.

La hermenéutica filosófica busca explicar el presente con base en el pasado por medio de las causas que motivan ciertas imágenes del mundo; y a partir de ahí, ya ubicado, sabiendo de qué lugar viene, plantearse hacia dónde va o quiere ir. El ejercicio hermenéutico consiste en hacer exégesis de textos; y con los datos localizados en diversos fragmentos de objetos creados por el hombre, intentar reconstruir ambientes y hechos que ayuden a explicar las razones de su actuar. En ocasiones, se localizan y estudian símbolos, objetos sagrados, mitos, imágenes o iconos, etcétera, que constituyen la herencia que explica lo que es el sujeto. Al interpretar, como ejercicio para leer la realidad social, se trabaja en retrospectiva. Se traducen palabras o se develan claves que se encuentran herméticamente selladas en los textos, para lograr la comprensión de los mensajes y su intencionalidad implícita.

De esta forma, encontramos la posibilidad de dar sentido a nuestro mundo, recobrando los significados de lo que es, debe ser y quiere ser el hombre.¹³³

Ahora bien, cuando nos enfrentamos a una imagen como puede ser una fotografía y la observamos como texto, no sólo se trata de verla, mirarla, sino observarla con atención para tratar de entenderla tomando en cuenta su presente y pasado; la cultura y tradición tanto del artista como de los personajes que aparecen en ella y también los del observador, para finalmente establecer una conexión que permita “desplazarse en torno al objeto”. Gadamer insistía en que la obra debía entenderse a partir de ella misma.¹³⁴

Por otra parte, Umberto Eco considera que desde el punto de vista de la semiótica, existen muchas posibilidades en la representación visual. Por

¹³³ Rosa María Lince Campillo, *op. cit.*, 2016.

¹³⁴ Véase al respecto, Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 22.

ejemplo, en el caso de un caballo, hay diversas formas de representarlo de manera gráfica (con tonos, sombras, de manera real, etcétera), al igual que en el lenguaje hablado y cómo el concepto “caballo” es el mismo en todos los idiomas pero se pronuncia de manera diferente.

Cada obra está integrada por elementos aislados pero que se relacionan entre sí gracias al tema o composición, por lo que expresan lo que surge a partir de ellos y por la atmósfera que conforman en conjunto. Por ello, debemos realizar el análisis en conjunto, tal y como lo decía Rudolf Arnheim: “ningún objeto se percibe como único o aislado” y posteriormente de las partes por separado o viceversa para alcanzar mejores resultados.¹³⁵

Para ilustrar lo anterior, pondré un ejemplo: pensemos en una pieza musical, en donde se escribe por separado la parte que corresponde a cada uno de los instrumentos; si los escucháramos aisladamente, no tendríamos la posibilidad de apreciar la riqueza expresiva de la pieza musical, pero esto es posible cuando escuchamos la interpretación de toda la orquesta.

En efecto, cada parte o instrumento posee la información del resto y así romper con el ritmo; al mismo tiempo se organiza y se afina con los demás para expresar correctamente guardando la armonía. Sin embargo, además de que cada parte tiene independencia, los alientos de las cuerdas y ellas de las percusiones, etcétera, cada elemento interviene en su espacio y momento adecuado; no todos los instrumentos intervienen al mismo tiempo, se respetan, guardan su espacio.

En el caso específico de la fotografía que analizaré, si bien puedo estudiar a cada uno de los elementos que intervienen en la escena por separado, la verdadera riqueza del contenido significativo de la composición (de la escena) está en apreciar el significado que cada uno de los personajes que aparecen en ella cobran en el conjunto; en pocas

¹³⁵ Alfonso López Quintas, *La experiencia estética y su poder formativo*, Bilbao, Editorial Universidad de Deusto, Serie Filosófica, Vol. 33, 2004, p. 42.

palabras, se señalan las relaciones de poder y tensión que tienen lugar en un instante determinado. Porque en sociedad no nos encontramos como seres aislados por más que queramos hacerlo así; adquirimos sentido en cuanto estamos en contacto con los demás.

Fernando Zamora afirma que el creador de imágenes sabe muy bien, y como pocos, que no es posible pensar por separado en tres aspectos de su obra: forma, materia y significado. Una forma conlleva una materia; una materia conlleva una forma; una materia y una forma conllevan un significado.¹³⁶

Los autores recurren a medios de expresión como las técnicas, tono, color, materiales, motivos, iconografía y tema (el cual da expresión, apariencia física, adornos, vestimenta, etcétera), además de movimientos, posturas, gestos, ilustraciones, expresiones faciales, conducta táctil, entre otras, para lograr la obra final que tienen en mente.¹³⁷

El autor de una obra puede estar influido por la situación económica, política, cultural y social, y estas “preocupaciones” son expresadas en la obra. De tal suerte que en una obra puede reconocerse lo vivido en cada nación, clase o grupo cultural, a partir del discurso y técnica que utiliza el autor, los cuales irán de acuerdo a la época en la que es generada. Pero lo que siempre hay que tener presente, es que en cada obra está una parte de la vida del artista; él mismo está en sus obras.

Ahora bien, esa particular forma de “estar” en sus obras puede definirse como “su estilo”. Meyer Schapiro unió diversas definiciones sobre el concepto de estilo para formar una sola: es un conjunto de formas, elementos, cualidades y expresión en el arte de un individuo o grupo, en la que detrás de cada aspecto hay personalidad, forma de pensar y sentir, de acuerdo a su cultura y periodo histórico para formar una esencia particular.¹³⁸

¹³⁶ Fernando Zamora Águila, *op. cit.*, p. 108.

¹³⁷ Julio Amador Bech, *op. cit.*, pp. 50-53.

¹³⁸ Fotografía (ya no está disponible la página), (en línea). Dirección URL: <http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1993/36%20->

En realidad, el estilo es un conjunto de momentos. Es difícil que el autor precise cuándo y dónde encontró el motivo que lo llevó a realizar la obra o cómo experimentó la vivencia, qué motivó su inspiración.¹³⁹

Ahora bien, desde el punto de vista del observador, la perspectiva es la forma en la que vemos u observamos a un objeto, en nuestro caso una fotografía; lo que percibimos de ella y en ella, y cómo reconocemos algunos aspectos en nuestro pensamiento después de relacionarlos con experiencias pasadas e información obtenida y que se encuentran guardadas en la mente.

Esto resulta ser particularmente interesante, porque cada vez que reconocemos a los objetos que nos impresionan, están más allá, es decir, fuera de nosotros; conocemos el punto desde donde estamos observando y sabemos que no es el mismo desde el que otro lo observa, o incluso desde el que el fotógrafo disparó y capturó la imagen. Posteriormente a la observación de la obra, realizamos un proceso de introspección; y cuando expresamos nuestra perspectiva sobre ella, ésta lleva implícita parte de nuestra subjetividad. Ello nos permite ubicarlos y ubicarnos frente a la fotografía, reconociendo al autor, a los personajes en la obra, pero también a la postura que guardamos frente a ellos, en una especie de toma de conciencia. Esto se denomina como Hermenéutica filosófica.

Es decir, no sólo observamos a los objetos desde un determinado punto en el mundo, sino que identificamos el punto desde donde estamos observándolos. Posteriormente el observador podrá ubicar al artista en su tiempo y espacio, desde donde el artista percibió una determinada situación que quiso registrar para comunicarla a otros que no estaban en ese momento y espacio.

Heidegger decía que:

%20Beatriz%20de%20la%20Fuente_%20Reflexiones%20en%20torno%20al%20concepto%20de%20estilo.pdf

¹³⁹Arnold Hauser, *Sociología del arte*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1975, pp. 68-104.

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero que es lo primordial, a saber, el arte (...) El arte (...) sólo podría fundarse sobre la realidad de obras y artistas.¹⁴⁰

Es decir, la obra surge a partir de la actividad del artista; y siendo él mismo el origen de ella, crean un lazo indestructible subjetivo-objetivo para finalmente ser uno el sostén del otro.

En conclusión, el artista necesita expresarse a través de la creación, y la obra no existe sin el artista. En el caso de la fotografía, si bien puede alegarse que las escenas están siendo presentadas independientemente de que el artista las genere, el enfoque, la utilización de la luz y el encuadre les da una interpretación y una identidad especial por la forma como son capturadas por el fotógrafo. Sabemos, por ejemplo, el caso de Gabriel Figueroa o de Álvarez Bravo, que pasaban horas, hasta que las nubes se “acomodaban” a lo que querían y entonces tomaban la imagen.

Ahora bien, el fotógrafo no va a un encuentro sin un proyecto, tiene un tema que lo inquieta y quiere capturar. Por ello, el tema de la obra comienza por la construcción de un orden formal a partir de estructuras organizadas como palabras, motivos, composiciones, además de establecer un orden visual concreto por medio del cual se establece el concepto de la obra de acuerdo a una intención expresiva determinada.¹⁴¹

Es el caso de Graciela, quien ha explicado el procedimiento que sigue para lograr captar en sus imágenes el mensaje que quiere enviar al público. Primero estudia, elabora un proyecto y después se va a vivir al lugar donde tomará sus imágenes. En el caso de que vaya a fotografiar indígenas, aprende palabras de su lengua, come con ellos, baila con su música, se viste como ellos; y cuando está suficientemente sensibilizada con sus

¹⁴⁰ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

costumbres e ideología, sabe qué es lo que debe capturar de las imágenes que naturalmente aparecen frente a ella. Porque primero se conmueve y después comprende a las personas que va a fotografiar en el sentido de que se mueve de su mundo al de ellos, “los otros” y a la vez se acerca hasta confundirse con ellos.

De alguna manera Panofsky hace referencia a lo que menciona la señora Iturbide, ya que él dice que para comprender de manera correcta el *“tema de la obra se debe hacer un análisis iconográfico”*, mismo que no es del todo posible sin el acercamiento que a la vez tiene la función de posibilitar una narración de la vida de otros a partir de su comprensión.

Es importante no olvidar que si bien cada obra tiene sus propios medios para narrar o contar su historia, en este caso la fotografía, todas ellas comparten la función simbólica de la representación, independientemente de la manera expresiva que tengan.¹⁴²

En la narración podemos destacar cuatro tipos de imágenes:

1. Mono-escénica (se refieren a un solo pasaje mítico, describen una sola acción primordial y constituyen una unidad de tiempo y espacio);
2. Sinóptica (combinan distintos pasajes o momentos de la narración mítica en una sola escena);
3. Cíclicas (constituyen una serie de episodios, diferenciados entre sí que, en conjunto forman una secuencia completa);
4. Continuas (son una variante de la anterior que sólo se distingue de ella debido a que los episodios diferentes comparten un mismo espacio formando un relato narrativo).

La composición incluye: a) luz; b) color; c) movimiento; d) forma.

Cuando hablamos de la composición de una obra, nos referimos al arreglo o disposición de elementos dentro de la misma para formar un todo.

¹⁴² *Idem.*, pp. 133-135.

Esta organización debe ser armónica en todos sentidos, siguiendo la ley de necesidad interior, tanto cromática como gráfica, de tonos y materiales, siempre considerando el peso, dirección, tamaño y distribución y para construir el cuadro, tal y como lo decía Kandinsky en su libro “Sobre lo espiritual en el arte”.¹⁴³

En una fotografía, lo mismo que en una pintura, cada parte deberá ser visible y tendrá el papel que le corresponda, ya sea principal o secundario.

Una obra implica una armonía de conjunto: “todo detalle superfluo adquirirá a los ojos y al espíritu del espectador el carácter de detalle esencial”.¹⁴⁴

En general, la obra se divide en: plano básico (toda imagen tiene un soporte material con una forma y tamaño determinados, lo que permite definir sus límites específicos y su observación como una entidad única) y elementos formales, los cuales se distribuyen dentro del espacio particular del soporte o plano básico y que componen el contenido visual de la imagen.

1.3.6.1. Luz

Cuando se hace referencia a la luz, no sólo se alude al aspecto de luminosidad y oscuridad, sino que también implica el tono y la claridad.

El tono tiene que ver con la intensidad de la luz en una imagen para crear la ilusión del espacio tridimensional por volumen y profundidad, mediante luces y sombras.

El claroscuro existe como un elemento fundamental que permite que las formas y los colores se vean y se maticen con valores que van del

¹⁴³ Vassily Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Editorial Andrómeda, 2004, p. 59.

¹⁴⁴ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 45.

blanco más iluminado al negro más oscuro, pasando por todas las gradaciones del gris.¹⁴⁵

Tanto Rudolf Arnheim como los griegos, en su momento, hablaron del antagonismo, el cual se puede ligar perfectamente con el simbolismo de la luz ya que la oscuridad no aparece si la luz no desaparece; es decir, para que exista una, debe morir la otra, es un contrario que se le opone. Todo esto aparece como el conflicto entre el día y la noche, el bien y el mal.¹⁴⁶

Los griegos también argumentaron que era una injusticia el que los opuestos no pudieran coexistir; que se tuvieran que anular uno al otro, que fueran excluyentes. Uno debía de sacrificarse y morir para que el otro viviera. Ahora bien, lo justo sería permitir la existencia de opuestos, del blanco y del negro simultáneamente, lo que implica la existencia de los diferentes en un punto de encuentro que no necesariamente es el justo término medio que sería el gris. Existe un virtuoso de la luz que lo logró; Rembrandt, artista y genio de la luz, hace aparecer la luminosidad a partir del lugar más oscuro, “La ronda de noche”.

1.3.6.2. Color

Goethe dijo que el color es el medio por el cual la obra obtiene sentido, pero esto puede variar de acuerdo al estado de ánimo del observador y del autor mismo.

El color debe servir a la expresión del pintor, aunque por el contrario, la cualidad expresiva de los colores se impone de manera instintiva.¹⁴⁷

Jacques Aumont distingue tres aspectos del fenómeno del color: 1. Colorido (definido por la longitud de onda de la luz reflejada por un objeto). 2. Saturación (se refiere a la pureza e intensidad del color). 3. Luminosidad

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁶ *Idem.*, p. 97.

¹⁴⁷ Alfonso López Quintas, *op. cit.*, p. 237.

(cantidad de luz en un color, el tono y considerando la temperatura: cálidos, templados y fríos).

Una paleta de colores proporciona dos efectos: el físico (lo bello) y el psicológico (estado de ánimo).¹⁴⁸

Los colores se dividen en primarios, secundarios y complementarios.

1. Los primarios: azul, rojo cadmio y amarillo.
2. Los secundarios: violeta, verde y naranja.
3. Los complementarios se definen por contrastes cromáticos: azul y naranja; rojo y verde; amarillo y violeta.

Ahora podemos hablar de cada color y lo que expresan. El rojo es cálido; el naranja conserva la fuerza del rojo y calidez del amarillo; el amarillo se inclina hacia la luminosidad; el verde es el color que más tranquiliza; el azul es el deseo de espiritualidad y pureza; el violeta es melancólico; el blanco es luz y pureza; el gris es insonoro e inmóvil; finalmente, el negro es tristeza, frío y silencio.¹⁴⁹

Pero también existe la psicología de los colores y cada persona se identifica con alguno o algunos de ellos por lo que le evocan; es decir, los recuerdos o vivencias que le recuerdan. Así, podemos señalar que los pintores tienen épocas en donde predominan ciertos colores: época azul de Picasso, o los impresionistas, que vivieron a las afueras de París y tuvieron la posibilidad de experimentar el Mistral, con sus olores a lavanda y, por lo tanto los azules violáceos tan recurrentes en algunos de ellos.

Al considerar la importancia que tiene el color en la obra de María Izquierdo, nos ayudará a comprenderla: según cambia su humor o se deprime, utiliza ocres y matices de grises.

¹⁴⁸ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁹ Vassily Kandinsky, *op. cit.*, 2004, pp. 80-89.

1.3.6.3. Movimiento

El movimiento es definido por Matisse como una manera de expresar las cosas. Se puede hacer de manera brutal o de evocarlas con arte. El movimiento es, en sí, inestable y no conviene a algo durable como una estatua, a menos que el artista haya tenido conciencia de la acción toda la que él representa sólo por un momento. No olvidemos que para los griegos movimiento es vida.

1.3.6.4. Forma

La forma no sólo contiene información acerca de la estructura física de las cosas o de su apariencia, sino de todas las posibilidades de figuración que tiene el objeto. También podría conocerse como el “límite del objeto.”

Por su parte, cuando las formas son abstractas, no dibuja un objeto real sino que constituye un ente completamente abstracto. Poseen vida, fuerza e influencia propia. La forma se debe a factores:

1. Técnicos. La condición práctico- material de la imagen, bidimensional o tridimensional.
2. Conceptuales. Estilo de la época, conceptos plásticos acerca de la realidad y su representación.
3. Creativos. la tensión que existe en toda sociedad e individuo entre las posibilidades de innovación y el apego a las reglas existentes para la producción artística.¹⁵⁰

Para finalizar este capítulo, haré un último comentario con relación a los pies de foto. ¿Cuál es su relevancia? Hasta ahora hemos hablado de las imágenes como un elemento informativo autónomo, pero el mensaje

¹⁵⁰ Julio Amador Bech, *op. cit.*, pp. 32-35.

que transmiten puede estar íntimamente relacionado y condicionado por el pie de foto que las acompaña. Los textos de estos pies van a condicionar el significado al hacerlas más o menos atractivas, porque la mayoría de las veces el observador ve la imagen e inmediatamente lee el pie de foto, para después volver a ver la imagen con detenimiento. No obstante, si el pie de la foto no es lo suficientemente atractivo, abandona la observación. Por eso Pollock le ponía números a sus obras, para que el espectador no se dejara guiar por los textos y admirara la obra sin ser influenciado por información externa; así es posible captar lo que la obra le transmite. De la misma forma, Salgado cuenta una historia sin palabras.

1.4. Consideraciones finales

En este primer capítulo hemos realizado un breve recorrido por la historia de la hermenéutica, su desarrollo y la manera en que ha sido entendida y definida como un saber práctico que permite llegar a una interpretación correcta de un texto.

La hermenéutica ha sido concebida como una interpretación técnica de textos, identificando la intención original del autor mediante la aplicación de un conjunto de normas de procedimiento, evitando interpretaciones arbitrarias.

Siguiendo a Gadamer a través de la interpretación de las obras que generan los seres humanos como una forma de expresión de lo que ocurre en la vida (en una especie de diálogo del autor con la obra), la hermenéutica trata de interpretar, explicar y finalmente comprender el mundo; sin embargo, como las obras son polisémicas, se origina un proceso incesante de re-significación. Entonces se trata de interpretar para explicar, pero también de apropiarnos el significado original

transformándolo, lo que ocurre en el proceso de la comprensión.¹⁵¹ Este diálogo está mediado por el lenguaje que se comparte.¹⁵²

De esta manera, interpretar no se refiere a una traducción literal, no significa reproducir fielmente un objeto o un hecho social, sino que por medio del conocimiento uno se acerca cada vez más al objeto mediante distintas vías, “leyéndolo” e introduciendo la perspectiva de quien interpreta. Ortiz-Osés¹⁵³ afirma que en toda interpretación hermenéutica hay una transferencia de amor y sentido que ocasiona revitalización y resignificación en una nueva versión.

Lo anterior explica el por que la hermenéutica filosófica va más allá de la explicación, ya que implica un modo de comprensión y de transformación.

En este trabajo, describo, analizo, explico relaciones del autor con su contexto, haciendo emerger la intencionalidad en un intento de “comprensión”, que me ayuda a ubicarme al identificar desde dónde estoy observando.

Por otra parte, con este trabajo reafirmé la idea de que un verdadero artista es aquel que con su obra, logra transmitir a los demás motivaciones sentimentales, emocionales y también sus ideales.

Podría pensarse que las fotografías hablan por sí mismas; sin embargo, al realizar un estudio sociológico, aplicando recursos técnicos y metodológicos, se extraen y aprecian los significados que no siempre son evidentes.

En este punto puedo afirmar que conseguí el objetivo que me propuse: establecer un puente entre las condiciones en las que los mineros desempeñan su trabajo y las imágenes captadas por el fotógrafo. Habrá quien refiera este ejercicio como un círculo hermenéutico porque alude a un sentido dialógico.

¹⁵¹ Maurizio Ferraris, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵² Andrés Ortiz- Osés y Patxi Lanceros, *op. cit.*, 2006, p. XIII.

¹⁵³ Andrés Ortiz Osés, *op. cit.*

Es importante señalar que desarrollé alternativas complementarias para realizar una “lectura” correcta de la fotografía seleccionada. Al interpretar la imagen de Salgado, generé el texto que están leyendo. Lo que confirma que la metodología hermenéutica se entiende como arte de la interpretación y también como teoría de comunicación.¹⁵⁴ Pero también permite apreciar y valorar una obra, mediante un pensar comprensivamente la lectura de la realidad.

Al desarrollar el trabajo de investigación recurriendo a la iconografía, asumí que la imagen es una forma construida que contiene la historia del hombre que la creó, por lo que puede ser tratada como un documento de vida condensada, capaz de revelar dimensiones de la vida que han sido olvidadas, transformadas o incluso desfiguradas.¹⁵⁵

No sólo analicé lo que se ve, sino indagué sobre lo que resulta significativo partiendo de datos tomados de la imagen. Logré obtener un conocimiento comprometido con la realidad social, permitiéndome comprender la experiencia de quienes se mimetizan con la tierra, porque la hermenéutica es tanto un modo de conocer que transforma un modo de ser.

Por otra parte, no olvidemos que el ser social funciona mediante símbolos que ha hecho suyos y le sirven para construir su mundo. Por ello, es necesario establecer la distinción entre lo original (porque nos acerca al origen) y lo propio (que refiere a lo que ha sido modificado por el sujeto). De tal suerte que al estudiar las realidades apropiadas por Sebastião Salgado, me acerqué a él mediante los simbolismos y estereotipos que utiliza, violencia, tensión, humillación, para evidenciar la posición de los dominantes con relación a los dominados.

Así que no sólo conocí el trabajo en las minas, sino también a quien lo fotografió, aplicando su habilidad para utilizar el arte con el fin de interpretar la experiencia del trabajo haciéndolo visible. “No es que únicamente

¹⁵⁴ Mauricio Beuchot, *op. cit.*, 2004, p. 47.

¹⁵⁵ Luis Garagalza, *op. cit.*, 1990, p. 18.

nosotros conduzcamos la conversación, sino que también somos conducidos por ella”.¹⁵⁶

En la segunda parte de este capítulo trabajé en la definición de elementos teórico-metodológicos, incluyendo la imagen como texto. Así se dio paso al Capítulo III, en el que abordo generalidades acerca de la fotografía, previo a hacer el análisis iconográfico de la imagen que seleccioné para este estudio. Si bien pude estudiar por separado cada uno de los elementos que intervienen en la escena, la verdadera riqueza del contenido significativo de la composición radica en apreciar el significado que cobran en el conjunto cada uno de los personajes que aparecen en ella; en pocas palabras las relaciones de poder y tensión que tienen lugar en un instante determinado.

¹⁵⁶ Hans Georg Gadamer, *op. cit.*, 2004b, p. 11.

Cuando fotografías a una persona en color, fotografías su ropa, cuando lo haces en blanco y negro, fotografías su alma.

Ted Grant

CAPÍTULO II: GENERALIDADES DE LA FOTOGRAFÍA



2.1. Preámbulo

En este apartado abordaremos a la fotografía. Se inicia con una breve reseña de su historia para después plantear una serie de consideraciones con objeto de comprender el mecanismo y funcionamiento de la técnica fotográfica.

De esta manera se explica qué es una fotografía y cuál es la dificultad de realizar ciertas tomas, amén de que se puedan tener en cuenta las dificultades que se enfrentan al realizarlas.

Con esta forma de proceder, es posible tomar conciencia de todos los aspectos implicados en cada imagen, Así mismo, el espectador podrá allegarse con más información para que el análisis del Capítulo IV tenga sentido y se pueda asimilar de mejor manera.

Comenzamos apuntando algunas similitudes y diferencias entre la pintura y la fotografía, ya que una estableció las bases para que la otra existiera.

La pintura es una forma de expresión artística, mediante la cual el artista elige un motivo para ser representado. En todo momento tiene la posibilidad de corregir lo que está plasmando en un lienzo, así como de reorientar la composición, añadir elementos que no necesariamente estaban en la escena original, quizá darle más color o por el contrario, quitarle luz; puede hacer lo que su imaginación le dicte y modificar el proyecto original.

Conforme el pintor va avanzando en su creación, puede ir decidiendo progresivamente lo que quiere plasmar en el lienzo y cómo lo quiere plasmar. Es un tipo de expresión artística en la cual tiene el control total de la obra. Por ello puedo decir que la pintura nunca estará terminada.¹⁵⁷

Ahora bien, en cuanto a la fotografía, es una forma de expresión que requiere solamente de un instante para capturar la escena. Muchos

¹⁵⁷ Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2008, p. 154.

creadores han decidido utilizar la fotografía como herramienta para plasmar sus inquietudes discursivas y crear un documento que resulta ser testimonial.¹⁵⁸

En ambos casos, pintura y fotografía, la imagen es una simulación de la realidad pero no puede compararse con una experiencia de percepción fidedigna del contexto mediante la observación directa, ya que “Toda obra de arte refleja la personalidad de su autor”.¹⁵⁹

Entonces, el espectador será el encargado de reconstruir e interpretar la tensión narrativa de la instantánea, como un detective que realiza sus averiguaciones por los rastros dejados en la escena, cuando el cuerpo del delito, en este caso, el sentido de la imagen, ha desaparecido, aunque no totalmente.¹⁶⁰

Por otra parte, quiero mencionar que el arte figurativo resulta ser menos realista por dos elementos:

1. El tiempo que tarda el artista en concluir su obra es infinitamente mayor de lo que dura la escena que está plasmando en el lienzo; por ello, cuando la “termina”, lo que plasmó simplemente ya no existe, ya se encuentra como era originalmente.
2. La posibilidad de modificar la obra en cualquier momento.

Mientras que la fotografía, para sorpresa de muchos, tampoco es un arte del todo realista, ya que el artista secciona la realidad; es decir, selecciona, encuadra y enfoca una parte de ella, porque no es posible captar toda la escena mediante un obturador de ciertas dimensiones.

En caso de utilizar telefotos, pueden capturarse detalles que incluso a simple vista no pueden ser vistos, por lo que se hacen notar o resaltan elementos de acuerdo a la intencionalidad del mensaje que se quiere

¹⁵⁸ José Gómez Isla, *Fotografía de creación*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2005, p. 11.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 12 y 99.

¹⁶⁰ *Idem.*, p. 44.

transmitir y en muchos casos también es posible manipular o “truquear” el resultado mediante programas de diseño.

Si bien es cierto que en la actualidad ya pueden ser captadas escenas en 360° debemos considerar que cuando se inicia la captura hay una distancia en tiempo hasta el momento en que se termina el círculo.

2.2. Imagen

Inicio este capítulo con una definición de imagen: representación de una persona o cosa por medio de la pintura, escultura, dibujo, fotografía, cine, etcétera.

También puede ser considerada como imagen una representación impresa, así como la reproducción visual de un objeto por el uso de un espejo o una superficie plana que refleje, valiéndose de un instrumento óptico. Por extensión, también la representación mental de un ser o de un objeto cualquiera.

Ahora bien, Fernando Zamora afirma que existen imágenes denominadas sensibles que son aquellas que captamos al entrar en contacto con los sentidos; éstas pueden ser: reales o virtuales, fijas o en movimiento, bidimensionales, volumétricas u holográficas, sonoras, táctiles o visuales; frías o cálidas; coloreadas o sin color, hechas a mano o a tinta, acuarela o al óleo, con piedras o con barro.

En pocas palabras, son cosas que al estar en relación con nosotros se vuelven objetos.¹⁶¹ De tal suerte que los visualizamos remitiéndonos a imágenes mentales que construimos a partir de nuestras experiencias sensibles anteriores.¹⁶² Esto explica que sea más fácil pensar con imágenes que mediante conceptos abstractos.

Giovanni Sartori dice al respecto: “la palabra está destronada por la imagen. Todo acaba siendo visualizado”, en explícita referencia a que en la

¹⁶¹ Fernando Zamora Águila, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶² D.A Dondis, *op. cit.*, p. 20.

actualidad justamente estamos dando primacía a la imagen, esto es “preponderancia de lo visible sobre lo inteligible, lo cual nos lleva a ver sin entender”.¹⁶³

Más adelante agrega que “lo que hace único al *homo sapiens* es su capacidad simbólica; lo que indujo a Ernst Cassirer a definir al hombre como animal simbólico.”¹⁶⁴

Sartori, basado en Cassirer, afirma que el lenguaje esencial que caracteriza verdaderamente al hombre como animal simbólico es (lenguaje–palabra) ya que el hombre es un *animal loquax* (que continuamente está hablando consigo mismo). El hombre posee un lenguaje con el que le es posible hablar de sí mismo, que le permite reflexionar sobre lo que dice. Este lenguaje permite comunicar, pero también pensar. De tal suerte que las cosas en las que pensamos no son visibles.¹⁶⁵

Sartori define a la imagen como una pura y simple representación visual. La imagen se ve y esto es suficiente. La imagen no se ve en algún idioma en especial, se ve y eso basta.¹⁶⁶

No obstante aclara: el *homo sapiens* debe su conocimiento y el avance de su entendimiento a su capacidad de abstracción, ya que las palabras que articulan el lenguaje humano son símbolos y por lo tanto representaciones que inspiran figuras de imágenes de cosas que hemos visto.¹⁶⁷

Walter Cronkite por su parte, asegura que “la imagen no miente”, la imagen es la que es y, por así decirlo, habla por sí misma. Si fotografiamos algo, ese algo existe y es como se ve.¹⁶⁸

¹⁶³ Giovanni Sartori, *Homo Videns. La sociedad teledirigida*, México, Editorial Taurus, 1997, pp. 11-12.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁵ *Idem.*, pp. 24-25.

¹⁶⁶ *Id.*, p. 35.

¹⁶⁷ *Id.*, p. 45.

¹⁶⁸ *Id.*, p. 99.

La TV ofrece al espectador la sensación de que las imágenes que ve a través de este medio son verdaderas, que los hechos que están siendo vistos por él suceden, tal y como le son presentados. Sin embargo, debemos estar ciertos de que no es así. No hay que olvidar que en todo su trabajo, Sartori se está refiriendo a las imágenes televisivas y a la construcción de las mismas, por lo que es información mediatizada.

Ahora bien, no podemos negar que en Occidente nos hemos acostumbrado a una cultura visual, por encima de lo táctil, lo auditivo o lo olfativo. Lo visual ha sido considerado como más intelectual o espiritual de lo que se puede captar con el olfato o el tacto. Pero no debemos olvidar que las imágenes también se tocan, se huelen, se escuchan o en el mejor de los casos se saborean; su materialidad tiene todas estas facetas. Cuando mencionamos un limón, la imagen de éste tiene valores visuales (limón amarillo o verde) táctiles (piel rugosa, gruesa o lisa), olfativos (olor a limón) y gustativos (agrio); no establece una separación entre la materia del fruto, su forma y su significado, todos los valores van unidos en la imagen de limón. La materia de la imagen es significado, es concepto.¹⁶⁹

De acuerdo a Clifford Geertz, la cultura es un entramado de significaciones; y si bien cada cultura tiene su propia cosmovisión, es decir, su manera específica de explicar el mundo y por lo tanto la realidad, una imagen de algo que haya sido creada en su marco cultural puede ser polisémica.

Geertz considera que todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse como una imagen o transformarse en una imagen por eso es más que un resultado de la mera o simple percepción sensible; también es el producto de una simbolización personal o colectiva. En otras palabras, la imagen es el resultado de la unión de símbolos tanto personales como colectivos (los del artista o los del público espectador). Así todo aquél que enfrente o vea a una imagen, tendrá una percepción

¹⁶⁹ Fernando Zamora Águila, *op. cit.*, p. 127.

distinta, de acuerdo a su propio contexto, por lo que resulta ser una unidad simbólica.¹⁷⁰

Entonces, llegamos a un punto muy interesante: todas las imágenes más que signos que sólo tienen un referente, son simbólicas y por lo mismo tienen un carácter polisémico, ya que los detalles materiales de los que se parte son significativos (color, formas, dirección, textura, etcétera).

Dar significado a algo es atribuirle un sentido. Ningún mensaje es neutral ya que siempre tiene incluido el contexto del sujeto que lo creó, además de que siempre va a ser intervenido por el sujeto que lo emite, que lo enuncia, interpreta o crea. El proceso de comprensión, de apropiación del sentido es una tarea donde confluyen las bases del proceso comunicativo: emisor, mensaje y receptor.

El lector construye y trabaja en dar sentido; entonces se genera un acto creativo, infinito, donde cada vez que se brinda lectura a una imagen, es un rejuvenecimiento, se refresca su sentido, la interpretación se vuelve un proceso vital.

Esto es, las imágenes son pensadas, tienen un contexto y significado, de la misma manera que un texto escrito. En conclusión, pueden ser consideradas y tratadas para su análisis de la misma manera que un texto escrito.¹⁷¹ Porque al final todo lo que se diga o exprese de una imagen también quedará por escrito.

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo, pero la imagen tiene como finalidad hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre.¹⁷²

Hemos llegado a un tema por demás interesante para ser estudiado y analizado, pero aunque me gustaría desviarme de mi objetivo original para seguir por este camino que se abre frente a nosotros, resulta que no es motivo de este estudio porque en mi trabajo utilizaré sólo imágenes

¹⁷⁰ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Madrid, Editorial Katz, 2010, p. 14.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷² Sonia Naranjo Rosales, *Como entender, analizar y apreciar una imagen fotográfica*. Tesis para obtener el grado de Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

visuales, capturadas de la realidad y no construidas o puestas en escena por el fotógrafo o en su caso un pintor o escultor.

En la mayoría de los casos las imágenes son fáciles de entender, pero no resulta igualmente fácil explicar el significado de ellas, porque incluyen diferentes grados de complejidad. Por ser más primitivo que el escrito, el lenguaje visual posee un nivel de complejidad aparentemente más sencillo, y es de los primeros lenguajes que aprendemos.¹⁷³

Como personas acostumbradas a ver imágenes, incluso a saturarnos de ellas, el proceso de interpretación de los signos visuales que realizamos coincide con el que desarrollamos respecto de los signos verbales porque no vamos deteniéndonos en cada palabra que leemos o escuchamos para definir su función gramatical, hemos aprendido primero a hablar, después a leer y finalmente se nos enseña la función que desempeña cada palabra en la oración (sustantivo, verbo, adjetivo, etcétera). Con las imágenes sucede lo mismo, las identificamos y las usamos, sin pensar demasiado en su contenido significativo.¹⁷⁴

Es innegable que el mundo en el que nos desenvolvemos está lleno de imágenes. Por eso vivimos con imágenes y entendemos al mundo mediante el uso de ellas; nos hemos convertido individuos visuales.¹⁷⁵ De esta forma, el desarrollo del ser humano llegó al punto de requerir un código para plasmar información pero de manera visual. Es así como surge el pensamiento mediante imágenes a través del desarrollo de abstracción simbólica. Así fue como se generó el habla y la escritura a partir de símbolos pictóricos y jeroglíficos.¹⁷⁶

Paradójicamente, las imágenes son tan fáciles de entender como difícil es su explicación. En una imagen que tenga cierta complejidad,

¹⁷³ Enric Jardí, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁵ Hans Belting, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁶ D.A Dondis, *op. cit.*, p. 14.

existen niveles de lectura, interpretación y, por lo tanto comprensión de su significado.¹⁷⁷

Sin embargo, las imágenes fotográficas tanto como las pictóricas pueden ayudar a desarrollar el conocimiento, porque tienen información directa de una experiencia real.¹⁷⁸ De tal suerte, cada vez que se lee e interpreta una imagen, pueden encontrarse nuevos significados; entonces, la comunicación de estos mensajes que no habían sido considerados originalmente resulta ser un proceso vivo, abierto, y no acabado, porque puede ser re-significado.

Por otro lado, también existen estudiosos que insisten en encontrar en las imágenes una interpretación digamos “literalista” o con un sentido preestablecido; lo que se ve es lo que se quiso decir y era lo que estaba en el momento en que se capturó la imagen, no hay más sentidos o claves ocultas y se dejan de lado reflexiones que quizá pudieran ampliar el significado.

Sea cual sea la postura que se siga, al realizar la lectura e interpretación es importante considerar: el contexto cultural, social y político que originó tal imagen, su relación con otras imágenes (ya sean parecidas o que tengan un vínculo) y sobre todo el significado de los detalles e incluso de las ausencias, ya que siempre se dirige la mirada a lo más llamativo, dejando de lado elementos que contienen una carga significativa primordial.

El estudioso tiene como tarea ineludible investigar el contexto en el que se generó una imagen para poder abordarla más allá de su valor meramente representativo, e incluir la visión de su origen identificando el presente que vivía el autor, así como su tradición como intérprete. Esto permitirá comprender su riqueza simbólica.

El significado de una imagen no va a cambiar radicalmente, “los trabajadores siempre serán los trabajadores”, pero sí la riqueza con la que

¹⁷⁷ Enric Jardí, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁸ D.A Dondis, *op. cit.*, p. 14.

se explique esa representación de una parte de la realidad; esto es, las condiciones que circunscriben a esos trabajadores.

Al ser la imagen portadora de significación, es inseparable de la cultura y por ello está en constante evolución. De alguna manera, podría afirmarse que la historia del mundo puede ser relatada o narrada a través de las imágenes que ha generado el hombre en sus diversas etapas de evolución: desde la pintura rupestre encontrada en cuevas, códices, frescos, óleos, carbones, pasteles, acuarelas, hasta las imágenes fotográficas y sus derivados: medios impresos, cine, TV, video, internet, etcétera.

2.3. Qué es una imagen fotográfica

La fotografía no es solamente el acto de elegir una situación al azar, captarla por medio de una cámara fotográfica y mostrar su imagen al mundo. Por medio de ella se pueden compartir experiencias, mostrar a la gente cosas que de otro modo no verían y para decir algo acerca del mundo o sobre uno mismo que no se puede decir mejor con palabras; por eso se utiliza la imagen. Sin embargo, es un acto que resulta ser mucho más complicado que sólo apretar un botón. Entonces, ¿cuál es el propósito de una imagen fotográfica?¹⁷⁹

Phillippe Dubois afirma que el medio más seguro para conservar el recuerdo de algo es recurrir a una imagen.¹⁸⁰ Por ello, la mayoría de las personas consideran que una fotografía es un recurso para preservar un momento que no se quiere perder u olvidar. La fotografía sirve para tener un documento acerca del pasado, sin importar la calidad técnica de la imagen, porque al final lo que cuenta es la posibilidad de recordar mediante

¹⁷⁹ David Präkel, *Composición*, Barcelona, Editorial Blume, 2007, 2ª edición, p. 11.

¹⁸⁰ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 276.

un registro en imagen, el contenido de una escena. En pocas palabras la fotografía es un instrumento de la memoria.¹⁸¹

Al respecto Susan Sontag afirma:

Las fotografías, escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas, recortadas, retocadas, manipuladas, trucadas, envejecen, desaparecen; se hacen valiosas, y se compran y venden, se reproducen, parecen incitar el almacenamiento.¹⁸²

Así podemos afirmar que la fotografía también es un objeto estético que cambió y sigue cambiando nuestra sensibilidad mediante la memoria: es un recordatorio a través de un objeto- imagen, aun en la ausencia del sujeto u objeto fotografiado.¹⁸³

Ahora bien, una fotografía es el acto de congelar una situación en especial, un instante, y es un acto que va de la mano con la memoria, ya que todo resultado equivale al de un recuerdo.

La palabra fotografía proviene del vocablo griego φως (*phōs*), que significa luz, y γραφή (*grafé*) que significa escritura; por lo tanto, si unimos las dos raíces, el significado es “escribir con luz”.¹⁸⁴

Tomar una fotografía implica decidir muchas cosas:

1. Antes de la toma: la elección de lo que se quiere retratar, la escena en sí pensando en cómo se vería si se usa filtro o no, qué cámara emplear, qué tipo de película es adecuada, el tipo de lente que se debe utilizar, la velocidad del diafragma, el tiempo de exposición, la composición que queremos seleccionar porque ésta es un proceso estructurado, etcétera.¹⁸⁵

¹⁸¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Debolsillo, 2013, p. 160.

¹⁸² *Ibid.*, p. 14.

¹⁸³ Sonia Naranjo Rosales, *op. cit.*

¹⁸⁴ *Qué es fotografía*. (en línea). Dirección URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa>

¹⁸⁵ David Präkel, *op. cit.*, p. 11.

2. En el momento de la toma: la parte más adecuada de la escena, la altura en la que se debe colocar la cámara así como la toma en sí.
3. En el laboratorio (el tiempo y método de revelado), el contraste, la saturación de tonos, los filtros, etcétera.

Entonces, las decisiones que toma el fotógrafo contienen una intencionalidad, sea manifiesta o no, De tal suerte, la fotografía es una composición de elementos que contienen un significado, que se realiza con la finalidad de mostrarlo a alguien en especial.

En este sentido, la tarea del fotógrafo consiste en reproducir algo a través de una imagen, que depende de la percepción que tiene en su mente, resultado de un proceso de interpretación de impactos, estímulos y sensaciones. Sin embargo, por más fotografías que se tomen, nunca será captada la realidad como tal, ya que posteriormente a las tomas, intervienen otros condicionantes que modificarán todavía más el resultado que se presentará al espectador, me refiero al encuadre, enfoque, luz, etcétera. En conjunto, todas esas elecciones son las que intervendrán en la construcción de una imagen determinada, la cual resulta, como diría Roger Barthes, “subjetivamente real y objetivamente falsa”.¹⁸⁶

E.H. Gombrich sostiene que aunque sean convencionales, existen algunas imágenes más naturales que otras. Tomando en cuenta la perspectiva,

ciertas fotografías, como ciertos cuadros, resultan convincentes; otras no. La escala, la proximidad [...] incluso el montaje o enmarcado de la hoja, pueden influir del modo más inesperado sobre la impresión general.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Citlali Aguilar Campos, *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de sexo)*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, Posgrado en Ciencias de la Comunicación.

¹⁸⁷ E.H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Madrid, Editorial Debate, 1998, p. 270.

Tal y como menciona John Berger en *Modos de ver*, el fotógrafo siempre va a reflejar su modo de ver las cosas, su percepción, sus intereses y la apropiación de la imagen de acuerdo a la elección de lo que quiera fotografiar. Por ejemplo, podemos captar un mismo escenario, al amanecer, al mediodía, al empezar a atardecer, al anochecer, y el efecto resultante en cada caso será distinto. Sucede lo mismo, si la toma se realiza desde un ángulo idéntico, pero en diferentes estaciones del año.

El fotógrafo encuentra algo en el mundo con lo que se identifica y lo fotografía de forma que exprese un sentimiento o proceso mental.¹⁸⁸

El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. Aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apropiación de una imagen de la realidad depende también de nuestro propio modo de ver las cosas.¹⁸⁹

La fotografía es una forma de ver del fotógrafo,¹⁹⁰ es una ventana al mundo. El espectador no puede percibir la ventana al mismo tiempo que observa el mundo.¹⁹¹

La cámara posee la capacidad de registrar una cantidad limitada de información que se encuentra en el entorno. No obstante, al hacerlo, el proceso añadirá sus propias cualidades y será capaz de distorsionar esta información. A la hora de captar la realidad, la fotografía sigue siendo un medio y las características de ese medio actúan a la vez como vehículo y como obstáculo para la escena captada.¹⁹²

La mirada, que nunca descansa y nunca se repite, ha transformado a las imágenes, en los casos en los que se exigía de las imágenes una representación objetiva del mundo tal cual es. Como es sabido, la realidad es el resultado de una construcción que nosotros mismos realizamos. Con

¹⁸⁸ Terrence Wright, *Manual de fotografía*, España, Ediciones Akal, 2001, p. 53.

¹⁸⁹ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 16.

¹⁹⁰ Terrence Wright, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹² *Idem.*, p. 50.

la transformación de la mirada se modifica también el trato con el medio que representa la producción de imágenes de una época.¹⁹³

David Präkel explica que el ojo y la cámara no ven las cosas de la misma manera.

Sabemos que la información que es captada por los ojos es procesada de forma activa y constante por el cerebro, pero en ese transcurso se van seleccionando ciertos detalles que parecen importantes y a la vez son eliminados otros que se consideran inútiles. En tanto que la cámara por sí misma no discrimina y le da la misma visión pasiva a todos los detalles de la escena, las imágenes que se captan de esta forma pueden ser decepcionantes si les son mostradas a otras personas, por lo que deben acompañarse de una explicación para aclarar lo que se intentó mostrar.¹⁹⁴

La cámara ve lo que veríamos de forma directa y la imagen fotográfica representa lo que está ahí para que el ojo lo vea; es un registro por medio de la cámara, es un duplicado de lo que el ojo observa pero a través de la selección que hace el fotógrafo. Una imagen fotográfica siempre es un encuadre que secciona el panorama completo que tiene el ojo humano.

Al tomar una fotografía se responde a una necesidad simbólica; es decir, es una manera de establecer una mediación entre el hombre y el mundo, porque las imágenes son símbolos y pueden actuar como representaciones de las cosas del mundo. Estos símbolos son tanto personales como colectivos del artista y cuando se presentan a un público espectador, todo aquel que lo vea tendrá una percepción distinta de acuerdo a su propio contexto.¹⁹⁵

Por otra parte, la cámara fotográfica es un objeto-herramienta que simula y potencializa las cualidades del ojo humano y a la vez, como expliqué, modifica la realidad (mediante la selección de sólo una parte de la

¹⁹³ Hans Belting, *op. cit.*, p. 281.

¹⁹⁴ David Präkel, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁵ Hans Belting, *op. cit.*, p. 14.

misma). Es un instrumento que extrae el entorno y lo conforma posteriormente, mediante la fijación e impresión de imágenes.¹⁹⁶

El acto fotográfico congela las situaciones y elementos tomados de un entorno en una fracción de tiempo.

Roland Barthes, en su texto *La cámara lúcida*, afirma que:

lo que la Fotografía reproduce al infinito sólo ocurrió una vez: ella repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. El acontecimiento jamás se supera hacia otra cosa: ella reduce siempre corpus que necesito al cuerpo que veo.¹⁹⁷

Un comentario al margen. Esta enseñanza debería ser tomada en cuenta por miles de orientales, quienes cuando viajan sólo ven la realidad a través del lente de su cámara. Y cuando regresan a su lugar de origen miran en fotografías lo que no fueron capaces de apreciar con sus propios ojos.

En conclusión podemos decir que existen básicamente dos posturas respecto a la función de la fotografía:

La primera sostiene que puede ser o es un espejo que refleja al mundo, como copia fiel de la realidad.¹⁹⁸ “Porque para muchos, fotografiar es esencialmente un acto de no intervención”.¹⁹⁹ En este caso, se piensa que la fotografía representa lo que habríamos visto si hubiéramos estado en el lugar del fotógrafo en el preciso momento en que se abrió el obturador.²⁰⁰

En tanto, la segunda postura se caracteriza por aceptar que en la fotografía existe una interpretación de la realidad como una creación codificada inspirada ideológica y culturalmente.²⁰¹ Porque se piensa que

¹⁹⁶ Citlali Aguilar Campos, *op. cit.*

¹⁹⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, España, Editorial Paidós, 1989.

¹⁹⁸ Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía*, Madrid, Editorial Cátedra, 2011, p. 62.

¹⁹⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 21.

²⁰⁰ Terrence Wright, *op. cit.*, p. 21.

²⁰¹ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 62.

una fotografía no es un mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo, y uno que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo.²⁰²

Por otra parte, la cámara fotográfica también tiene la capacidad de registrar una cantidad limitada de información de aquello que se encuentra en el entorno. Sin embargo, algunos fotógrafos afirman que esa cantidad limitada de información puede ser vista con mayor nitidez a través de la cámara y sobre todo mejor enfocado que sin ella.

En tanto que las personas pueden elaborar un panorama más amplio a través del rabillo del ojo aunque desenfocado y borroso; las cámaras, al mismo tiempo, advierte cambios, colores, señales. Una foto tiene la propiedad de que puede estar toda ella enfocada, cuando un ser humano mira, enfoca una parte limitada de la escena. El resto, a su alrededor, aparece menos nítido; y cuanto más se aleja del punto de enfoque, es más borroso.

También es importante la persona (o máquina) que revela la foto, sobre todo en blanco y negro en donde existe un mayor poder de la persona que realiza el revelado. Quizá por esa fuerza es que Salgado utiliza este tipo de revelado, para imprimir mayor fuerza y dramatismo a sus imágenes.

No hay que olvidar que una fotografía (bien enfocada, con luz y profundidad de campo) puede aparecer técnicamente correcta, pero no es lo que vemos sino algo parecido; más o menos cercano a la realidad pero con características distintas. En las fotos, los colores no son de verdad, sino resultados químicos que asemejan la realidad.

Ahora bien, al fotografiar, es posible añadir algunas cualidades durante y mediante el proceso y con ello se distorsionará en mayor o menor medida la información que brinda la realidad. No hay que olvidar que la fotografía es un medio para captar una escena, como una ventana por la

²⁰² Susan Sontag, *op. cit.*, p. 21.

que se observa al mundo, pero a la vez puede constituirse en su obstáculo y presentarse como fidedigno.²⁰³

La percepción normal del fotógrafo actúa sobre todo el entorno antes y después de hacer la fotografía. En el momento de presionar el disparador, todo lo que se encuentra en el campo de visión dentro de la parte de entorno seleccionada, se desploma sobre el plano bidimensional de la fotografía y queda separado de su contexto original.²⁰⁴

Recordemos que al inicio de este capítulo se había definido a la imagen como una unidad simbólica. Que vivimos rodeados de imágenes, lo que nos hace entender al mundo a través de ellas. Pero no olvidemos que la imagen es un producto de la percepción, y es el resultado de una simbolización personal o colectiva. En el caso de Salgado, si nos fijamos detenidamente, incluso si medimos las manos que aparecen en las imágenes fotográficas, éstas se encuentran aumentadas en su tamaño, como un símbolo de la actividad que desarrollan los hombres mediante el trabajo.

De esta forma, coincido con Hans Belting cuando asegura que todo lo que pasa a través de la mirada al “ojo” interior, es una imagen o puede transformarse en una imagen.²⁰⁵

Las imágenes fotográficas refieren no sólo a una parte de la realidad que queda capturada, sino también a las imágenes mentales con las que el fotógrafo enfrenta la realidad que pretende preservar.²⁰⁶

En ese sentido, las imágenes pueden ser consideradas y recibir el tratamiento de textos para realizar su análisis, porque fundamentan significados.²⁰⁷

Por otra parte, Vilém Flusser concibe a la fotografía como la imagen de ciertos conceptos, lo que de alguna forma se puede decir de la mayoría de las imágenes. Entonces, éstas significan “conceptos dentro de un

²⁰³ Terrence Wright, *op. cit.*, p. 50.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁰⁵ Hans Belting, *op. cit.*, p. 14.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 265.

²⁰⁷ *Idem.*, pp. 15-25.

programa". Así, la creación de una determinada imagen fotográfica consiste en poner dentro de un marco al sujeto o la cosa elegida. Las proporciones del marco y el lugar donde se sitúa influyen en la forma en que se debe leer la composición de la imagen.²⁰⁸

Entre los estudiosos de Ciencias Sociales, cuando se hace referencia a un texto y a una imagen fotográfica, comúnmente a la segunda no se le da el mismo nivel de importancia con referencia a sus posibilidades explicativas con referencia al entorno social y, por lo tanto, tampoco se le otorga el mismo tratamiento.

En cuanto al valor que se le asigna, se considera que las fotografías tienen un papel secundario respecto al texto, sirven sólo para ilustrar lo que se dice con palabras. Es difícil encontrarse con trabajos que incluyan o desarrollen una teoría a través de imágenes visuales, ya sea pintura, escultura, fotografía o cine.

Por ejemplo, es posible que esto se deba a la dificultad que implica transmitir mensajes con cierto grado de abstracción construidos con base en fotografías, porque las relaciones políticas y económicas son especialmente difíciles de fotografiar, lo mismo que las estructuras de poder y la desigualdad, porque muchas veces no son evidentes, están escondidas o implícitas y es necesario realizar una verdadera investigación hermenéutica para descubrirlas.

Es importante tener presente que la fotografía puede ayudar a conocer y a denunciar situaciones sociales de hambre, violencia, creencias u opresión, de la misma forma que puede colaborar para que la sociedad obtenga un conocimiento crítico. Porque es igualmente posible adquirir un conocimiento profundo a través de las formas como expresamos y captamos la emoción y no sólo con datos.

Así, la fotografía puede ser utilizada para explicar visualmente los males y problemas sociales, porque permite describir comunidades, familias e incluso provocar la acción social. Una de las posibles

²⁰⁸ *Id.*, pp. 6-7.

consecuencias de este tipo de investigaciones, es que se convierte en un instrumento que permite unir aspectos micro con situaciones macro de la sociología.

En este caso, a partir de la fotografía de una escena en la que aparecen trabajadores en una mina, se abre la puerta para relacionar aspectos económicos de la producción de oro con las consecuencias en la condición social de un grupo. Porque las fotografías explican y a la vez nos permiten sentir algo; también posibilitan ordenar el conocimiento. Si bien suponen una forma peculiar de conocer la realidad, también contribuyen sustancialmente a la construcción de la realidad social, ya sea fotografiando, analizando o interpretando.

Entre los teóricos yo he consultado que han trabajado el tema de la fotografía como un texto que da cuenta de la realidad, puedo mencionar especialmente a Erving Goffman, Howard Becker, Pierre Bourdieu y Susan Sontag.²⁰⁹

Michel Frizot opina que la fotografía ha sido el medio a través del cual se han dado a conocer los horrores que ha cometido el ser humano y al mismo tiempo se han convertido en denuncia, como fue el caso de la liberación de los campos de concentración nazis, la bomba de Hiroshima, la hambruna en Biafra, la guerra de Vietnam, entre muchas otras.²¹⁰

La fuerza de la fotografía radica en el poder que tiene para lograr que los seres humanos tomen conciencia sobre los hechos que ocurren. Ciertamente, es una forma que tiene el fotógrafo para percibir al mundo; esto es, implica subjetividad, porque es un punto de vista, pero no por ello deja de tener un altísimo grado de realidad y por lo mismo también de información sobre la misma. Cuando observamos una fotografía, es innegable que el fotógrafo presencié la escena que capturó; es decir, estuvo ahí. Existen muchos ejemplos en los que las imágenes que se obtienen, exponen o difunden, permiten que un acontecimiento que ocurrió

²⁰⁹ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 31.

²¹⁰ Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, México, Editorial Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009, p. 37.

en un lapso de tiempo, se prolongue, incluso se haga permanente en el recuerdo, aunque en su momento haya sido repentino.²¹¹

A la fecha, con el uso de teléfonos celulares y otro tipo de aparatos, cada vez es más frecuente que ocurra lo anterior, ya que hay miles de millones de fotógrafos en todo el mundo poniendo atención a lo que ocurre en un centésimo de segundo, dispuestos a capturar la escena y difundirla a todo el orbe.

Así, una imagen fotográfica posibilita guardar en la memoria acontecimientos que de otra forma se desvanecerían en el tiempo. Este recuerdo puede ser individual o colectivo, como las imágenes del 11 de septiembre de 2001. Éstas y otras imágenes pueden ser consideradas verdaderos archivos de historia humana, lo mismo que la tragedia medioambiental de la planta nuclear de Chernobyl sucedida el 26 de abril de 1986, al igual que la catástrofe que ocurrió en la central nuclear de Fukushima durante el terremoto de Japón del 11 de marzo de 2011, todas ellas difundidas a través de la red.

Entonces, podemos afirmar sin equivocarnos que una imagen fotográfica contiene muchos datos, pero también tiene un límite, porque no explica el contexto en el que tiene lugar el hecho; se sabe que existe, pero no aparece en la imagen. Por eso es importante, en muchos casos, incluir un pie de foto, para ubicar y evitar equívocos en la interpretación que pueda hacer el espectador.

Por ejemplo, en la fotografía que utilizo para mi estudio de caso, no aparecen las minas, sino los trabajadores que laboran en ellas. En otras palabras, existe información que no es evidente o explícita, porque la situación no lo permite, ya que la foto se toma en un instante. Por eso también es importante realizar un análisis hermenéutico para aparecer lo que se encuentra invisible, pero que está ahí; esto es, los silencios también son importantes de ser estudiados.

²¹¹ *Ibid.*, p. 73.

Para lograr un análisis e interpretación confiable de cada elemento contenido en una imagen y de las relaciones que establecen entre ellos, es importante conocer las condiciones de producción, tratamiento, selección y sobre todo a quién va dirigida (recordemos que la realidad nos brinda sus imágenes y un fotógrafo que se ha sensibilizado ante ciertos acontecimientos, las extrae y las captura). Lo anterior nos permitirá identificar la intencionalidad del fotógrafo, lo mismo que su estilo propio, como un lenguaje.

Una cosa elemental que distingue a los fotógrafos entre sí, es que unos disparan su cámara para capturar instantes; sus fotografías son resultado de la velocidad de sus reflejos, no son planificadas. En tanto, otros dedican tiempo a estudiar, observar, esperar, seleccionar la técnica y toman decisiones acerca de la luz, encuadre, etcétera; disparan muchas veces, hasta que consiguen que las condiciones de luz, composición y momento sean las idóneas para expresar las ideas que tiene el fotógrafo sobre una determinada situación. Esto es un proceso creativo, porque con esa imagen de calidad que se logra, se quiere llamar la atención del observador.

Una buena fotografía consiste en mostrar algo más allá de lo que se presenta de manera “natural”; conseguirá que el observador se detenga y ponga atención a cada uno de los detalles que muestra, es decir, que pase de la acción de ver, a mirar, después a observar y finalmente a contemplar.

¿Cuántas veces se debe observar una fotografía? La fotografía captura la vida real, pero la creatividad del fotógrafo consiste en mostrar aspectos que no habíamos notado; es decir, nos descubre algo que nos hace reflexionar. En palabras de Freeman:

Una imagen evidente, no anima a analizar su contenido. Finalmente, entre todas estas capas de contenido y visualización está lo inesperado y lo no anticipado... La presencia de estas capas de contenido en una fotografía no siempre significa que el fotógrafo deba

ser consciente de su complejidad. La sorpresa puede aparecer más tarde, durante la visualización de la imagen.²¹²

Cuando una imagen es clara para el espectador, es común que no considere necesario hacer alguna interpretación, pues el contenido de la imagen le resulta evidente.

No debemos perder de vista que ninguna imagen es lo suficientemente sencilla como para “ahorrarnos” el efectuar un análisis de la misma, pues en la mayoría de los casos, las fotografías más sencillas pueden encerrar un nivel de complejidad que ni el fotógrafo mismo consideró en el momento de tomar la imagen.

2.4. Breve historia de la fotografía a partir del siglo XIX

Una fotografía es el resultado de la acción de fijar por medio de la luz la imagen de los objetos sobre una superficie sensible, ya sea una placa, una película, un papel, etcétera. Para ello se utiliza una cámara con la que se obtiene la imagen.

La historia de la fotografía comienza propiamente hasta principios del siglo XIX.

El químico y botánico suizo Jean Sénebier, estudió fisiología vegetal (fotosíntesis) lo que le permitió utilizar sustancias que se endurecían o se hacían insolubles con la acción de la luz, especialmente de los rayos ultravioleta. El compuesto que usaba era el llamado betún de judea. Una vez seca la placa y expuesta a la luz, transformaba en insolubles las partes que no habían recibido luz y éstas se blanqueaban en lugar de ennegrecer. Con esta técnica obtenía imágenes directamente positivas, aunque invertidas.

²¹² Michael Freeman, *La visión del fotógrafo. Entender y apreciar la buena fotografía*, Inglaterra, Editorial Blume, 2012, p. 17.

- 1816. En ese año fueron registrados los primeros hallazgos exitosos en la obtención de imágenes fotográficas. El químico francés Joseph Nicéphore Niépce tuvo éxito en sus investigaciones sobre imágenes estables, teniendo como antecedente en sus estudios a Sénebier.
- 1826. La primera fotografía de la que se tiene noticia fue lograda por Niépce y la llamó *punto de vista*, porque era una impresión directa de la realidad. Consiguió una imagen negativa logrando fijarla sobre papel tratado con cloruro de plata mediante ácido nítrico. Esa imagen fue obtenida utilizando una placa de peltre y exponiéndola a la luz por poco más de ocho horas.
- 1829. Niépce siguió con sus investigaciones, pero no tuvo mucho éxito y empezó a tener problemas financieros, lo que lo llevó a firmar un contrato con el francés Louis Jacques Mandé Daguerre, quien trabajaba en el teatro diseñando escenografías.
- 1831. Daguerre logró producir fotografías utilizando placas recubiertas con una capa de un material compuesto por yoduro de plata sensible a la luz. Expuso esas placas varios minutos a la luminosidad, empleando vapores de mercurio para revelar la imagen en positivo.
- 1833. Con la muerte de Niépce, en 1839 la Academia de Ciencias de Paris le atribuya todo el crédito de las investigaciones sobre fotografía a Daguerre. Existe la posibilidad de que en ese periodo hubiese estado experimentando para obtener fotografías a color fieles a la realidad pero sin éxito.
- 1839. Daguerre y Talbot publicaron sus métodos. A continuación se trabajó en la disminución del tiempo en los procedimientos de exposición, quedando reducido a pocos segundos.
- 1842. William Henry Fox Talbot desarrolló en lo que llamó técnica decalotipia (del griego kalos, bello, y typos, impresión). Con este proceso de fijado hacía que las películas no expuestas de yoduro de plata resultaran insensibles a la luz, así se evitaba que la plata se ennegreciera totalmente, pero con el inconveniente de que las imágenes obtenidas

resultaban poco nítidas. Talbot descubrió un procedimiento fotográfico que consistía en utilizar un papel negativo a partir del cual podía obtener un número ilimitado de copias. Se dio cuenta de que el papel recubierto con yoduro de plata era más sensible a la luz, siempre y cuando previamente a su exposición éste fuera sumergido en una disolución de nitrato de plata y ácido gálico.

El calotipo fue el primer sistema fotográfico negativo-positivo, lo que transformó a la fotografía en algo accesible a las personas. Por la reproducción de la misma toma, se socializó la imagen. Así, la esencia de la fotografía no sólo consistirá en captar la imagen sino en reproducirla muchas veces; es decir, multiplicarla, lo que permitirá su amplia difusión.

- 1847. El sobrino de Joseph Nicéphore Niépce y miembro de la sociedad francesa de fotografía, Claude Félix Abel Niépce, descubrió un método en el que utilizaba una placa de cristal a manera de negativo fotográfico que se producía sobre papel, y le dio el nombre de niepceotipo. El procedimiento para la preparación de la placa consistía en bromuro o yoduro de potasio en suspensión de albúmina o clara de huevo con unos granos de sal; la mezcla resultante se agitaba y tamizaba. La plancha de cristal era recubierta con esta combinación. Cuando la preparación que cubría la placa de cristal se secaba y, antes de su exposición a la luz, se sumergía en una solución de nitrato de plata, lo que hacía que los negativos fueran impresos con una imagen definida. Este procedimiento requería de largas exposiciones a la luz.

En esta etapa se convirtió en algo común que los llamados daguerrotipos fueran *iluminados* o *coloreados* a mano.

- 1851. Los fotógrafos necesitaban disponer de un cuarto oscuro que estuviera lo suficientemente cerca para que les permitiera preparar las planchas antes de la exposición y revelarlas inmediatamente; esto resultó ser una gran limitante para la fotografía profesional. Entonces, varios investigadores trataron de perfeccionar un tipo de negativo que pudiera exponerse seco. Fue el escultor y grabador inglés Frederick Scott Archer

quien logró innovar la técnica, resolviendo el problema que presentaba el que los negativos debían ser expuestos y revelados mientras estaban húmedos.

Archer introdujo placas de cristal húmedas al utilizar colodión húmedo en lugar de albúmina como material de recubrimiento para aglutinar los compuestos sensibles a la luz. Por su parte, Gustave Le Gray, en Francia, también reemplazó en los negativos la albúmina por el colodión.²¹³ Este sistema resultó ser más rápido que el conocido daguerrotipo y además sustituía a las placas emulsionadas con albúmina, debido a que presentaba una ventaja con relación a la exposición, ya que al aumentar la sensibilidad se disminuyó el tiempo de exposición y permitió captar ciertos “instantes” que hasta el momento no había sido posible.

Sin embargo, el colodión también presentaba algunos problemas: la placa de cristal debía ser preparada mediante un proceso delicado para evitar la formación de burbujas y justamente en el momento de realizar la toma, además de que era imprescindible el que se mantuviera húmeda porque de otra forma la placa quedaba inservible.

- En la segunda mitad del siglo XIX se popularizaron los retratos no sólo de gobernantes, sino también de personas comunes. Se empezó a registrar hechos históricos mediante el uso de la fotografía, como fueron las guerras y se dieron a conocer al mundo lugares que sólo habían sido conocidos mediante grabados o textos escritos, que desde luego consistían en una perspectiva propia de quien hacía el dibujo o escribía el texto. Con la fotografía se hacía más preciso el relato, porque las imágenes tomadas durante viajes y expediciones eran fieles copias de la realidad aunque eran en blanco y negro.

- 1861. El físico inglés James Clerk Maxwell, conocido por desarrollar la teoría electromagnética y por elaborar una teoría sobre el color, demostró que era posible obtener fotografías en color si se utilizaba una

²¹³ Se trata de un compuesto de nitrocelulosa que está diluido en éter etílico y alcohol, en el que se disolvían sales de yoduro y bromuro.

combinación de filtros, los cuales tenían como base el rojo, el verde y el azul. Con estos filtros se logra obtener imágenes en color a través de la síntesis aditiva de los colores. El procedimiento que siguió fue trabajado conjuntamente con Louis Ducos du Hauron; realizaron impresiones con cada uno de los filtros y imágenes con un color distinto cada una: rojo, verde y azul-violeta. Tras revelar las tres impresiones, las imágenes resultantes se trasladaban a cristales y eran proyectadas simultáneamente en una pantalla por medio de tres proyectores, cada uno equipado con el filtro del color original. Al superponerse en la pantalla las tres imágenes proyectadas conformaban una sola imagen a color.

A estos trabajos le siguieron los de Charles Cross, quien también logró imágenes en color pero utilizando el método sustractivo.

- 1864. El inglés Joseph Wilson Swan, al trabajar con placas mojadas, observó que el calor incrementaba la sensibilidad de la emulsión de bromuro de plata en el proceso.
- 1879. Swan patentó un procedimiento de impresión al carbono. Siete años después, el también británico Charles E. Bennett trabajó con una plancha seca recubierta con una emulsión de gelatina y de bromuro de plata, muy similar a las modernas.
- 1879. Swan también ideó un método para secar las placas y patentó el papel de bromuro.

Los experimentos se sucedían unos con otros tratando de aumentar la eficiencia en cuanto a la nitidez de la fotografía en blanco y negro así como la disminución del tiempo de exposición, lo que llevó a trabajar utilizando diversas técnicas con placas y emulsiones diversas. Al mismo tiempo se realizaban numerosos esfuerzos para obtener imágenes a color.

- 1884. El norteamericano George Eastman, fundador de Eastman Kodak Company, inventó y patentó una película que consistía en una tira de papel recubierta con una emulsión sensible, éste sería el rollo de película que reemplazó a la placa de cristal; con ello consiguió la posibilidad de fotografiar a las masas. Este invento (el rollo de película)

constituye un elemento básico en la invención del cinematógrafo, porque fue utilizado por los pioneros del cine como Thomas Edison, los hermanos Lumière y Georges Méliès.

- 1888. Eastman recibió una patente para su cámara que utilizaba el rollo de película y registró la marca Kodak.
- 1889. Logró obtener la primera película flexible. Puede considerarse que con estos avances se inició la fotografía comercial.
- 1907. El público pudo tener acceso a los primeros materiales comerciales específicamente de película en color y también de ciertas placas de cristal llamadas Autochromes Lumière.
- En la década siguiente, se perfeccionaron los sistemas utilizados para la impresión, con lo que se generó la necesidad de fotógrafos que tomaran fotos para ilustrar textos tanto en periódicos como en revistas. Esta demanda generó un nuevo campo comercial para la fotografía, el publicitario.
- 1930. Se empezó a utilizar la lámpara de flash.
- 1935-1936. Aparecieron comercialmente las películas de color Kodachrome y Agfacolor y se popularizaron porque con ellas se obtenían las transparencias, también conocidas con el nombre de diapositivas.

Las exigencias militares obligaron a las innovaciones fotográficas, específicamente durante la Segunda Guerra Mundial, ya que se requería del perfeccionamiento de los lentes para que tuvieran mayor alcance, a la vez que pudieran ser intercambiables para poder captar mejor los objetivos.

Basada en el descubrimiento de cristales de yodosulfato de quinina alineados en una lámina de plástico, con los que se obtuvo el vidrio *polaroid*, el físico norteamericano Edwin Herbert Land patentó la muy atractiva cámara *Polaroid Land*, que utilizaban los aficionados que querían ver en minutos sus fotos reveladas. También algunos artistas de la llamada corriente del *Pop Art*, como los británicos Eduardo Paolozzi o Richard Hamilton, emplearon la técnica del *collage* para expresar su visión irónica

del mundo, mientras que Andy Warhol y Robert Rauschenberg la incorporaban a sus trabajos de serigrafía.

- Con el paso del tiempo se incrementó cada vez más la velocidad y sensibilidad a la luz de las películas, sobre todo en blanco y negro, en las que se llegó desde un máximo de 100 ISO hasta otro teórico de 5.000 ISO.
- En tanto, en las de color la velocidad se multiplicó diez veces. También se introdujeron dispositivos electrónicos, amplificadores de luz, que hicieron posible el registro de cuerpos luminosos para los estudios en Astronomía.
- Constantemente se ha elevado el nivel técnico para obtener fotografías, gracias a la posibilidad de tener al alcance dispositivos de medición de luz sumamente precisos, celdas fotoeléctricas en las cámaras y la automatización de la obturación y abertura, convirtiendo a las cámaras fotográficas en mecanismos cada vez más precisos y sofisticados.
- Después de la Segunda Guerra Mundial, la fotografía a color se generalizó, gracias a los estudios y experimentos de dos músicos jóvenes, Leopold Mannes y Leopold Godowsky, que trabajaban para la *Eastman Kodak*.
- Con el paso del tiempo, todos estos avances irán acompañados por la microinformática y la miniaturización de los componentes, lo que hizo posible automatizar y eficientar la cámara fotográfica.
- Actualmente, la electrónica ha sustituido a la mecánica, lo que permite disminuir los costos, lo que hace cada vez más accesible y sencillo el manejo de las cámaras.

En síntesis, se utiliza tecnología avanzada, ya que los lentes son mejores, los materiales más ligeros y a la vez resistentes. Se incorporan *microchips*, se fabrican emulsiones cada vez más sensibles (hasta 12.000 ISO) y con un grano cada vez más fino, lo que permite apreciar detalles que no son visibles al ojo humano. Se tiene al alcance medidores de distancia y luz lo que facilita disparar en milésimas de segundo; esto se emplea cada vez más en fotografía deportiva o de la naturaleza.

2.5. ¿Por qué conocer la historia de la fotografía?

Me detendré brevemente para explicar el porqué fue necesario este breve recorrido acerca de la historia del desarrollo de la fotografía.

Si observamos la técnica original, ésta requería de mucho tiempo de exposición; esto es, el objeto o persona que quería captarse debía permanecer estático. Con el avance de la técnica, cada vez fue menor el tiempo de exposición, hasta que terminó en milésimas de segundo, lo que trajo paralelamente un cambio en los objetos que se captarían y por lo tanto en las imágenes.

Durante los años cincuenta, la mayor parte de la fotografía realizada fue, en palabras de Szarkowski, “fotografía de índole privada”. Ejemplo de ello son las obras de Stieglitz y Weston, que no hicieron concesión alguna en los intereses del público o del gusto general.

Naturalmente, sobre todo en Europa, otros fotógrafos apostaron por el compromiso político y social del momento, actuando como intérpretes de los acontecimientos y de los “instantes decisivos” de los que fueron testigos. Dentro de esta corriente cabe destacar, entre otros, a Cartier-Bresson o Bill Brandt.²¹⁴

Si bien al principio, las primeras imágenes fueron utilizadas para apoyar una narración, es decir, con fines de ilustración, con los cambios técnicos efectuados, ocasionados en buena medida por las exigencias en las actividades militares, los objetivos capturados se convierten en un apoyo a la información y conocimiento de determinados ambientes y situaciones, con lo que podemos considerar que las fotografías se convierten en un texto que fortalece o apoya al relato histórico.

Lo anterior explica también el cambio en la perspectiva e intereses de los fotógrafos. Primero se tenía que disponer a los objetos y personas en

²¹⁴ Javier Calbet y Luis Castelo, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Acento Editorial, 1997, (en línea) Dirección URL: <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/fotografia/888078377.Breve%20historia%20de%20la%20fotografia.pdf>

un escenario y esperar el tiempo que requería la exposición. Cuando se tiene la posibilidad de capturar en instantes lo que ocurre, estas imágenes son en tiempo, por llamarlo de alguna manera *real*, sin una puesta en escena premeditada. Esto dio paso lógicamente a los reporteros de guerra, o fotoperiodistas.

A partir de 1970, las fotografías dejan de ser un tema meramente descriptivo para ampliar su campo a imágenes con intención testimonial y documental del mundo.²¹⁵

Tal y como menciona José Gómez Islas, la fotografía siempre ha gozado de total credibilidad como testimonio incuestionable.²¹⁶

Sin embargo, no hay que olvidar que desde la Segunda Guerra Mundial, cada vez es más frecuente recurrir a la manipulación fotográfica. Aunque los directores de fotografía de los periódicos afirman que rechazan el retoque u otras formas de manipulación de las fotos, argumentando que ni siquiera está permitido invertir las fotos, la realidad es que al tomar la fotografía en sí ya se está interviniendo, tal como frecuentemente lo hacen las revistas.

2.6. El fotógrafo

El fotógrafo tiene la necesidad y siente la pasión de mostrar y comunicar algo, ya que esto determinará cada elección que hagamos relacionada con nuestro trabajo. Para ser fotógrafo, también es necesario interesarse por el mundo que nos rodea; interesarse por cosas que están más allá de la fotografía.²¹⁷

La finalidad del fotógrafo será la producción de imágenes de alta calidad que repliquen el tema original con la mayor exactitud posible. Para

²¹⁵ José Gómez Isla, *op. cit.*, p. 10.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁷ Maria Short, *Contexto y narración en fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013, p. 42.

conseguirlo, el fotógrafo tomará decisiones relativas a la iluminación, la composición y la calidad de la imagen final.²¹⁸

El fotógrafo elige el suceso que fotografía. Esta elección puede entenderse como una construcción cultural. Aquello que no eligió fotografiar ha despejado, por así decirlo, el espacio para esa construcción. La construcción es resultado de la lectura que hace del suceso que tiene delante de sus ojos. El fotógrafo elige el árbol, la escena que él desea, el tipo de película, el enfoque, el filtro, la exposición, la fuerza de la solución para el revelado, el tipo de papel, la oscuridad o la claridad de la impresión, el encuadre.²¹⁹

A fines de la década de los noventa, era común el uso de soportes digitales con una gran capacidad de almacenamiento de información, lo que con ayuda de ordenadores hacía posible su conservación y mantenimiento. Pero lo que es más significativo y relevante en este estudio es el cambio producido en la actitud y concepción de objetivos que tiene el fotógrafo de frente a los hechos.

El fotógrafo contemporáneo tiene claro el paradigma de la copia fiel de la realidad y lo ha cuestionado, ya que con los instrumentos al alcance y las nuevas tecnologías, la cámara capta más de lo que el ojo humano ve a simple vista; entonces podemos hablar de una posible hiperrealidad o incluso hiperrealismo. Esto es, se magnifica a la realidad, en su dramatismo; se genera una esteticidad ya sea positiva o negativa de la realidad, para convertirse en un medio capaz de interrogarse sobre sí mismo. Ésta será la función básica del fotoperiodismo, ser crítico.

Durante la posguerra, Otto Steinert creó un movimiento fotográfico influido por el existencialismo que se conoció como "Fotografía Subjetiva". Afirmaba que la fotografía debía ser mucho más que una forma para reproducir la realidad y convertirse en una interpretación de ella; es decir, crear imágenes nuevas a partir de las originales, apartándose de los

²¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

²¹⁹ John Berger, *Para entender la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015, p. 88.

condicionamientos técnicos imperantes en los movimientos previos, tales como la “Nueva Objetividad” alemana y el Grupo f/64 americano.²²⁰

Es posible que uno de los fotógrafos más influyentes haya sido el norteamericano Minor White. Javier Calbet y Luis Castelo lo explican de la siguiente manera:

... En esa búsqueda de nuevos parámetros estéticos y de abandono de las manipulaciones para conseguir efectos de trasgresión de lo real, White establece nuevas relaciones, acercándose más a la poesía y al misticismo a través de un medio esencialmente fotográfico que no necesita manipular la realidad. Lo que Minor White propone es una reflexión, una meditación interiorizada del hecho fotográfico. No es necesario reconocer en la fotografía los objetos como elementos o como registro de una realidad objetiva. Debemos reconocerlos en nuestro interior, creando un estado mental de equivalencia entre lo fotografiado y el observador.²²¹

Por otra parte, el suizo Robert-Louis Frank, quien trabajó particularmente en Estados Unidos, se va a convertir en un mito de la fotografía de los años cincuenta, influyendo en muchos fotógrafos alrededor del mundo. Sus imágenes buscan mostrar los momentos que se encuentran antes y después de la toma de una decisión y corresponden a multitud de instantes que en la realidad vemos de forma continua y a los que no les prestamos ninguna atención.

Para Frank, los momentos determinantes o significativos no existen, todos son igualmente importantes, resultan relevantes porque así los hacemos aparecer con el uso del medio fotográfico. En otras palabras, seleccionamos los momentos que queremos recordar como los importantes y los capturamos en una fotografía, pero no llegaríamos a ellos sin haber pasado antes por los que consideramos irrelevantes.

²²⁰ Javier Calbet y Luis Castelo, *op. cit.*

²²¹ *Ibid.*

Williani Mein hace manifiestas las características del medio, porque utiliza el movimiento y el tiempo durante la toma, a la vez que lo hace patente mediante la alteración del soporte o de sus propios límites técnicos.

Por su parte, Klein se da a conocer por captar formas abstractas y a la vez fugaces y lo logra utilizando tiempos prolongados de exposición. Él estaba convencido de que la cámara es un instrumento que permite documentar el paso del tiempo y por ello intenta captar acciones en movimiento, aunque sean efectuadas en instantes y que por su rapidez pasan desapercibidas al ojo humano. También presenta imágenes muy contrastadas, movidas o desenfocadas con la intención de evidenciar agresividad. Su trabajo se convierte en un desafío a una visión instantánea y objetiva propuesta por Cartier-Bresson, una ruptura con los esquemas tradicionales de la llamada Street Motography o fotografía de calle.

Por otra parte, David Hockney empieza a trabajar con imágenes fragmentadas. Sus fotomontajes se logran mediante la captura de una escena, después en una gran cantidad de fragmentos, para finalmente volverlos a unir haciendo que la escena original se recomponga. Desde luego, esto implica el que sus obras no puedan ser observadas de manera convencional, tal como se ve una sola imagen, ya que los múltiples fragmentos deben ser organizados en la mente del observador.

Con los ejemplos anteriores podemos advertir que las formas de intervención a una imagen son muy variadas, pero con ello el objetivo que se persigue es lograr una imagen más conceptual, una que transmita mensajes más complejos. Los resultados que se logran son únicos, por el tratamiento que se les da, que es resultado de una manipulación personal y con una intencionalidad precisa.

2.7. Utilidad de la fotografía

Si bien es común pensar en la fotografía simplemente como una forma de capturar imágenes familiares o momentos importantes en la vida, existen diversas aplicaciones de ella. A continuación ofreceré un espectro de las más frecuentes.

Cuando un fotógrafo se vale de las imágenes que genera para comunicar sus ideas o puntos de vista sobre un acontecimiento, sus fotografías pueden ser realistas o creativas.²²²

Se puede calificar como fotografía realista, aquella que es resultado de la captura de la imagen del objeto, sin llevar a cabo alguna modificación. Entre las fotografías que pertenecen a esta clasificación, se encuentran las documentales, que aparecen en la prensa como una manera de transmitir visualmente las noticias.²²³

La fotografía creativa resulta de la libre expresión del artista, haciendo a un lado convencionalismos y explorando posibilidades técnicas de manipulación.²²⁴

Existen muchas posibilidades de clasificación, pero si consideramos el género, al igual que el cine y de alguna manera la televisión, la fotografía tiene campos definidos, los cuales son a grandes rasgos:²²⁵

- Fotografía científica
- Fotografía comercial y publicitaria
- Fotografía artística
- Fotografía periodística

²²² *Fotografía. Estilos y géneros*, (en línea). Dirección URL:
<http://es.slideshare.net/Cuartomedio2010/fotografa-estilos-y-generos-final>

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Id.*

La científica se ha convertido en un instrumento de trabajo indispensable para la investigación y desarrollo de la ciencia en sus más diversos campos, ya que permite captar imágenes que son imposibles de ser observadas por el ojo humano; entre otras, me refiero a las microscópicas ya sea de microorganismos, o de las células que deben ser estudiadas, hasta las imágenes macro que son captadas por satélites a grandes distancias con fines meteorológicos o geológicos ²²⁶ o también en este rango podemos mencionar a la fotografía subacuática. Especialmente asombrosa es la fotografía macro, que amplifica detalles imperceptibles por el ojo humano. Para captar este tipo de imágenes se necesitan lentes que puedan enfocar a distancia mínima, con amplia apertura del diafragma y requieren de un entorno iluminado que permita plasmar detalles, como la fotografía de los insectos, entre muchas otras.²²⁷

En estos trabajos se utilizan instrumentos como espectroscopios, microscopios y telescopios. Especialmente en el campo de la medicina se han desarrollado especialidades como la ingeniería biomédica, que permite tener imágenes cada vez más precisas con la microfotografía incluso en tercera dimensión, lo que resulta de gran ayuda para diagnosticar y realizar procedimientos menos invasivos, como pueden ser las cirugías laparoscópicas.

En el caso de la arqueología, las imágenes obtenidas permiten conocer información sobre vestigios sin tener que realizar excavaciones.

Este tipo de fotografías también pueden ser empleadas para descubrir fallas en cortinas de presas, recipientes industriales de presión, piezas mecánicas y tuberías, aumentando la seguridad en plantas nucleares,

²²⁶ Tipos de fotografía, Enciclopedia de clasificaciones (2016) (en línea). Dirección URL: <http://www.tiposde.org/general/482-tipos-de-fotografia/>

²²⁷ *Fotografía. Estilos y géneros, op. cit.*

submarinos²²⁸ y aviones, evitando el peligro que representan para el ser humano las fallas y su compostura.²²⁹

A la milicia le resultan especialmente útiles las fotografías infrarrojas que permiten fotografiar objetos en total oscuridad, lo que resulta muy útil si se piensa en los camuflajes; también las aéreas con fines de vigilancia y espionaje, porque dan información sobre puntos estratégicos.²³⁰ Para tomar estas fotos se instalan en los aviones cámaras especiales; con ese objetivo en la actualidad se están empleando cada vez más a los drones y sus resultados se utilizaban en cartografía, análisis del crecimiento de las ciudades, estudios sobre territorio, distribución de flora y fauna.

Quienes practican la fotografía submarina saben que la cámara debe ser colocada en alguna caja hermética que posea alguna ventana delante del objetivo.

Cuando la profundidad es mayor a 10 metros, se necesita luz artificial, porque la calidad de estas fotografías está directamente relacionada a la claridad del agua.²³¹

Desde luego, las cámaras submarinas, al igual que las demás técnicamente cada vez son mejores, porque deben resistir la presión a diferentes profundidades para poder captar la belleza de la naturaleza subacuática. En la misma categoría de fotografía científica para realizar investigaciones, se encuentra la ultravioleta, que ayuda a descubrir falsificaciones en manuscritos y obras pictóricas y también para el estudio de documentos deteriorados.²³²

La fotografía comercial y publicitaria generada a partir de 1920 tiene un espectro sumamente amplio; y para que cumpla con su función, todos los detalles como iluminación, color, puesta en escena, deberán ser

²²⁸ Maricarmen Barona Ramírez *La fotografía y su análisis desde el siglo XX hasta la actualidad*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Ciencias de la Comunicación, Estudios incorporados a la UNAM, Facultad en Ciencias de la Comunicación, Coatzacoalcos, Veracruz, 2006.

²²⁹ Tipos de fotografía, Enciclopedia de Clasificaciones, *op. cit.*

²³⁰ Maricarmen Barona Ramírez, *op. cit.*

²³¹ Tipos de fotografía, Enciclopedia de Clasificaciones, *op. cit.*

²³² Maricarmen Barona Ramírez, *op. cit.*

cuidados para cumplir con el objetivo del publicista, que es vender o hacer que se consuma un determinado producto mediante los anuncios. El mismo principio básico se emplea en la propaganda política, utilizando todo tipo de retoques.²³³ Este tipo de fotografías también se ha empleado para influir y motivar opiniones políticas y sociales, por lo que se dice que puede tener un fuerte impacto cultural.

Mediante la fotografía artística, el fotógrafo trata de generar mensajes estéticos²³⁴ que serán captados por los espectadores, sugiriendo todo tipo de ideas, con las que puede despertar la necesidad de denuncia y crítica social frente a ciertos acontecimientos. En este tipo de fotografías, la luz, el enfoque, el ángulo desde el que se dispara, el encuadre, los procesos de revelado, etcétera, pueden ser manejados con la intención de alterar la apariencia de la imagen, haciéndola corresponder más a la idea que tiene el fotógrafo de la realidad que a los acontecimientos tal y como sucedieron. En pocas palabras, la fotografía artística es la versión del fotógrafo acerca de lo que ocurrió, mediante una composición artística o para provocar una experiencia estética, por lo que no cabe duda de que es totalmente subjetiva.²³⁵

Finalmente, la fotografía periodística funciona como una fuente de información y sirve de apoyo a la noticia o al artículo. En este caso el fotógrafo debe captar una imagen actual, es la fotografía que completa el reportaje.²³⁶ Se convierte en una forma de narrar mediante imágenes las noticias o acontecimientos del día, ya sean deportivos, políticos, sociales, económicos, etcétera y se publican en los distintos medios de comunicación incluyendo sitios web.²³⁷ No deberían ser manipuladas, aunque las imágenes son captadas a través del ojo del fotógrafo que decide desde dónde disparar, por lo que muy frecuentemente están acompañadas de un breve texto o pie de foto.

²³³ Tipos de fotografía, Enciclopedia de Clasificaciones, *op. cit.*

²³⁴ Fotografía. Estilos y géneros, *op. cit.*

²³⁵ Maricarmen Barona Ramírez, *op. cit.*

²³⁶ Fotografía. Estilos y géneros, *op. cit.*

²³⁷ Tipos de fotografía, Enciclopedia de Clasificaciones, *op. cit.*

Es un hecho que la fotografía es un excelente apoyo como registro de la historia del siglo XX. Con los adelantos técnicos, se puede decir que observamos al mundo a través de la lente de una cámara.

Considerando el campo del fotoperiodismo, éste atañe y se relaciona con los valores que defiende, que son básicamente independencia, investigación y generación de conciencia social.²³⁸ Por eso, es tan importante captar la atención de quien observa el trabajo realizado por el o los fotoperiodistas, para que lean el mensaje que trata de expresar el autor. Esto explica también que los fotógrafos consideren que su campo de actividad representa la forma más pura de la fotografía, no sólo porque incluya un mensaje, sino porque éste no sólo responde a una moral personal, también es crítico ante una determinada situación.²³⁹

En este sentido, Cornell Capa afirma que:

el fotógrafo comprometido considera inaceptable la mayoría del presente, que trata de cambiar. Su propósito es simplemente dejar que el mundo también sepa porqué es inaceptable. Las visiones social y política de estos fotógrafos comprometidos ha sido en su mayor parte liberales más que conservadoras, también anticlase dirigente e interesada por los derechos básicos del individuo.²⁴⁰

Ser fotógrafo es una forma de vida, siempre se debe estar alerta; la cámara se convierte en una extensión de los ojos del fotógrafo. Pero como se mencionó no sólo de los ojos que presentarían las cosas que suceden tal cual fueron, sino de un aspecto de lo que sucede, desde una perspectiva que muestra lo que de otra forma puede pasar desapercibido sobre la condición humana.

Ahora bien, entre los muchos estilos de fotografía, se distingue el conceptual, que trata de abstraer o comunicar un mensaje concreto,

²³⁸ Michael Freeman, *op. cit.*, p. 50.

²³⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁴⁰ *Idem.*, p. 50.

mediante la imagen lograda. Puede utilizarse el retoque con la finalidad de reforzar la idea que se quiere transmitir y que parte de la realidad capturada. Generalmente se trata de una fotografía de detalle,²⁴¹ en la que se pueden aislar cada uno de los elementos que intervienen por insignificantes que parezcan, para ser estudiados por separado y después trabajar en el análisis del conjunto, porque el mensaje está dado en todos y cada uno de los elementos.

Para explicar lo anterior, un ejemplo: para analizar la fisonomía de una cara se pueden estudiar por separado los ojos, la boca, la nariz y se sabrá que cada una de las partes tiene la información del resto; así se integran de forma armónica en la cara: los ojos no intentarán tomar el lugar de la nariz y ésta estará proporcionada con la boca, es decir, todos y cada uno de los elementos tienen un significado propio y al estar en relación cobran uno más.

Por último, debemos insistir en que si bien la función de la cámara en la fotografía científica es la reproducción fiel de la realidad, dependiendo del grado de evolución técnica, no lo es así en la fotografía comercial y publicitaria, artística y periodística, porque en éstas al igual que en otras artes, se trata de la expresión de un artista a través de la creación de nuevas imágenes, que si bien parten de la realidad, se transforman en la imaginación del fotógrafo.

2.8. Elementos para el análisis de una fotografía

Cuando nos enfrentamos a una obra de arte, no sólo se trata de estar frente a ella y observarla por horas, sino que debemos intentar entenderla en su presente y pasado. En las fotografías, cada parte tiene sentido siempre en relación con el conjunto. Cada línea tiene su lugar, no se interfieren, sino que se armonizan adecuadamente en el conjunto.

²⁴¹ *Distintos estilos de fotografía*, (en línea) Dirección URL: <http://www.abcdiseño.com/distintos-estilos-de-fotografia/>

Algunos elementos que se basan en el listado de Kandinsky y el cual fue retomado por Dondis permiten realizar un análisis adecuado de una fotografía son: punto, línea, plano, escala, encuadre, contorno, formato, campo, luz, nitidez, color, textura, movimiento, composición, equilibrio, perspectiva y expresión.²⁴²

2.8.1. El punto

Es un componente básico pero al mismo tiempo principal de la comunicación visual. Es una parte mínima que centra el interés o atención del observador en una fotografía y que puede o no coincidir con los puntos de fuga, cuando la composición es en perspectiva; o puede ser el centro geométrico de la imagen. En este caso, dependiendo en dónde se encuentre el punto, la composición puede tener mayor o menor movimiento.²⁴³

Cuando el punto coincide con el centro geométrico de la imagen, la composición es estática. Si el punto coincide con los ejes diagonales de la imagen, ayuda a dar más fuerza a la composición. Si el punto no coincide ni con el centro geométrico de la imagen ni con los ejes diagonales, simplemente puede contribuir dar dinamismo a la imagen. En el caso de que existan dos o más puntos, pueden existir vectores que indiquen el sentido en que se debe leer la imagen, en este caso se multiplica la fuerza dinámica y tensional de la composición.²⁴⁴

²⁴² Definiré cada uno de los elementos de manera concreta, ampliando un poco, los que a mi juicio serán más útiles para el análisis de la imagen que quiero desarrollar.

²⁴³ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 182.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 182.

2.8.2. La línea

Es la sucesión de puntos que generan movimiento y dan volumen a los objetos.²⁴⁵ Se define como la figura cuya imagen es un hilo muy fino. También se refiere a la silueta de una persona. Desde otra perspectiva la línea es un continuo de puntos que trazan una línea, es decir, generan movimiento.

La línea tiene como función plástica la siguiente: es un elemento formal que separa por planos, las formas y objetos presentes, dotándolos de volumen, en una composición que se encuentra en un espacio bidimensional. En la imagen fotográfica a veces se pueden observar líneas tanto horizontales (son tradicionales y fáciles de hallar. Frecuentemente se utilizan para dividir una escena), verticales (transmite una gran variedad de sensaciones que van desde poder y fuerza hasta crecimiento) y diagonales (sirven como guías para el ojo del espectador a través de la fotografía. Crean puntos de interés, ya que se entrecruzan con otras líneas y, a menudo, nos guían sugiriendo perspectiva)²⁴⁶ que agregan significado.²⁴⁷ Especialmente las diagonales producen el efecto de movimiento.

2.8.3. El encuadre

Es el proceso de alinear la cámara con el sujeto en el momento de hacer la fotografía. Ajustando el ángulo de la cámara y su distancia al sujeto podemos componer la imagen a través del visor. Esencialmente, se trata

²⁴⁵ Carlos Monsiváis, *comentario a la ponencia de Lourdes Grobet: "imágenes de miseria: folclor o denuncia*, 1981. En Jorge Luis Marzo (Ed), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, pp. 46- 54.

²⁴⁶ Blanca De Rodríguez, *La escuela del fotógrafo. Las líneas en la fotografía*, publicado el 23 marzo 2013 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea) Dirección URL: <http://leonablanca.blogspot.mx/2013/03/las-lineas-en-la-fotografia.html>

²⁴⁷ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, pp. 182-183.

de adoptar un ángulo y un punto de vista adecuado para incluir en la fotografía toda la información que el fotógrafo considere importante.²⁴⁸

También se relaciona con el o los ajustes que se hacen a la imagen que se observa en la pantalla.

Encuadrar es la manera de fijar límites; el encuadre de la cámara tiene una forma predeterminada y a menudo la primera decisión es cómo se va aplicar a la escena que el fotógrafo tiene delante. La composición puede seguir al encuadre básico, por tratarse de la organización de los elementos dentro del encuadre. Esto significa, obviamente, futuros ajustes de ángulo, escala y demás.²⁴⁹

Existen cinco formatos para encuadrar fotografías:

1. Formato horizontal. Sugiere quietud, tranquilidad y suele usarse en fotografías de paisajes y en fotos de grupos. La tendencia natural es la de usar este tipo de formato, por ser la orientación normal de todas las cámaras.
2. Formato vertical. Se sugiere fuerza, firmeza y es el más utilizado para retratos. Este formato acentúa las líneas verticales y diagonales sugiriendo magnitud a la obra.
3. Formato inclinado. Se obtiene inclinando la cámara en un ángulo intermedio entre el horizonte y el vertical. Este encuadre transmite dinamismo.
4. Formato cuadrado. Es aquel que presenta las mismas medidas tanto verticales como horizontales.
5. Formato panorámico. Se caracteriza por ser desproporcionadamente ancho respecto a la altura de la imagen.

²⁴⁸ Terrence Wright, *op. cit.*, p. 63.

²⁴⁹ Michael Freeman, *op. cit.*, p. 156.

2.8.4. La escala

Se refiere al tamaño o proporción de la figura en la imagen. Es un modelo disminuido, que puede ser una representación gráfica o una fotografía. En el segundo caso, en el encuadre, es el tamaño del cuerpo humano, el principio organizador de diversas opciones como pueden ser: primer plano, plano medio, plano americano, plano entero, plano general, plano detalle, plano de conjunto, etcétera.²⁵⁰

2.8.5. El campo

Se refiere al espacio en el que se encuentra ubicada una cosa. Pueden estar ubicados cerca o lejos de nuestra vista.

2.8.6. El formato

Es el tamaño de un fotograma de película. Puede definirse también dependiendo del tipo de lectura que quiera hacerse y del contenido simbólico.²⁵¹

2.8.7. La perspectiva

Es una forma de representar en un plano y por medio de una imagen, objetos tal y como se ven a cierta distancia desde un ángulo determinado.

El tamaño de un objeto se encuentra en relación inversamente proporcional; es decir, si está muy cerca, será más grande; en tanto, si está lejos su tamaño disminuirá, siempre con relación a la ubicación del

²⁵⁰ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p.185.

²⁵¹ Hayde Yazmin Toledo Martínez, *La fotografía de Sebastião Salgado como documento estético e histórico en el Movimiento de los Sin Tierra*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, Facultad de Filosofía y letras.

fotógrafo. Desde luego, será él quien decidirá la distancia a la que capturará el objetivo que se propone. Se debe considerar que cuanto más cerca esté del punto de la toma del sujeto, más grande parecerá con respecto a los objetos más lejanos.²⁵²

Ahora bien, el alejamiento del objetivo puede ser compensado mediante el empleo de teleobjetivos; éstos acercarán la imagen, sin alterarla, en su perspectiva natural.

2.8.8. Los planos

Cada vez que el fotógrafo mira por el visor de su cámara, encuadra y aprieta el obturador, está usando un plano. Los planos se pueden definir en función del tamaño que ocupa el sujeto en la escena (cercanía o lejanía).

Se define como la superficie o el espacio de un cuerpo,²⁵³ pero en fotografía sirven para indicar que se está modificando la distancia focal,²⁵⁴ también se refieren a dimensiones en una imagen y determinan la profundidad.²⁵⁵ Si bien el plano es bidimensional, es un recurso para fragmentar el espacio plástico de la imagen. Cuando mencionamos los planos en una fotografía, nos referimos a la existencia de varios planos, dimensiones o términos en una imagen, de tal suerte que produzcan el efecto de profundidad. El efecto de tercera dimensión es resultado de la relación entre el plano y la profundidad, en una composición visual que tiene la característica de ser bidimensional, es decir, plana. La percepción de planos en una imagen es causada por dos elementos: la superposición de las figuras del encuadre, lo que hace que se distinga si las figuras se encuentran más lejos o más cerca del fotógrafo; y la proyección, que es el

²⁵² David Präkel, *op. cit.*, p. 24.

²⁵³ Gonzalo Abril, *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, España, Editorial síntesis, 2007, p. 59.

²⁵⁴ Lenin-luna, *Tipos de planos en fotografía*, publicado el 10 noviembre 2010 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://hipertextual.com/archivo/2010/11/planos-en-fotografia/>

²⁵⁵ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 46- 54.

ángulo determinado por la perspectiva. Así, cualquier composición determina el lugar desde el que se muestra la representación.²⁵⁶

Existen planos de diferentes tipos:

1. Plano largo. Se usa para fotografiar paisajes y no destaca personajes en concreto.²⁵⁷
2. Plano general. Es el más descriptivo, ya que es el plano más abierto y por lo tanto capta el mayor porcentaje de la escena. Se usa para visualizar completamente al modelo y abarca todos los elementos de una escena, es decir, aparece todo el cuerpo de pies a cabeza, sin ningún tipo de recorte.²⁵⁸ Permite reconocer al sujeto y al entorno de forma precisa.



3. Plano entero o plano figura. En este plano se muestra al sujeto de forma completa, encuadrado por el marco de la fotografía desde la cabeza a los pies pero sin cortar ninguno de los dos. En este plano,

²⁵⁶ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p.183.

²⁵⁷ Alexa De Blous, ¿conocías estos “planos fotográficos?”, Blog del fotógrafo, publicado el 16 septiembre 2014a y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.blogdelfotografo.com/tipos-de-planos-en-fotografia/>

²⁵⁸ Lenin-luna, *op. cit.*

eres capaz de reconocer todos los detalles y características de lo retratado.²⁵⁹



4. Plano americano o plano tres cuartos. Se caracteriza por sus encuadres por debajo de la cadera hasta las rodillas. Es muy útil cuando se quiere retratar a varias personas.²⁶⁰



²⁵⁹ Alexa De Blous, *op. cit.*, 2014a.

²⁶⁰ Lenin-luna, *op. cit.*

5. Plano medio. Se utiliza para mostrar al modelo desde la cabeza hasta la cintura o para fotografiar a varias personas interactuando.²⁶¹ Es un plano donde se presta por completo atención en el sujeto fotografiado.



6. Plano medio corto. Se usa para mostrar a la persona desde la cabeza hasta la mitad del pecho. La idea de este tipo de plano es enfocar la atención exclusivamente en la persona aislándola de su entorno.²⁶²



²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Idem.*

7. Primer plano. Se emplea generalmente para destacar la mirada o el gesto de una persona, y el encuadre va desde la cabeza hasta los hombros. Es el más indicado para el retrato del rostro.²⁶³



8. Primerísimo primer plano. Se logra encuadrando desde la cabeza hasta la punta del mentón.²⁶⁴ El rostro es el mensaje en sí mismo, a través del cuál puedes expresar un pensamiento, un sentimiento o una emoción.²⁶⁵



²⁶³ *Id.*

²⁶⁴ *Id.*

²⁶⁵ Alexa De Blous, *op. cit.*, 2014a.

9. Plano detalle. Se emplea para lograr encuadres creativos y originales, requiere de mucha capacidad de observación por parte del fotógrafo.²⁶⁶



Los tipos de planos en función del ángulo de la cámara son:

1. Cenital. La cámara se sitúa por encima de la persona en un ángulo perpendicular. Es decir, está justo encima de lo que está fotografiando.²⁶⁷
2. Picado. La cámara se sitúa por encima pero en un ángulo más abierto que en el anterior. Le da a la persona una carga dramática. Es un ángulo por debajo de uno normal.²⁶⁸
3. Normal. La cámara se sitúa paralela al suelo, es decir, la cámara y el fotógrafo miran de frente al personaje u objeto.²⁶⁹
4. Contra-picado. La cámara se sitúa por debajo del personaje lo cual le otorga fuerza.²⁷⁰
5. Nadir. La cámara se sitúa completamente por debajo del personaje y perpendicular al suelo.²⁷¹

²⁶⁶ Lenin-luna, *op. cit.*

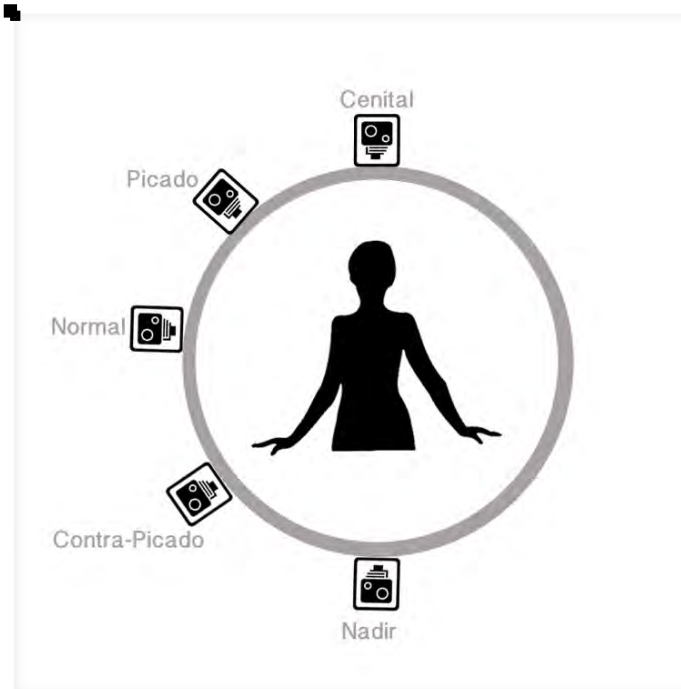
²⁶⁷ Alexa De Blous, *op. cit.*, 2014a.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Idem.*

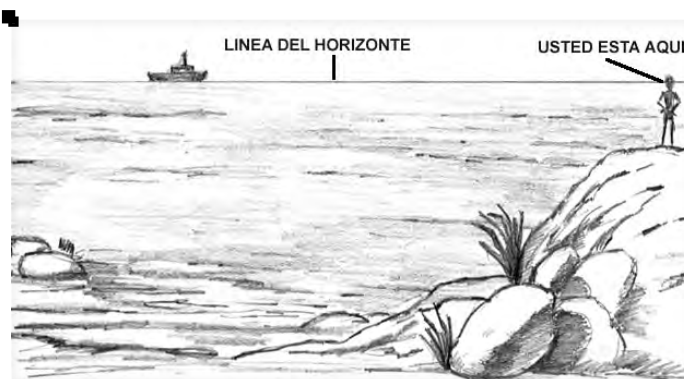
²⁷⁰ *Id.*

²⁷¹ *Id.*



2.8.9. La línea del horizonte y nivel óptico (ley de tercios)

Es aquella que se forma de manera muy tenue cuando se unen el cielo y el mar; mientras que el nivel óptico es lo que vemos a nivel de nuestros ojos si estuviéramos dentro de la escena.



272

²⁷² *Qué es la línea de horizonte en fotografía*, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.dibujoy pintura.cl/horizonte1.jpg>

2.8.10. La ley de proximidad

Es donde se ubica el mayor número de elementos dentro de la imagen, es decir, son aquellas que se encuentran cercanas entre sí de acuerdo a nuestro campo visual.

2.8.11. El punto de fuga

El mundo es tridimensional (visualmente hablando) pero ni el cine, ni la pintura, ni la fotografía pueden, por sí solos, representar tres dimensiones las cuales son anchura, longitud y profundidad. Tanto la anchura como la longitud pueden representarse perfectamente en una fotografía o un cuadro, pero en el caso de la profundidad es la que proporciona a la imagen la sensación de tridimensionalidad.

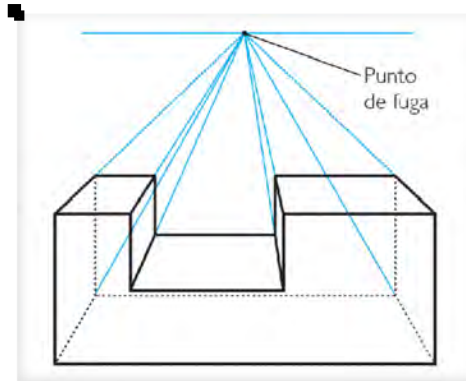
La sensación de profundidad y espacio se consiguen a través de la perspectiva, que no es más que la forma que tenemos de explicar la repartición del espacio, a través de la colocación de los elementos de forma que nuestro cerebro sea capaz de calcular su distancia, su tamaño y su posición.²⁷³

Para entender mejor lo anterior debemos comprender el concepto punto de fuga que es un punto imaginario en el cual parecen converger dos o más líneas, las cuales pueden ser reales o imaginarias dentro de la escena.²⁷⁴

²⁷³ Alexa De Blous, *Aprende a utilizar El “punto de fuga” como elemento de composición*, Blog del fotógrafo, publicado el 2 diciembre 2014b y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.blogdelfotografo.com/aprende-utilizar-el-punto-de-fuga-como-elemento-de-composicion/>

²⁷⁴ El punto como elemento de composicion, gestionado por Wordpress, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.fotografiaesencial.com/blog/2015/01/22/el-punto-de-fuga-como-elemento-de-composicion/>

A través de las líneas que convergen, el espectador podrá dirigir la mirada directamente al punto donde estas líneas se cruzan. Es una forma de marcar el camino y a la vez narrar la profundidad de la imagen.²⁷⁵



Los puntos de fuga atraen la mirada de forma natural hacia ellos, por lo que cualquier elemento situado en una fuga o de camino a él, resaltarán de forma natural en tu imagen.²⁷⁶



²⁷⁵ Alexa De Blous, *op. cit.*, 2014b.

²⁷⁶ *Ibid.*

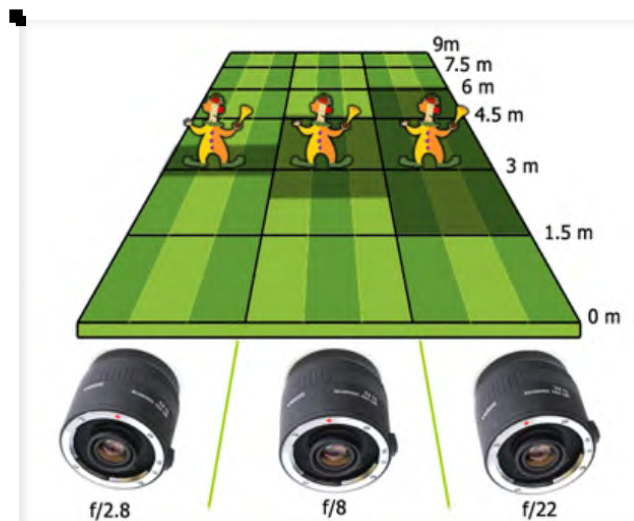
2.8.12. La separación diagonal

Se trazan diagonales y triángulos en la imagen para observar claramente la línea del horizonte y el nivel óptico. Es una forma distinta de definir las secciones de la imagen, los pesos, el movimiento y la energía de la misma.

2.8.13. La profundidad

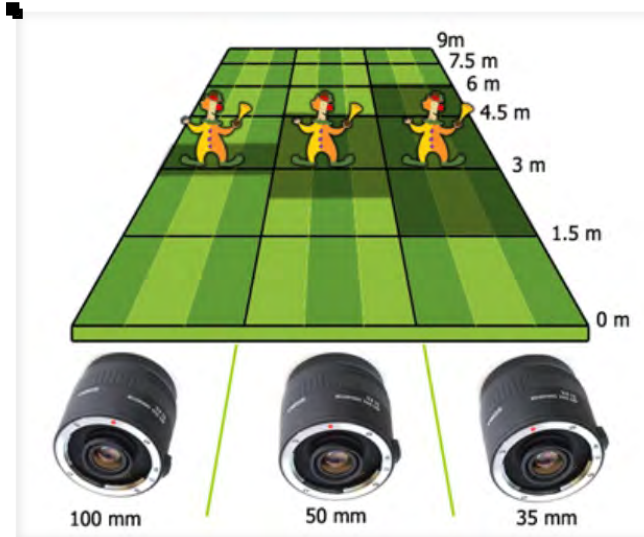
Es la distancia por delante y por detrás del punto enfocado que aparece con nitidez en una fotografía. Hay tres elementos que hacen variar la profundidad:

1. La apertura del diafragma. A mayor apertura del diafragma, menor es la profundidad de campo. Como se ve en la imagen, la foto hecha a $f/2.8$ (mayor apertura de diafragma) tiene una profundidad de campo menor, mientras que la foto hecha a $f/22$ (menor apertura de diafragma) tiene una profundidad de campo mayor.²⁷⁷



²⁷⁷ Profundidad de campo, The webfoto.com, publicado en 2015 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.thewebfoto.com/2-hacer-fotos/211-profundidad-de-campo>

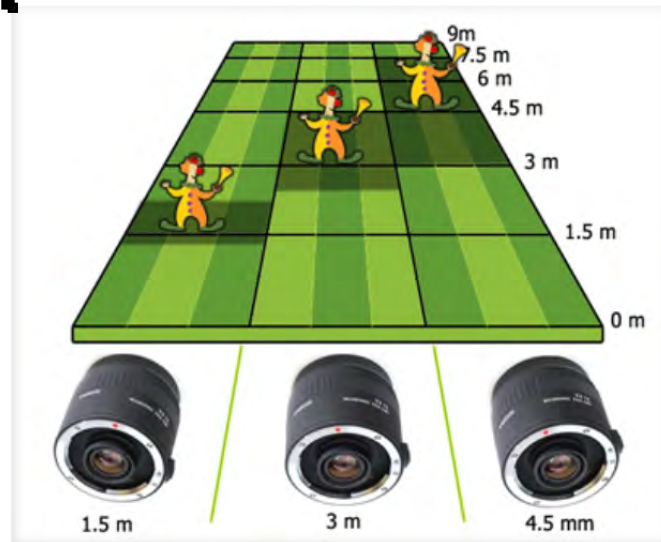
2. La distancia focal (zoom). A mayor distancia focal o mayor zoom es menor la profundidad de campo. Como se ve en la imagen, la foto hecha con un zoom de 35 mm tiene una profundidad de campo mayor que la que fue hecha con un zoom de 100.²⁷⁸



3. La distancia real entre la cámara y el punto enfocado. A menor es la distancia al sujeto que se enfoca es menor la profundidad de campo. Tal y como se ve en la imagen: la fotografía hecha a 1.5 metros del sujeto tiene una profundidad de campo menor que la foto hecha a 4.5 metros.²⁷⁹

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Idem.*



La profundidad de campo no es tan objetiva como debería ser. No por ver más elementos enfocados dentro de la toma significará que tenemos una mayor profundidad de campo.²⁸⁰



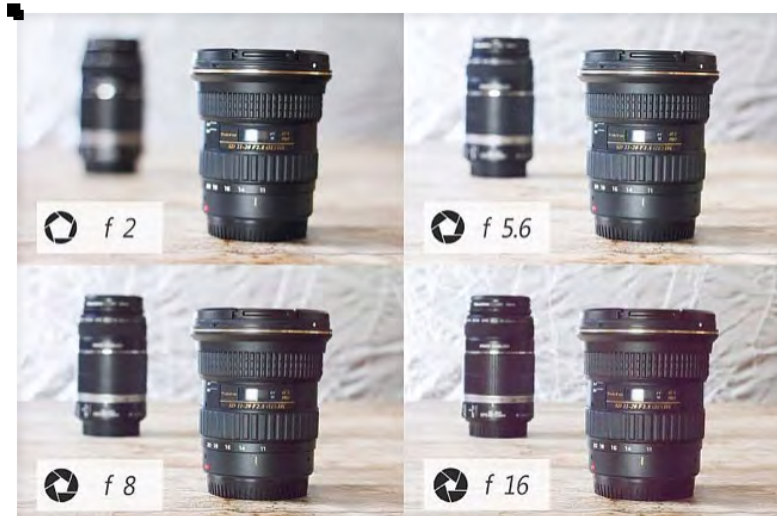
El área en la que nuestro ojo considera que los elementos tienen un grado de nitidez admisible, es a lo que llamamos profundidad de campo. La profundidad de campo no tiene por qué corresponderse con la mayor o

²⁸⁰ Silvia Illesca, *La profundidad de campo explicada con ejemplos*, dzoom, publicado en 2017 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.dzoom.org.es/profundidad-de-campo/>

menor cantidad de elementos nítidos que aparezcan en el encuadre. No debemos confundirnos, porque eso no es la profundidad de campo.²⁸¹

Lo que influye en la profundidad es:

1. La apertura del diafragma ($n^{\circ}f$). Cuanto más abierto tenemos el diafragma, menor será la profundidad de campo de nuestra imagen, por lo que serán más elementos que aparezcan desenfocados en ella. Y cuanto menos abierto esté el diafragma (o cerrado), mayor será la profundidad de campo y serán más los elementos que aparezcan con una mayor nitidez aceptable.²⁸²



2. La distancia al plano de enfoque. Conforme el sujeto u objeto que vayamos a fotografiar esté más cerca de la cámara, tendremos una profundidad de campo menor. Mientras que si nuestro sujeto u objeto está más lejos de la cámara, la profundidad de campo será mayor.²⁸³

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Idem.*

²⁸³ *Id.*



3. La distancia foca del objetivo (zoom). A medida que usamos objetivos con un focal más larga como por ejemplo los teleobjetivos (85mm, 200mm, 300mm, etcétera), si hacemos más zoom con una lente, nuestra toma tendrá una profundidad de campo menor. Mientras que si utilizamos focales cortas (10mm, 16mm, 20mm, etcétera), si quitamos zoom, nuestra foto tendrá una profundidad de campo mayor.²⁸⁴



2.8.14. La simetría

La simetría se refiere a un nivel de equilibrio presente en los lados referentes al centro de la imagen. Nos permite composiciones perfectamente equilibradas, y se consigue cuando ambos lados de la imagen tienen el mismo peso, lo que nos va a generar una sensación de unanimidad y armonía.²⁸⁵

²⁸⁴ *Id.*

²⁸⁵ *Id.*

Para lograr un buen encuadre simétrico es por medio del uso de la regla de tercios. En dicha regla tenemos una fotografía la cual dividimos en 9 recuadros simétricos. Mediante las dos líneas centrales de esta regla de los tercios, es decir, dos líneas enmarcan los tres recuadros centrales, podemos ubicar ciertos elementos compositivos que generen una imagen perfectamente simétrica.²⁸⁶

2.8.15. La distribución de pesos y el equilibrio

El equilibrio es un balance entre los elementos que constituyen la imagen, permitiendo que los componentes no sean obstaculizados para hacerlos visibles, es decir, hay equilibrio cuando los pesos de los distintos elementos que conforman la imagen se compensan entre sí. Una buena imagen tiene una disposición armónica de los elementos, lo que permite una mejor comprensión.

Si se divide el espacio por una línea horizontal o vertical, el resultado será más agradable si la línea está situada en relación con las medidas áureas.²⁸⁷ Los elementos visuales que componen la imagen deben estar distribuidos en la composición, según el peso que se les quiera dar.²⁸⁸

Para poder medir adecuadamente el equilibrio de la imagen, debemos colocar en el centro una línea vertical que la atraviese y posteriormente una línea horizontal.²⁸⁹

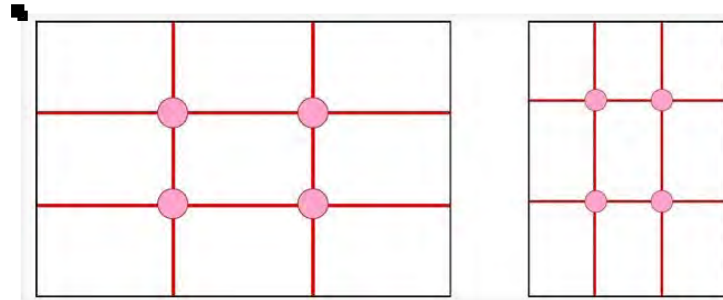
A continuación se trazan 2 líneas verticales y 2 horizontales cumpliendo con la regla de los tercios de la siguiente manera:

²⁸⁶ Jessica Grau, *simetría fotográfica: ¿cuándo? ¿cómo? y ¿por qué?*, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://3lentes.com/simetria-fotografica/>

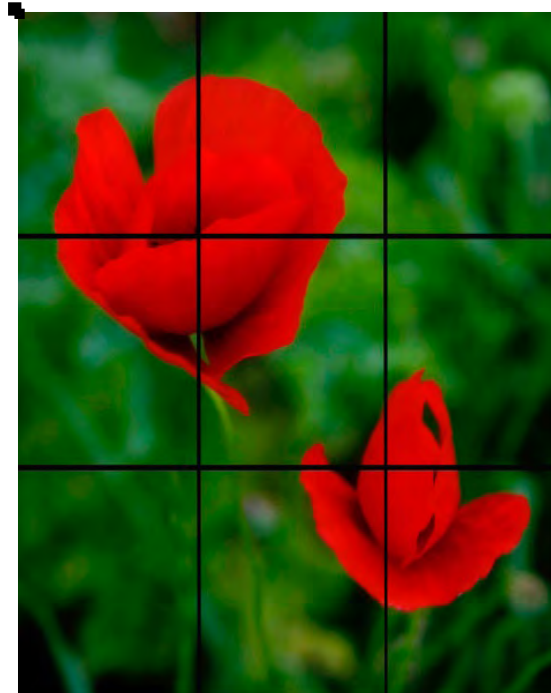
²⁸⁷ J. S'agaro, *De composición artística*, Barcelona, Las ediciones del arte, 1980, 4ª edición, p. 38.

²⁸⁸ En caso de que se quiera profundizar en el tema del equilibrio en la composición se puede recurrir al libro de Javier Marzal Felici, *op. cit.*

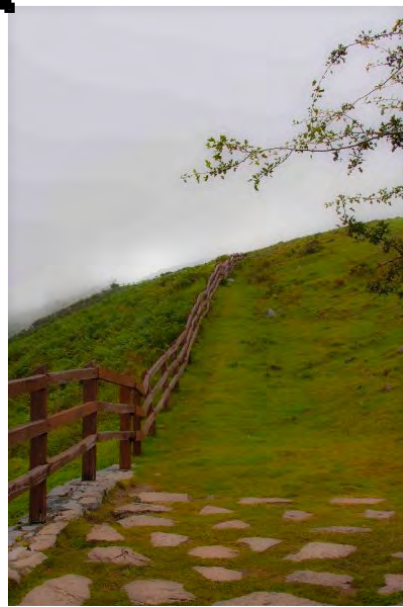
²⁸⁹ *Composición fotográfica*. Wordpress, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://fotografiaperfecta.wordpress.com/tag/equilibrio/>



La imagen quedará dividida en 9 partes iguales, y los cuatro puntos de intersección de esas líneas son los que van a fijar los puntos adecuados para situar el centro o centros de interés de nuestra foto.



En seguida se deben identificar las líneas dominantes, las cuales guían el interés del espectador dentro de la escena fotográfica.



Mientras más equilibrados estén los elementos que componen una fotografía, más agradable termina siendo su observación.

Según Javier Marzal Felini en su libro *Cómo se lee una fotografía*, para observar el equilibrio de la imagen se debe considerar lo siguiente: equilibrio-inestabilidad; simetría-asimetría; regularidad-irregularidad; simplicidad-complejidad; unidad-fragmentación; actividad-pasividad; sutileza-audacia; transparencia-opacidad; plano-profundidad; singularidad-aleatoriedad; secuencialidad-aleatoriedad; agudeza-difusividad; elasticidad y dinamismo.²⁹⁰

2.8.16. El centro de la fuerza (peso visual)

Es el punto donde se encuentra la mayor fuerza dentro de la foto, el lugar donde automáticamente nuestros ojos se dirigen a través de la lectura de la imagen.

En una imagen, cuanto más peso visual tenga algo, más atraerá la atención del ojo. Por ejemplo, un elemento grande tiene más peso visual

²⁹⁰ Javier Marzal Felini, *op. cit.*, pp. 204-206.

que un elemento pequeño; un elemento en una posición baja, tiene más peso que uno en una posición alta; además un elemento situado a la derecha siempre tendrá más peso que uno situado a la izquierda; un elemento tendrá más peso visual si se encuentra aislado de un grupo; un elemento con textura tendrá más peso que uno que no la tenga; las formas cerradas, geométricas, regulares y/o reconocibles tendrán más peso visual que el resto de las formas; los colores cálidos tienen más peso visual que los colores fríos. Los colores saturados pesan más que los colores desaturados. Los colores oscuros pesan más que los colores claros; un elemento que genere contraste respecto al resto de elementos tendrá mas peso visual.²⁹¹

2.8.17. El contorno

Así se le llama al conjunto de líneas que definen una figura. En otras palabras, es la línea exterior o perímetro de las cosas, y constituye una línea.

El contorno permite que exista una adecuada lectura de la imagen en conjunto ya que se va guiando al espectador para alcanzar el punto de mayor fuerza dentro de la misma (el centro de la fuerza de la foto).

2.8.18. La nitidez

Cuando una imagen es nítida, permite apreciar muchos de los detalles que se encuentran en ella. En este caso hay que considerar que depende del número de píxeles que se empleen; entre más se utilicen, más nítida será la imagen que se obtenga. Una de las formas alcanzar la nitidez, es

²⁹¹ Tina Tatay, *Qué es el Peso Visual y cuál es su Efecto en la Composición Fotográfica*, dzoom, consultado el 22 de noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.dzoom.org.es/mejora-tu-composicion-conociendo-los-pesos-visuales-de-tus-imagenes/>

aprender a enfocar. Si no existe la nitidez, se vuelve difícil comunicar el mensaje que se quiere transmitir.

2.8.19. La luz

Además de la definición de la Física que la refiere como el agente que permite ver las cosas, es la materia primera con la que se construye cualquier imagen. Recordemos que etimológicamente fotografía significa *escritura con luz*.

La percepción de los colores depende de la intensidad de la luz, su disminución impide la captación de ellos. Por ello, no podemos hablar del color exacto de algo, ya que la percepción del ojo respecto de la intensidad del color está directamente relacionada a la luz que ilumina el objeto.

La luz tiene infinidad de usos y significaciones con valor expresivo, simbólico, metafórico, etcétera.²⁹²

Cuando hablamos en términos fotográficos, se dice iluminación²⁹³ porque no sólo se refiere a la luminosidad u oscuridad, sino que implica el tono (depende de la intensidad de la luz) y la claridad. Estos dos aspectos ayudan a generar la ilusión de tridimensionalidad, confiriendo profundidad a una imagen a base de luces y sombras.

La calidad de la luz se refiere al tipo de luz que se utiliza en fotografía y puede ser: natural, artificial, dura (tiene fuertes contrastes, lo que hace que se noten tonos blancos y negros con mucho contraste) o suave (una iluminación difusa o indirecta), iluminación en clave alta (predominan las luces), en clave baja (predominan las sombras) o la más común que es la llamada clásica o normativa.²⁹⁴

El negro y el blanco no están incluidos en el círculo cromático convencional. De acuerdo con la teoría del color, la mezcla de colores

²⁹² Javier Marzal Felici, *op. cit.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 189.

²⁹⁴ *Idem.*, p. 189.

complementarios produce negro o gris, puesto que todas las tonalidades son absorbidas y, por lo tanto, ninguna es reflejada. En el blanco, por otra parte, todas las tonalidades son reflejadas en la misma medida. Así, el negro, el gris y el blanco, no son colores, sino gradaciones de luminosidad y oscuridad que permiten percibir las formas naturales.²⁹⁵

En una habitación totalmente oscura o en una inundada de pura luz y que sólo contiene superficies que reflejan todos los colores, no es posible ver nada. Las transiciones entre la luminosidad y la oscuridad se llaman sombras; y cuando un objeto bloquea una fuente de luz, produce una sombra. Ésta se percibe por contraste con el área iluminada que la rodea.²⁹⁶

2.8.20. El color

El color se encuentra en los diferentes materiales que componen los objetos, pero sólo se pueden apreciar por el ojo cuando son iluminados por alguna fuente de luz.

El color es un recursos artístico, podemos crear emociones, calidez, frialdad, etcétera, el color es parte de la vida diaria.

Johann Wolfgang von Goethe creó un triángulo con tres colores primarios: rojo, amarillo y azul, relacionando cada color con una emoción determinada. Asoció el azul con el entendimiento y la razón creía que evocaba un estado de ánimo tranquilo, mientras que el rojo evocaba un estado de ánimo festivo y sugería la imaginación. Agrupó las distintas subdivisiones del triángulo por “elementos” emocionales y también por niveles de mezclado. En el mundo occidental el color se ha utilizado para

²⁹⁵ Laurie Schneider Adams, *Explorar el arte*, Barcelona, Editorial Blume, 2004, p. 61.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 62.

transmitir ideas que no son apreciadas a primera vista, de esta manera los colores se asocian a ideas y sentimientos de la siguiente manera:²⁹⁷

1. Colores fríos: infinito, calma, espiritual, solemnidad.
2. Colores cálidos: pasión, fiesta, alegría e incluso guerra y muerte.
3. Blanco: luz, pureza, el bien, lo positivo.
4. Negro: oscuridad, pecado, maldad, lo negativo.
5. Amarillo: oro, riqueza, acercamiento al conocimiento.
6. Azul: espiritualidad, tristeza, melancolía.
7. Rojo: fiesta, alegría, amor, pasión, violencia y sangre.²⁹⁸



Para Kandinsky, el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El uso del color en la composición fotográfica es una herramienta de comunicación para retener la atención y actuar sobre la capacidad reflexiva del individuo interviniendo en sus actos y decisiones.²⁹⁹

Son muchos los físicos que han estudiado el fenómeno del color. Los fotógrafos toman en cuenta en sus composiciones el círculo cromático, así como las cualidades a las que se les asocia en cuanto a lo que expresan,

²⁹⁷ Rebeca Ángeles, *El color en la fotografía*, publicado en 18 de octubre 2014 y consultado el 22 de noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://galeriafotocreativa.com/color-en-fotografia/>

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Idem.*

como rojo caliente o azul frío, espiritualidad y pureza, o verde tranquilidad; el blanco es luz y pureza; el gris es insonoro e inmóvil, y finalmente el negro es tristeza, frío y silencio.³⁰⁰

En el caso que estudiaré, la fotografía en blanco y negro, por lo que no ahondaré más en el significado de los colores. Sin embargo, es necesario hacer un apunte: las imágenes en blanco y negro no son imágenes a las que se les ha eliminado el color, sino que representan la tonalidad, forma y textura de una manera mucho más explícita.³⁰¹ Para trabajar una imagen en blanco y negro, se requiere de una cierta disciplina en la forma en que se obtiene la composición, misma que hay que considerar para poder apreciarla correctamente.

Es interesante saber que la captura se realiza con película en blanco y negro, sin embargo en el momento del proceso de revelado, puede surgir el color, pero existe la posibilidad de revertirlo rápidamente.³⁰²

Dependiendo de los colores que se fotografíen (ya sea con película en blanco y negro o con la utilización de filtros para que la imagen aparezca en blanco y negro), éstos aparecen más oscuros o más claros. Con los colores claros, las imágenes tienen la apariencia de ser de mayor tamaño, intensifican los objetos y sugieren distancia; en tanto, con el negro se reducen sus dimensiones y los acercan.

Lo anterior explica que existan múltiples posibilidades para generar efectos, dependiendo de la forma como se combinen el blanco y el negro; y no sólo se refiere a la iluminación en el momento de captar la imagen, sino también a los momentos del proceso de revelado, el tiempo en la exposición, así como a los químicos que se empleen, lo que va a causar diferentes efectos en lo representado.

³⁰⁰ Vassily Kandinsky, *op. cit.*, 2004, pp. 80-89.

³⁰¹ David Präkel, *op. cit.*, p. 82.

³⁰² Michael Freeman, *op. cit.*, p. 179.

2.8.21. La textura

Se refiere a la consistencia interior de la substancia de la cual la persona y el objeto está hecho y representa la imagen.³⁰³ Es un elemento visual que tiene cualidades ópticas, sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies de los objetos fotografiados.³⁰⁴ Es el sustituto del sentido del tacto y representa visualmente la materialidad de los elementos; por ejemplo, la rugosidad de una tela, lo brillante de una joya o lo áspero de una cáscara.³⁰⁵

2.8.22. La composición y atmósfera

La composición que es la estructura y organización de la totalidad de la obra.³⁰⁶ Es la disposición, distribución o combinación de los elementos en una imagen; puede traducirse como la estructura presentada. Hay diferentes tipos de composición, por ejemplo: la simétrica (sencilla, solemne); la asimétrica (cuando no es equilibrada); con líneas (pueden estar presentes o no, uniendo los elementos, guiando nuestra visión a través de la imagen hasta un punto de interés o para salir de la imagen de manera suave); la regla de tercios (norma clásica de composición que se basa en dividir el formato rectangular en tres bandas iguales tanto vertical como horizontalmente, las cuales dividen el encuadre y determinan la posición principal, y en los cuatro puntos de intersección se sitúan los puntos de interés de la imagen).³⁰⁷

Está íntimamente relacionada con la forma como el fotógrafo selecciona el encuadre y puede ser completamente intencional. El

³⁰³ Nicholas Haz, *El manejo de la imagen. Composición para fotógrafos*, México, Club fotográfico de México, 1952, p. 20.

³⁰⁴ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 187.

³⁰⁵ Hayde Yazmin Toledo Martínez, *op. cit.*

³⁰⁶ Gonzalo Abril, *op. cit.*, p. 60.

³⁰⁷ Sonia Naranjo Rosales, *op. cit.*

encuadre y la composición son las dos caras de la misma moneda, porque son dos aspectos de un mismo proceso.

2.8.23. La disposición de la escena

En una escena es importante ver que personajes, animales, plantas y objetos la integran para poder hacer una lectura completa de la misma. Influye todo, desde las posturas, la distribución, los gestos, si hay movimiento, entre otras.

2.8.24. El movimiento

Es la representación del tiempo en la imagen. Matisse lo define como la forma de expresar las cosas. Mediante el movimiento, el artista puede representar de mejor manera el momento. Los griegos consideran que el movimiento es vida.

2.8.25. Los personajes y figuras dominantes

En una imagen hay elementos principales o con más fuerza y otros con menos fuerza los cuales serán los actores principales de nuestra historia.

2.8.26. La expresión

Es la posible captura en la imagen de manifestaciones del pensamiento o incluso de los sentimientos ya sea por medio de gestos o actitudes que traduzcan situaciones emocionales o físicas, sin mediación de la palabra; por ejemplo, una sonrisa o una postura que denote cansancio. Lo anterior es expuesto claramente por Mark L. Knapp en su libro *La comunicación no verbal*, en el que estudia los signos corporales, expresiones faciales, etcétera, que brindan un significado, como

elementos comunicadores de actitudes, emociones, estados de ánimo, sentimientos, etcétera. Desde luego, para que exista expresión, tiene que haber algo que se quiera decir y se manifiesta a través de canales o medios visuales.³⁰⁸

2.9. Formas de análisis de las imágenes (iconológico e iconográfico)

Para comprender de la manera más asertiva posible, debemos tener una metodología adecuada, lo cual se logra mediante el análisis iconográfico e iconológico de la fotografía.

Con respecto a esto, Gadamer se planteó una pregunta clave: ¿cómo es posible la comprensión? Para él, es un continuo re-proyectar, es decir, la interpretación es una proyección y, por lo tanto, una previsión en la que el sujeto y el objeto se pertenecen mutuamente. La comprensión se realiza a través del lenguaje.³⁰⁹

Jacques Derridá señaló que la interpretación de un texto no es sólo una operación de comprensión y reconstrucción de su significados en el proceso de lectura, se re-escibe el texto.³¹⁰

Entonces, para la comprensión de un texto, en este caso un texto fotográfico existen diversas formas de hacerlo, por ejemplo:

Graham Clarke propuso analizar cómo la fotografía habla del mundo que refleja y conocer lo que proponen las sociedades en cuyo contexto se producen dichas imágenes, mediante un examen riguroso de las condiciones de producción, recepción, materialidad de la fotografía, una posible intencionalidad del autor, medios de producción, distribución y

³⁰⁸ Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, México, Editorial Paidós, Comunicación, 1998.

³⁰⁹ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 147.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 152- 153.

recepción de la obra, así como el conocimiento del autor (datos biográficos), contexto socioeconómico y político.³¹¹

Roland Barthes sugiere que es posible estudiar a la fotografía como un proceso de comunicación, siempre que se consideren los elementos que intervienen y sus interrelaciones en la configuración del mensaje fotográfico.³¹² Su propuesta metodológica (para el análisis del mensaje contenido en la fotografía),³¹³ está basada en la distinción de un plano de expresión y un plano de contenido. Siguiendo el planteamiento estructuralista, propone los principales planos de análisis: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis.³¹⁴

Para Barthes, el código de la connotación es histórico, es decir, cultural, ya que:

sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo, si no inmotivada, al menos histórica por entero. Que se deje bien claro que la significación en sí misma es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas.³¹⁵

Más allá, en el análisis de una imagen fotográfica, el mismo Barthes distingue dos elementos claramente diferenciados:

el *studium* es el campo del interés diverso, del gusto inconsecuente: me gusta/no me gusta, pertenece a la categoría de *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias. El *punctum* en una obra de arte es aquello que provoca que diga me gusta o me disgusta, pero con un

³¹¹ *Idem.*, pp. 152- 153.

³¹² *Id.*, p. 69.

³¹³ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Editorial Paidós, 1982.

³¹⁴ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 67.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 68.

detalle que atrae, que su sola presencia cambia mi lectura. Este detalle es lo que me punza.³¹⁶

Phillippe Dubois hizo hincapié en ciertos aspectos fundamentales:

1. El espacio fotográfico el cual establece una relación implícita entre lo que aparece y lo que queda fuera del campo fotográfico.
2. La relación entre el marco de la fotografía y la composición de la imagen.
3. La representación del espacio con la exterioridad de la propia imagen en el momento de ser percibida por el espectador.³¹⁷

Otra propuesta para la realización del análisis, es la que sugiere seguir el método biográfico, que consiste en elaborar un relato cronológico de la vida del artista y su entorno, para de ahí identificar la personalidad del fotógrafo, las etapas de evolución o maduración con respecto a sus obras. Este tipo de análisis también considera la genealogía del autor, es decir, sus orígenes, familiares y las circunstancias de su desarrollo, los estudios realizados por él, la generación a la que pertenece, entre otras cuestiones, para profundizar en las técnicas que emplea.³¹⁸

Erwin Panofsky ³¹⁹ menciona que existen varios niveles de significación de la obra: El que podríamos considerar como el primer nivel es el que corresponde a la descripción pre-iconográfica, que está relacionada con un significado natural y consiste simplemente en la identificación de objetos y situaciones. Esto es, se refiere a en la identificación del elemento primario: planta, humano, animal o cosa. Se basa en la experiencia obtenida de la práctica cotidiana, por lo que no garantiza en todos los casos una correcta identificación.

³¹⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, 1989, p. 66-109

³¹⁷ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 79.

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 101-102.

³¹⁹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 45.

El segundo nivel corresponde al análisis iconográfico, que estudia las imágenes, historias y alegorías. Establece la relación con el significado convencional y se refiere a la identificación, descripción y clasificación de imágenes, para lo cual recopila y clasifica datos; por ello debe estar familiarizado con el contexto. Sin embargo, no se considera obligada a investigar sobre el origen y sentido de tales datos (la intencionalidad), por lo que no las interpreta.

Finalmente, el tercer y último nivel es el iconológico, que atañe a la interpretación, y que es el verdadero objetivo del análisis de una obra de arte, porque a este nivel le interesa el significado intrínseco. Es la rama de la historia que estudia el significado de las obras de arte. Es el descubrimiento e interpretación que procede de una síntesis (iconografía) y que requiere un previo análisis correctivo de las imágenes, historias y alegorías.³²⁰

También Panofsky coincide en hacer énfasis en que no se puede interpretar una imagen aislada de su contexto histórico, social y cultural, porque corresponde a una época determinada. Así, que para realizar una correcta interpretación del significado de una imagen, es imprescindible familiarizarse con los códigos culturales en la que se gestó la obra.³²¹ Esto puede ejemplificarse de la siguiente manera: la serpiente en la Grecia antigua era un símbolo de sabiduría, en tanto que en la Edad Media se refiere al mal.

En otras palabras, es indispensable “revisar cómo las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos.”³²² A lo cual Gombrich completa que “esto es para hacer una reconstrucción apropiada”.³²³

³²⁰ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, España, Editorial Alianza Forma, 1983, 3ª edición, pp. 51-54. Este documento se encuentra integrado a *Iconología e iconografía: introducción al estudio del arte del renacimiento*.

³²¹ Peter Burke, *op. cit.*, p. 46.

³²² Erwin Panofsky, *op. cit.*, 1983, p. 54.

³²³ E.H. Gombrich, *La evidencia de las imágenes*, Barcelona, Sans Soleil ediciones, Colección Chiribitas, 2014, p. 20.

La perspectiva del método iconológico es representada por Warburg, Panofsky y Gombrich. Para ellos, la iconología significa una interpretación tanto de forma como de contenido.³²⁴

Ahora bien, independientemente de las propuestas expuestas hasta aquí, en el pensamiento contemporáneo sobre el estudio del arte, una línea de investigación es la que se refiere a la reflexión hermenéutica, que más que un método es una forma de concebir la manera de acercarnos al conocimiento y comprensión de una obra. Esto es una metodología especialmente cuando se trata de una imagen, ya sea literaria, sonora o visual (trátase de pintura, escultura o fotografía).

La hermenéutica representa una preocupación por reconstruir todas las operaciones implicadas en el proceso de la experiencia comprensiva, y que recae principalmente en la instancia receptora, una idea que será desarrollada por la llamada escuela de la recepción.³²⁵

Por su parte, Graham Clarke, *The Photograph*, sugiere que el texto fotográfico bien puede ser analizado y por lo tanto interpretado como un producto cultural, porque es uno de tantos sistemas de representación.

La fotografía nos habla del mundo que refleja y de la particular concepción de la imagen que proponen las sociedades, en cuyo contexto se producen dichas imágenes.³²⁶

Una fotografía es el encuentro de distintas formas de discurso, y conlleva la intencionalidad de su autor, aunque no hay que dejar de lado el horizonte cultural de quienes serán los posibles receptores.

En este sentido Javier Marzal Felici coincide con lo que hemos venido planteando:

³²⁴ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, 2011, pp. 130-131.

³²⁵ *Ibid.*, p. 148.

³²⁶ *Idem.*, p. 160.

Para el análisis textual de la fotografía es necesario tener: conocimiento del autor (datos biográficos); del contexto político, social y económico (enfoque histórico, sociológico y económico); del estudio de la evolución de la tecnología (perspectiva tecnológica), o de las condiciones de producción, distribución y recepción de la obra fotográfica.³²⁷

Aunque si bien, la esencia y la intención original con la que una obra fue generada por su autor, es independiente de la interpretación que cada espectador tenga al observarla. Es reservación tener en cuenta que al interpretar un texto, no sólo se busca determinar esa intención original, sino que también se trata de un volver a presentar la obra a los posibles espectadores; y en ese volver a exponerla se re-significa con nuevas formas de observarla.

Javier Marzal Felici propone que el análisis de una fotografía debe realizarse considerando diferentes niveles:

1. Nivel contextual. Técnica empleada, el momento histórico en el que fue realizada la imagen, el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece.
2. Nivel morfológico. El punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, la forma, la textura, la nitidez, la iluminación, el contraste, la tonalidad, etcétera.
3. Nivel compositivo. Estructura interna en la imagen considerando como punto de partida los elementos escalares (perspectiva, profundidad, proporción) y los elementos dinámicos (tensión, ritmo).
4. El espacio y el tiempo de la representación.
5. Nivel enunciativo. Un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, Ideología implícita de la imagen y la visión de mundo que transmite, la actitud y emociones de los personajes.

³²⁷ *Id.*, p. 170.

6. El análisis de la fotografía mediante la interpretación global del texto fotográfico.³²⁸

He presentado algunas de las muchas propuestas que existen para realizar el análisis de una imagen, y a continuación expondré la que seleccioné para llevar a cabo mi análisis particular, porque considero que ayuda más a conseguir el objetivo que me propuse al iniciar esta investigación.

En primer lugar, cuando analizamos e interpretamos una obra, es importante tomar en cuenta una serie de formas de abordar el objeto de estudio, que a grandes rasgos pueden ser los siguientes:

1. **Análisis socio- histórico.** El escenario donde se lleva a cabo la obra considerando la época, las condiciones sociales, la temporalidad, interacción, estructura social, temas, formas simbólicas que se producen en una condición específica. En pocas palabras, es necesario recurrir a las condiciones sociales e históricas de la producción y por lo tanto a su contextualización.
2. **Análisis biográfico del autor.** Se debe saber quién es el autor que realizó la obra, ubicándolo en su generación o corriente artística; lo que la obra representó en su vida y también para el mundo; los acontecimientos que le impactaron, como el nacimiento de un hijo, una separación, la muerte de un ser querido, una enfermedad, un accidente o quizás el efecto de guerras, etcétera, porque todo lo anterior tiene una relación con los temas que se elige captar. Hay que considerar que el contenido no se refiere únicamente a lo que es presentado de manera explícita, sino también lo que se infiere por la forma como se presenta y el contexto en el que se desarrolla.

³²⁸ *Id.*, pp. 180-219.

El artista, ya sea de manera consciente o inconsciente, expresa las tendencias sociales de su época, por lo que el significado de un cuadro siempre es algo más que un simple tema.³²⁹

Al estudiar una obra, un hecho que no debemos perder de vista es si fue elaborada por encargo o no, y también a qué público estaba destinada y con qué fin. Porque en ocasiones, si el mensaje resulta explícito, seguramente no será posible que sea expuesto públicamente, ya sea por razones políticas o porque responde a impulsos íntimos que pueden ir contra la moral establecida y por ello debe ser enmascarado, de tal suerte que resulte difícil identificarlo.³³⁰

3. **Dimensión técnica de la obra.** Se expresa a través de cómo es el tratamiento que el autor le da a la luz, forma, color, técnica, perspectiva, líneas, contornos, alternancia, ritmo, movimiento, simetría, formas dinámicas, espacio, distribución de las partes, planos, relación del personaje con su entorno.
4. **Parte simbólico-visual.** Para llevar a cabo el análisis se traza una trayectoria visual, que es el recorrido que realizan los ojos para comprender la obra. A través de ese recorrido encontraremos signos y símbolos a los que recurrió el artista cuando hizo la obra, y también los objetos y sujetos que se reconocen en ella; es decir, las características específicas de la obra. Asimismo, engloba la construcción simbólica, porque se refiere a la manera particular de ser del artista, identificando la corriente a la que se adscribe. Ello permite localizar los signos y símbolos que pueden estar incluidos en la obra, que no necesariamente se encuentran de manera evidente, pero sí técnicamente. Entonces, es necesario poner atención a la lectura de la obra, el mensaje que el autor intentó plasmar, su posible estado de

³²⁹ Ernst Fisher, *La necesidad del arte*, Barcelona, Nueva colección Ibérica/ Ed. Península, 1970, 2ª edición, p.p. 164-166.

³³⁰ Consúltese Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Breviarios 170, 2004, 5ª reimpresión, p. 41.

ánimo, el lenguaje oculto en cada trazo, el tema y otras interpretaciones.

5. **Dimensión narrativa.** Es la trama de la obra, que nos permite comprender lo que quiso decir el artista, porque todo texto consiste en una narración o historia que se presenta bajo diversos lenguajes en la obra. Las relaciones entre los personajes, ya sean reales o imaginarios, así como los papeles y funciones que desempeñan, permiten dilucidar la manera como el artista concibe o piensa al mundo que lo rodea. Sin embargo, no podemos dejar de considerar que el significado se transmite no única y exclusivamente por el artista sino también por el sistema cultural en el que se encuentra la obra.
6. **Análisis estructural.** Una vez que se ha separado y estudiado cada uno de los elementos que componen a la obra y su significado, habrá que verlos en conjunto dentro de la misma, es decir; realizar la lectura completa.

2.10. Consideraciones finales

El ser humano se expresa a través de diferentes manifestaciones socioculturales, entre ellas la fotografía, la cual no existe si no hay alguien que se asome a través de la cámara para enfocar algo que quiere retener mediante el disparo del obturador. Ese disparo ocurre cuando el sujeto decide que la escena que está observando en ese instante, es justo la que quiere perpetuar más allá de su propia memoria. Así, la foto se convierte en un testimonio del observador, “la fotografía es un instrumento de la memoria”³³¹ y también es un objeto estético; es el recuerdo a través de un objeto – imagen incluso en ausencia del sujeto u objeto fotografiado.³³²

Aquello que se captura en una imagen, es una realidad interpretada en la que se enfocan o se enfatizan ciertos aspectos que parecen

³³¹ Susan Sontag, *op. cit.*, 2013, p. 160.

³³² Sonia Naranjo Rosales, *op. cit.*

importantes, porque están relacionados con experiencias vivenciales de aquel que captura la escena. En este sentido, las imágenes también son una representación de una parte de la realidad, “subjetivamente real y objetivamente falsa.”³³³

Entonces, cuando se analiza una fotografía, se lleva a cabo una “lectura minuciosa” para identificar la intencionalidad con la que se hizo esa toma. En otras palabras, no nos podemos conformar con decir que la imagen es lo que vemos. Como afirma Sartori, “hay una preponderancia de lo visible sobre lo inteligible, lo cual nos lleva a ver sin entender”.³³⁴ Por lo anterior, es necesario descifrar por qué se decidió capturar cierto ángulo o determinada disposición de los personajes.

Por otra parte, si bien puede alegarse que las escenas están independientemente de que el artista las genera, el enfoque, la utilización de la luz y el encuadre les da una interpretación e identidad, por la forma como son capturadas por el fotógrafo.

El fotógrafo está influenciado por la situación económica, política, cultural y social; y estas “preocupaciones” se expresan y se manifiestan como parte de la vida del artista. Es decir, él mismo está en sus obras y esa particular forma de “estar” se define como “su estilo”, porque la imagen es un producto de la percepción y es el resultado de una simbolización personal o colectiva.

Para muchas personas es suficiente con observar una imagen, porque como afirma Cronkite, “la imagen no miente” las cosas son como se ven.³³⁵ Sin embargo, esto no siempre es cierto, en muchos casos es información mediatizada. Todo aquel que se enfrente a una imagen tendrá una percepción distinta de acuerdo a su propio contexto, por lo que resulta ser una unidad simbólica.³³⁶ Vivimos en un mundo saturado de imágenes que contienen mensajes y ningún mensaje es neutral.

³³³ Citlali Aguilar Campos, *op. cit.*

³³⁴ Giovanni Sartori, *op. cit.*, 1997, pp. 11-12.

³³⁵ *Ibid.*, p. 99.

³³⁶ Hans Belting, *op. cit.*, p. 14.

Ahora bien, la fotografía ayuda a conocer y denunciar situaciones sociales de agresión, violencia, opresión, etcétera, de la misma forma que puede ayudar a que la sociedad adquiera un conocimiento crítico acerca de una situación, ya que la fotografía puede ser utilizada para explicar visualmente los males y problemas sociales ya que las fotografías son un texto que fortalece al relato histórico como testimonial.

Por otra parte, con los instrumentos modernos y las tecnologías nuevas, la cámara capta más de lo que el ojo humano puede hacerlo, entonces podemos hablar de una posible hiperrealidad o incluso hiperrealismo. Esto es, se magnifica a la realidad, en su dramatismo; se genera una esteticidad ya sea positiva o negativa, para convertirse en un medio capaz de interrogarse sobre sí mismo. Ésta será la función básica del fotoperiodismo, ser crítico.

Ser fotógrafo refiere a una forma de vivir. La cámara es una extensión de sus ojos, que no presenciarán las cosas tal como suceden sino que enfatizan ciertos aspectos, muestran lo que de otra forma no captaría el ojo y podría pasar desapercibidos.

En la segunda parte de este capítulo describí los elementos que deben tomarse en cuenta para realizar un análisis adecuado de una fotografía (desde el punto de vista técnico): punto, línea, plano, escala, encuadre, contorno, formato, campo, luz, nitidez, color, textura, movimiento, composición, equilibrio, perspectiva y expresión.³³⁷

Finalmente, presenté una serie de propuestas para realizar la interpretación iconológica que implica tanto la forma como el contenido. Yo elegí la que se refiere a la reflexión hermenéutica, que más que un método es una forma de concebir la manera de acercarnos al conocimiento y comprensión de una obra, esto es una metodología, especialmente cuando se trata de una imagen, ya sea literaria, sonora o visual (trátase de pintura, escultura o fotografía). Porque una fotografía es el encuentro de distintas

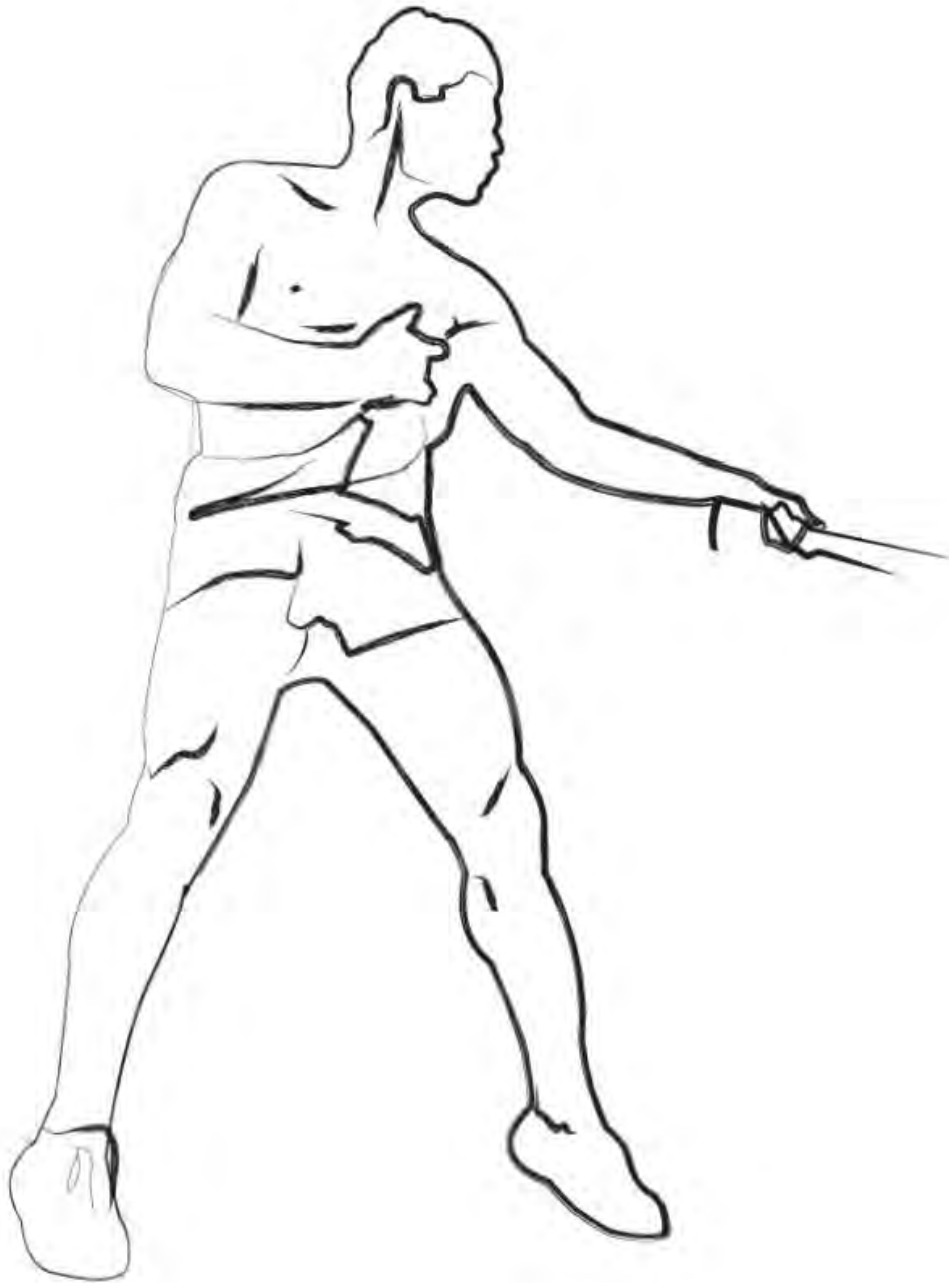
³³⁷ Definiré cada uno de los elementos de manera concreta, ampliando un poco, los que a mi juicio serán más útiles para el análisis de la imagen que quiero desarrollar.

formas de discurso, y conlleva la intencionalidad del autor, aunque no hay que dejar de considerar el horizonte cultural de quienes serán los posibles receptores.

La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero que nadie presta atención. Mis fotografías se proponen representar algo que ustedes no ven.

Emmet Gowin

CAPÍTULO III: CONDICIONES LABORALES



3.1. Preámbulo

Ser sensible frente a la condición humana no es sólo una obligación de un sociólogo, sino de todo ser humano.

En este capítulo corresponde hablaremos del trabajo, pero para abordar ese tema no sólo se debe definir el concepto, sino que también es importante mencionar los aspectos positivos y negativos del mismo. No se intenta profundizar acerca del trabajo en tanto su aspecto económico, esto se debe a que éste se trata de un texto sociológico, por lo que me interesa reflexionar acerca de las condiciones laborales, lo que supone que se mencione la explotación laboral, la deshumanización, la dignidad del trabajador y su calidad de vida. Por otro lado, considero que resulta indispensable determinar cuál es un trabajo digno o qué se requiere para que un trabajo se califique como digno.³³⁸

En las normas de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) están establecidos los criterios que se deben cumplir, así como los requisitos que debe reunir un trabajo para que sea considerado digno. Esto es, que la remuneración obtenida por el mismo sea suficiente para procurar al trabajador y a su familia una buena calidad de vida, pero también que las condiciones en las que se lleve a cabo la actividad laboral cuiden aspectos que no pongan en peligro la integridad de quien las realiza.

Sin embargo, definir qué se entiende por “buena calidad de vida” es muy difícil, porque depende de la cultura en la que se vive y las necesidades que se requieren satisfacer, las cuales no son únicamente las de permitir sobrevivir a un individuo, sino llevar una vida sana, con tiempo para la recreación que significa literalmente volver a generar la vida que se desgasta durante el desempeño del trabajo, etcétera. Por ejemplo, en Francia, a partir del 1 de enero de 2017,³³⁹ en las empresas que cuenten con más de 50 empleado no está permitido establecer comunicación vía

³³⁸ De acuerdo a la Organización Internacional del Trabajo, se define como trabajo decente aquel que cumple con todas las normas establecidas en los acuerdos, pero para fines del trabajo le llamaremos digno para evitar confusiones.

³³⁹ Como parte de la Reforma Laboral Francesa, el Derecho a la desconexión digital del trabajador con su empresa una vez finalizada la jornada laboral se puso en vigor a partir del 1 de enero de 2017.

celular, correo electrónico, redes sociales, etcétera del jefe con los empleados para requerirles trabajo antes de las 9:00 y después de las 18:00, para que puedan tener un tiempo de descanso familiar o privado, recreación y no sufran del síndrome conocido como *burn out* o quema de energía mental. Lo que resulta preocupante de esta medida es que inmediatamente que se dio a conocer, 22% de la población declaró estar en contra de ella y defienden su derecho a recibir órdenes de trabajo durante su tiempo de descanso, lo que comprueba el que cada vez más se vive para trabajar en vez de trabajar para vivir.

Por si no fuera suficientemente problemático determinar qué puede considerarse como trabajo digno cuando se habla de condiciones de trabajo también nos enfrentamos a que la OIT no define al trabajo como digno sino como decente. Entonces, cuando las teorías sobre el trabajo hablan de trabajo digno, se refieren a los parámetros de las necesidades que deben satisfacerse, así como la distinción entre las primordiales de las secundarias, pero no estamos seguros de que queden incluidas en lo que se considera como decente.

Más aún, se trata de ir comparando lo que acontece en la realidad con lo que la OIT sugiere debe ser el trabajo decente. En materia de minería específicamente en minas a cielo abierto en las que el esfuerzo por encontrar un filón o pepita de oro supone adaptarse a condiciones que en otros trabajos simplemente son impensables, en Serra Pelada, Brasil estas situaciones eran parte del trabajo cotidiano.

Para acercarnos a Serra Pelada, que es el punto en el que fue tomada la fotografía que pretendo analizar e interpretar, presento datos generales sobre Brasil, así como la importancia que tiene el oro, el proceso de extracción del mineral y las particularidades acerca de la extracción de oro en Serra Pelada.

Para enriquecer el contexto agregué el marco legal brasileño con respecto a la minería y, finalmente, una reflexión sobre las condiciones de trabajo en Serra Pelada durante los años noventa.

Por último para conjuntar toda la información escrita sobre condiciones de trabajo en minas de oro, tomé como estudio de caso una fotografía que Sebastião Salgado obtuvo en Serra Pelada.

El objetivo de mi investigación es mostrar la utilidad de aplicar la metodología hermenéutica, en este caso a una imagen fotográfica, y evidenciar la cantidad de información que puede ser extraída de una sola imagen.

En otras palabras, realizo un doble análisis de las consideraciones generales a lo particular del caso (foto) y de ella hacia lo general. Esto demuestra que no todo lo que se puede decir, estudiar y conocer sobre minas de oro se encuentra en una sola imagen. Si quisiéramos agotar nuestro conocimiento sobre minas de oro, se tendría que realizar un estudio transversal u horizontal en diversas minas y países o con fotógrafos dedicados a fotografiar mineros.

3.2. Explotación laboral

De acuerdo con Georges Friedmann y Pierre Naville, el término trabajo se define “como una actividad específica de la especie humana, inherente e inseparable de toda la vida social.”³⁴⁰ Ahora bien, el trabajo llevado a un extremo da pie al llamado trabajo forzoso o mejor conocido como explotación laboral.

De acuerdo a la Mini Guía de Acción de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) del año 2008, el “trabajo forzoso” se define como:

la ausencia de consentimiento para realizar un trabajo (falta de voluntad), nacimiento en la esclavitud o en la servidumbre, ascendencia esclava o servil, raptó o secuestro físico, venta de una persona a otra, confinamiento físico en el lugar de trabajo, en la cárcel

³⁴⁰ Georges Friedmann y Pierre Naville, *Tratado de Sociología del Trabajo I*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 28.

o en detención privada, coacción psicológica, es decir, orden de trabajo acompañada de una amenaza creíble de pena en caso de incumplimiento, endeudamiento inducido (mediante la falsificación de cuentas, el aumento exagerado de los precios, la reducción del valor de los bienes o servicios producidos, el cobro de intereses excesivos, etcétera), engaño o falsas promesas sobre el tipo y las condiciones del trabajo, retención e impago de salarios, retención de documentos de identidad u otros efectos personales de valor, amenaza de una pena (medios para mantener a alguien en una situación de trabajo forzoso).³⁴¹

La OIT comprende Estados a nivel internacional, Estados que se consideran miembros, los cuales se han comprometido, mediante acuerdos, a respetar y promover los principios y derechos fundamentales en el trabajo. Dichos acuerdos se han ratificado en innumerables ocasiones,³⁴² pero en este punto me surgen las primeras dudas: ¿hasta qué punto se han respetado los acuerdos? ¿qué resulta ser más importante, los trabajadores o los intereses de los empleadores?

Justo en 1998 se estableció en la Conferencia Internacional del Trabajo la erradicación del trabajo forzoso, la cual “en teoría” se convirtió en prioridad para la OIT, y para 2005 ya se había establecido un plan de acción contra el trabajo forzoso.³⁴³

Es un hecho que por más acuerdos que se han establecido, el problema no se ha podido erradicar y, peor aún, se mantiene constante, sin cambio alguno. Entre los múltiples acuerdos encontramos: Convención sobre la esclavitud (1926); Convenio sobre la inspección del trabajo (1947); Declaración Universal de Derechos Humanos (1948); Convenio sobre el derecho de sindicación y de negociación colectiva (1949); Convenio sobre igualdad de remuneración (1951); la Convención suplementaria sobre la

³⁴¹ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Educación obrera para el trabajo decente*, 2014, (en línea). Dirección URL: http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-buenos_aires/documents/publication/wcms_249892.pdf

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Idem.*

abolición de la esclavitud, la trata de esclavos y las instituciones y prácticas análogas a la esclavitud (1956); Convenio sobre la discriminación (empleo y ocupación) (1958); Convenio sobre la edad mínima (1973); Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (1979); Convención contra la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes (1984); Convenio sobre las peores formas de trabajo infantil (1999); Protocolo (2014) relativo al Convenio sobre el trabajo forzoso; la Declaración de la OIT relativa a los principios y derechos fundamentales en el trabajo.³⁴⁴

Básicamente los factores que fomentan en gran parte el problema son cuatro:

1. La situación económica de los países de origen.
2. La inestabilidad política y conflictos armados.
3. La feminización de la pobreza.
4. Mayores expectativas de éxito.³⁴⁵

En muchos países ha aumentado la desigualdad principalmente con respecto al salario en los últimos 10 a 15 años, a excepción de la desigualdad que se mantiene constante que es entre hombres y mujeres.

En África y en algunas partes de América Latina existen desigualdades con respecto al alcance de los sistemas de seguridad social disponibles. De acuerdo a la OIT en cifras del 2010, se estima que sólo una quinta parte de la población a nivel mundial, las personas en edad de trabajar y sus familias tienen acceso al seguro social de su país.³⁴⁶

Los intentos de muchos países acerca de crear y poner en funcionamiento políticas públicas en pro del bienestar de la ciudadanía ha sido clave para que exista un desarrollo favorable, pero no ha sido

³⁴⁴ *Id.*

³⁴⁵ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *La crisis mundial. Causas, respuestas y desafíos*, Madrid, Editorial del Gobierno de España, Ministerio de empleo y seguridad social, 2013, p. 189.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

suficiente el esfuerzo ya que es impresionante el crecimiento del desempleo para aumentar el mercado de personas que se dedican a empleos informales.³⁴⁷

Ante esta situación, las Naciones Unidas en conjunto con la OIT y la Organización Mundial de la Salud (OMS), promovieron políticas que garanticen el acceso universal a servicios esenciales de atención sanitaria definidos por cada país,³⁴⁸ para revertir un poco el problema que cada vez es mayor.

Lo anterior nos lleva a pensar que cuando se busca emplearse, no necesariamente se piensa en las mejores condiciones de trabajo, o la remuneración que se ofrece, o que el tipo de actividad a desempeñar vaya de acuerdo a la formación que se tiene, sino que básicamente se piensa en las prestaciones que se obtienen como, por ejemplo, el seguro de gastos médicos. Esto explica que el empleado acepte en muchos casos no contar con un sueldo fijo, sino trabajar por comisión o por proyecto, siempre que se cuente con algunas prestaciones.

Lo que también explica el hecho de que las personas llegadas a cierta edad no busquen jubilarse porque perderían dichas prestaciones.

3.3. Deshumanización

Ahora bien, de acuerdo a Merriam Webster, la “deshumanización” es la privación de cualidades humanas, de personalidad y espíritu. Y de acuerdo a la Real Academia Española, se define como “privar de caracteres humanos” a una persona.³⁴⁹

En este caso y tomando en cuenta el punto anterior, un trabajo debe englobar un esfuerzo físico y mental, en el que el empleado vaya de manera libre y de forma voluntaria para poder producir bienes y/o servicios;

³⁴⁷ *Idem.* pp. 201- 208.

³⁴⁸ *Id.*, p. 208.

³⁴⁹ Definición de deshumanización, (en línea). Dirección URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Deshumanización>

y a la entrega de resultados reciba una retribución para satisfacer sus necesidades tanto primarias como secundarias.³⁵⁰

Ahora bien, en pocas palabras, se puede decir que un trabajo se considera digno cuando al realizarlo se respeta la humanidad de la persona, es decir, cuando ésta es vista como ser humano, con personalidad, opinión, con derechos y obligaciones sin ser considerado como objeto y tratado como tal. En el momento en el que no se cumple con lo anterior, se da entrada a la deshumanización y hasta la esclavitud, cosificando al trabajador y convirtiéndolo en objeto o máquina de producción.³⁵¹

A principios del siglo XX se dio un proceso que se conoce como la “mecanización” del hombre. Frederik W. Taylor creó un proceso de producción industrial y posteriormente el fordismo lo retomó, eliminando el control total que tenía el obrero de los procesos mismos de producción limitando las libertades y beneficios que tenían los trabajadores para convertirlos solamente en productores sin voluntad.³⁵² En 1914, según el programa de formación de empleados de las fábricas Ford, había que infundir la idea de que “el hombre es una unidad digna de respeto y no una máquina más”. A ello que se agregó un salario fijo de 5 dólares diarios, con lo que la empresa obtuvo fidelidad de los empleados. Para incrementar la producción se experimentó con el aumento de salario, pero el efecto duró poco. Esto demostró que el aumento de la productividad se logra mediante un efecto de cooperación impuesta al trabajador.³⁵³

Años antes, en 1747, Julien Offroy de la Mettrie describió algunos procesos por los que los hombres podían mecanizarse y perder el equilibrio

³⁵⁰ Deshumanización en el trabajo (No es posible acceder a la página). Dirección URL: <https://www.buenastareas.com/inscribirse?redirectUrl=%2Fensayos%2FDeshumanizacion-En-El-Trabajo%2F2111449.html&from=essay&from=essay>

³⁵¹ Luis Ángel Arango, *Trabajo. Humanización o deshumanización*, Banco de la República de Colombia, Biblioteca virtual, (en línea). Dirección URL: <http://www.banrepcultural.org/node/64420>

³⁵² Antonio Maestre, *La deshumanización del trabajador y el privilegio de tener derechos*, 2013, (en línea). Dirección URL: <http://www.lamarea.com/2013/09/15/la-deshumanizacion-del-trabajador-y-el-privilegio-de-tener-derechos/>

³⁵³ Daniel Cohen, *Nuestros tiempos modernos*, España, Kriterion Tu Quets Editores, No. 3, 2001, p. 50.

entre mente y materia. Afirmaba que el hombre en equilibrio era una máquina que se daba “cuerda” a sí mismo, pero que cuando debido al proceso de industrialización el hombre sólo realiza actividades repetidas de manera mecánica y pierde la posibilidad de pensar y tomar decisiones, deja de lado su humanidad y se convierte en una pieza más de la máquina.³⁵⁴

En la actualidad, en algunos empleos (básicamente de oficina) que no son precisamente los que requieren de estar cerca de una cadena de producción o los manuales, ya no importa tanto la cantidad de horas que se trabajen ni el lugar o el momento en que se desempeñen las labores, lo importante son los resultados que se presenten; en otras palabras, lo que se rinda eficientemente. En estos casos no hay horarios estrictos que cumplir, no se firma la asistencia, ni se sella una tarjeta en el reloj checador o se presenta la huella digital para testimoniar la asistencia a la oficina, sino que se lleva el trabajo a todas partes y lo mismo se desarrolla como *home office* que en cualquier lugar que cuente con conexión a internet convirtiéndonos en *workohólicos*. Recuperemos en este caso el ejemplo de Francia y el Derecho del Trabajador a la Desconexión Digital, que está siendo cuestionado, muy probablemente por lo que Daniel Cohen explica:

los empleados están cada vez más saturados de trabajo que no logran terminar en su horario fijado al efecto y siguen laborando fuera de él, lo que los lleva a considerarse mal remunerados. Al mismo tiempo se tienen más responsabilidades; por ejemplo, se viaja más, se tienen compromisos de trabajo, se mal come y mal duerme, sus carreras se acortan por desgaste físico o psicológico.³⁵⁵

Zygmunt Bauman plantea que en esta época, una persona que desea entrar en la dinámica laboral debe renunciar a su libertad (obligación); es decir, el trabajador debe aceptar un estilo de vida que sea “a la medida” de

³⁵⁴ Julien Offray de la Mettrie, *El hombre máquina. El arte de gozar*, Madrid, Editorial Valdemar, 2000.

³⁵⁵ Daniel Cohen, *op. cit.*, p. 48.

lo que el empleador requiere, enfocando sus habilidades y esfuerzos en el cumplimiento de tareas que no les va a traer ningún beneficio.³⁵⁶

Hoy en día es muy común encontrar que el desarrollo de la tecnología y el consumismo van de la mano con la deshumanización, ya que siempre es importante producir más para vender más, pero la producción nunca va a ser suficiente, haciendo de los trabajadores objetos cada vez más mecanizados y autómatas.

La sociedad consumista ha hecho del mercado un espacio en el que los trabajadores trabajan sin descanso día tras día, en los cuales ofrecen resultados pero de los que no obtienen ningún beneficio, haciendo de los empleados máquinas que obedecen sin pensar.

Considero que cada establecimiento, organización, corporación o empresa que tenga a su cargo trabajadores, debe pensar en todos y en cada uno de ellos no como elementos de producción, sino como personas.

Aunado a esto, debemos considerar que no sólo existe una explotación hacia los trabajadores en aras de la producción, sino que hay un desprecio hacia el trabajo manual.

Desde hace mucho tiempo, las llamadas sociedades aristócratas consideraban todos aquellos trabajos manuales, entiéndase tanto las actividades agrícolas como las comerciales, indignas de un “hombre de calidad”. Georges Friedmann y Pierre Naville hablan al respecto:

un hombre de calidad dedicado al pensamiento y a la dirección de los asuntos políticos y religiosos, a la gestión de los bienes raíces y eventualmente de capitales importantes, es superior con respecto a aquel que tenga un trabajo más físico porque no es capaz de otra cosa, porque es menos desarrollado en su inteligencia, porque son de otra esencia, de menor fineza.³⁵⁷

³⁵⁶ Zygmunt Bauman, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2008, 3ª reedición, pp. 20-21.

³⁵⁷ Georges Friedmann y Pierre Naville, *op. cit.*, 2008, pp. 105-107.

Muchas veces perdemos de vista que sin esa primera fase no podría continuarse con lo demás, por lo que el trabajo del “peón” o del “minero” resulta ser tan importante como el de cualquiera que conforme la cadena de producción.

Hay que considerar que a pesar de que la OIT solicite a todas las empresas a nivel internacional que se respete el Programa de Trabajo Decente,³⁵⁸ esto no será posible si el empleador sólo piensa en su propio interés (en su ganancia) y no en la capacidad de los empleados a su servicio, los problemas que los aquejan, su bienestar, haciendo en algunos casos que pierdan su dignidad y su libertad para dar paso a una verdadera deshumanización.³⁵⁹

Cuando el trabajador empieza a vivir desesperado, insatisfecho y sin opción a mejorar en su posición laboral, de alguna manera está en una situación deshumanizada con respecto al rubro del trabajo.

Lo ideal sería encontrar una empresa que brillara por ser solidaria bajo la protección social, defensa de las normas y principios fundamentales en el trabajo, el aprovechamiento del diálogo y negociación colectiva para encontrar las mejores soluciones.³⁶⁰

Es impresionante la nueva forma de esclavitud que se ha conformado, aquella en la que no necesariamente el trabajador está encadenado o trabaja por muchas horas sin paga, alimento o lugar de descanso, sino que el trabajador se convierte en una persona que está bajo el dominio de otro, perdiendo la capacidad de disponer libremente de sí mismo. El látigo son las deudas, las cadenas el miedo a no tener qué comer.³⁶¹

La deshumanización laboral se da cuando el trabajador sólo sirve para conseguir un fin, el de la riqueza, sin importar su salud, estado físico,

³⁵⁸ Es un programa en el que se establece que el trabajador tenga derechos, protección social, diálogo, oportunidades, sin abusos.

³⁵⁹ La deshumanización laboral, consultado en 2015, (en línea). Dirección URL: <http://hegoblog.blogspot.mx/2015/03/la-deshumanizacion-laboral.html>

³⁶⁰ Víctor Corcoba Herrero, *El deshumanizado trabajo humano*, Revista Almiar, Algo más que palabras, 2009, (en línea). Dirección URL: http://www.margencero.com/articulos/corcoba/deshumanizado_trabajo.html

³⁶¹ *Ibid.*

necesidades; realmente la persona queda de lado, sólo importa que haga lo que se le ordena.

No importa que existan estudios que avalen que los trabajadores que se encuentran en un ambiente laboral amable y que hacen las cosas con gusto, son mucho más productivos que aquellos que trabajan con miedo.

El realizar un trabajo con miedo o incomodidad puede traer consigo efectos nocivos.³⁶²

Debemos considerar en el rubro de la deshumanización, la exclusión de seres humanos por el hecho de no tener acceso a ciertas cosas. Porque si lo vemos de manera objetiva, esto es sinónimo de hacer nula a una persona, de no incluirla, de quitarle hasta su propia existencia; se les deja de ver por no ser parte del grupo.

Al sentirse excluidas, las personas deben arreglárselas para incorporarse de algún modo al estilo de vida dominante, aunque esto sea de manera marginal y el costo de no lograrlo afecta directamente su autoestima y por lo tanto su dignidad como individuos.

3.4. Condiciones adecuadas para realizar un trabajo digno

No es algo nuevo el decir que gran parte de la economía a nivel mundial se mueve por mano de obra barata por una razón: las ganancias.

Los dueños de las empresas advirtieron que para obtener dinero, debían tener gente que trabajara por un sueldo bajo y que al mismo tiempo fuera altamente productiva; así los costos de producción no serían un problema. Por ejemplo, en el caso de muchas maquiladoras, se elijen lugares poco iluminados, con escasas o inexistentes condiciones de higiene, sin medidas de seguridad, sin ventilación, donde los trabajadores no reciben pago en muchas ocasiones y menos de horas extra y ni

³⁶² Georges Friedmann y Pierre Naville, *op. cit.*, 2008, p. 17.

mencionar seguridad social; tienen mala alimentación, pocas horas de descanso en jornadas que varían entre 12 y 14 horas diarias o más.

En muchos casos, el trabajo en estas condiciones se favorece por diversos factores, uno de ellos es que las personas que son empleadas en gran número son migrantes indocumentados y, por lo tanto, no reúnen los requisitos legales para ser empleados con un contrato formal que los ampare. Entonces quedan en condición de desprotección, ya que no pueden denunciar; otra es que precisamente al ser indocumentados y ser empleados de manera ilegal, deben estar en lugares poco visibles, esto es, sin ventanas (luz, ventilación), para ocultarse; por último aceptan largas jornadas, nulas prestaciones y poco salario con tal de tener trabajo.

Es muy frecuente que las trabajadoras enfermen y/o desarrollen problemas de salud debido a las condiciones de trabajo a las que se ven sometidas y en algunos casos quedan impedidos de por vida.³⁶³ Hay que considerar que muchos de los empleos que aceptan las personas que están en condición desfavorable, son los que los demás empleados no quieren realizar, ya sea por insalubres o por la carga de desgaste físico y emocional que significan.

En 1994 durante la Cumbre Mundial sobre Desarrollo Social, la Unión Europea se pronunció sobre la necesidad de contribuir con un progreso económico-social equilibrado y sostenible a nivel internacional. Se encomendó a la OIT el seguimiento para mejorar las condiciones de vida de sus habitantes en 1999, conforme a la Conferencia Internacional del Trabajo para la generación de “Trabajo digno”.

Resulta obvio que un trabajador siempre aspira a tener condiciones adecuadas para desarrollar su actividad laboral; esto es, un trabajo productivo y seguro. El trabajo digno se materializa en una actividad

³⁶³ *La trata de personas con fines de explotación laboral. Un estudio a la realidad en España*, 2006, (en línea). Dirección URL: http://www.accem.es/ficheros/documentos/pdf_publicaciones/trata.pdf

productiva que es remunerada justamente y que se ejerce en condiciones de libertad, equidad, seguridad y respeto a la dignidad humana.³⁶⁴

De acuerdo a la OIT, en un trabajo digno, el trabajador deberá tener derecho a un contrato en el que estén establecidas las tareas que debe realizar y las horas de trabajo (8 horas); un salario legalmente establecido; un horario determinado; tener prestaciones; saber si su contrato es indefinido o tiene alguna vigencia; que se le paguen horas extra; laborar en un espacio seguro y limpio, con agua potable y baño; en caso de ser necesario, que cuenten un espacio donde quedarse con camas y calefacción; tener seguridad social; tener vacaciones y periodos de descanso; no sufrir agresiones físicas ni verbales; que se les proporcionen herramientas; que el ambiente laboral sea agradable; tener ropa adecuada y medidas de protección; finalmente, si es el caso, al término de la relación laboral saber qué derechos tiene como empleado y cuáles son las obligaciones del empleador.³⁶⁵

Siguiendo esta misma línea, John Rawls asegura, en *Theory of Justice*,³⁶⁶ que el desinterés del patrón hacia el trabajador provoca una mala distribución de bienes. Cuando las personas tienen opciones entre las cuales elegir, están viviendo bajo ciertas condiciones; pero cuando se ven obligados a no tener opciones, eso controla, restringe y limita su libertad. En otras palabras, una cosa es que una persona no tenga qué comer, es decir, que no tenga acceso a alimento alguno, y otra muy distinta el que una persona por inapetencia decida que ese día no va a comer.

La situación a la que hago referencia, es la que resulta debido a una mala o inequitativa distribución de la producción de alimentos, lo que

³⁶⁴ *Estudio comparativo de las condiciones de trabajo y salud de los trabajadores de la salud en Argentina, Brasil, Costa Rica y Perú*. Organización Panamericana de la Salud, 2012, p. 10 , (en línea). Dirección URL: http://www.observatoriorh.org/sites/default/files/webfiles/fulltext/salud&trabajo_2012.pdf

³⁶⁵ Evita ser víctima de explotación laboral, Publimetro, publicado el 30 de agosto 2009, (en línea). Dirección URL: <http://www.publimetro.com.mx/noticias/explotacion-laboral-en-mexico/pihD!udEh@OUd20luNUpjRWeSUQ/> y Alberto García Fabregat, *Maquila- Explotación laboral*, Taringa, consultado el 22 de febrero 2008, (en línea). Dirección URL: <http://www.taringa.net/posts/info/1080755/Maquila---Explotacion-Laboral.html>

³⁶⁶ Escrita en 1971

ocasiona que estos productos de primera necesidad incrementen sus precios y se vuelve imposible su consumo para la gran mayoría de las personas, debido a que los salarios que perciben por su labor no les permite adquirirlos.

Por ejemplo, casi la mitad de la población del mundo vive con menos de 2 dólares al día.³⁶⁷ En México, a finales de 2016, se determinó el salario mínimo en \$80.04 diarios, en tanto el kilo de carne magra se oferta en alrededor de \$300.00 por kilo y el precio es similar en el pescado. Si consideramos las recomendaciones de la OMS respecto a que una dieta saludable que posibilita el funcionamiento normal de las actividades cognitivas y físicas al mismo tiempo que ayuda a protegernos de la mal nutrición y de las enfermedades, debe incluir en adultos 250 gramos de carne, así como 2 ó 3 ingestas de pescado por semana. Además, para una alimentación sana es preciso comer frutas, verduras, legumbres, frutos secos y cereales integrales, al menos 400 gramos ó 5 porciones de frutas y hortalizas al día, lo que significan 2,000 calorías diarias.

A lo anterior se agrega que la Secretaría de Desarrollo Social³⁶⁸ en campaña publicitaria dirigida a las familias mexicanas, les recomienda el consumo de alimentos sanos, variados y suficientes, lo que con el salario de \$80.04³⁶⁹ diarios resulta imposible de cumplirse, ya que según los datos de CONEVAL:

En México, en 2014, la población en situación de pobreza es de dos millones más de pobres que hace un par de años.

³⁶⁷ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Desarrollo económico y social*, (en línea). Dirección URL: <http://www.ilo.org/global/topics/economic-and-social-development/lang-es/index.htm>

³⁶⁸ Jornada Nacional de Alimentación, *¿Qué es comer sano, variado y suficiente?*, Gobierno de México, SEDESOL, consultado el 22 julio 2016, (en línea). Dirección URL: www.gob.mx/alimentacionydesarrollo

³⁶⁹ El salario mínimo en \$80.04 fue fijado en 1 de enero de 2017.

El crecimiento de la población en estas condiciones pasó de 53.3 millones de mexicanos en 2012 a 55.3 millones en 2014, lo que representa 46.2% del total nacional.³⁷⁰

El estudio del CONEVAL al que hago referencia considera diferentes dimensiones para realizar el cálculo de la pobreza, por ello difiere de los datos que arroja el Instituto Nacional de Geografía e Informática (INEGI). Uno de ellos es a nivel de ingreso. En el bienestar mínimo, el ingreso mensual por integrante de familia es de al menos \$1,242.61 pesos en el entorno urbano y en el rural de \$868.25; pero la que se considera línea de bienestar, marca \$2,542.13 en la ciudad y \$1,614.65 en la rural. Esta situación es todavía más preocupante si tomamos en cuenta que el 60% de los mexicanos carecen de seguridad social y en 2011 el 53.8% de los pobres³⁷¹ eran menores de edad,³⁷² cantidad que con los años se ha incrementado. Lo anterior da cuenta del panorama que se está gestando en términos de vida digna en México, ya que estamos hablando de las personas que tienen empleo y por lo tanto un salario aunque éste sea mínimo. No obstante, también hay quienes no encuentran posibilidades de ser empleados y este número también es creciente.

Podríamos seguir dando ejemplos para evidenciar con estos datos lo fundamental que resulta cobrar conciencia de lo que significa contar con un empleo, y que la remuneración por ese empleo permita al trabajador no estar en situación de vulnerabilidad.

³⁷⁰ Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL) 24 jul. 2015

³⁷¹ La medición de pobreza utiliza dos líneas de ingreso, la línea de bienestar mínimo que equivale al valor de la canasta alimentaria por persona al mes y la línea de bienestar que equivale al valor total de la canasta alimentaria y de la canasta no alimentaria por persona al mes.

³⁷² No podemos determinar el número exacto de pobres en México porque las últimas mediciones que se hicieron en 2016 arrojaron resultados diferentes entre INEGI y CONEVAL, dado que utilizaron metodologías distintas.

Ahora bien, cuando existe un estado real de oportunidad, tal y como lo plantea Amartya Sen, es porque en realidad hay una distribución justa en función del bienestar de los individuos.³⁷³ Plantea el siguiente ejemplo:

Imagine a dos personas: una que está satisfecha con una dieta de leche, pan y frijoles, mientras que la otra no está contenta con vinos caros y comidas exóticas. En resumen: una tiene gustos caros y la otra no. Un igualitarista del bienestar debe, *ceteris paribus*, proporcionar el epicúreo un mayor ingreso que a la persona de gustos moderados, ya que de otra manera este último podría estar satisfecho, en tanto que el primero estaría descontento (...)³⁷⁴

Rawls agrega lo siguiente:

En la medida en que las personas son realmente responsables de sus gustos, los déficit significativos del bienestar no requieren la atención de la justicia. Por lo tanto, se debe compensar sólo por aquellos déficit de bienestar que no pueden atribuirse correctamente a elecciones individuales. Se debe reemplazar la igualdad del bienestar por la igualdad de oportunidades para (tener) el bienestar.³⁷⁵

En este punto es importante que me detenga para plantear lo siguiente: ya hemos hablado de bienestar y lo que implica el trabajo digno, pero si le preguntáramos a todas las personas ¿qué necesita para tener una vida digna? Cada persona va a contestar cosas distintas. En general, van a decir cosas similares como casa, comida, agua; es decir, servicios básicos, y es más fácil pensar que todos tenemos las mismas necesidades.

Posteriormente, las personas van a empezar a mencionar otro tipo de necesidades que se han ido desarrollando conforme ha avanzando la historia, las cuales no se consideran como básicas pero sí han sido

³⁷³ Martha C. Nussbaum y Amartya Sen, *La calidad de vida*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 30.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁷⁵ *Idem.*, p. 32.

desarrolladas hábilmente por una sociedad de consumo que está de acuerdo con una realidad socioeconómica, en la cual los deseos son parte fundamental de ella³⁷⁶ y que también van ligadas con factores morales, políticos, económicos y sociales que afectan de manera distinta a cada quien. Por ejemplo, en esta época es imposible vivir sin tener aparato de comunicación; todos necesitamos un teléfono celular, pero no necesariamente un *Iphone*, un *Samsung*, etcétera.

Las necesidades humanas no son estáticas ni son las mismas para todos; crean de manera social y cada persona es impulsada a cubrirlas como una forma de pertenencia a la sociedad, internalizando ciertas formas de vida, valores, reglas y normas.³⁷⁷

Con lo anterior podemos asegurar que el ser humano tiene necesidades objetivas, las cuales compartimos todos por igual; no obstante, también existen aquellas que son construcciones sociales y que van de acuerdo a la época, país y grupo al que la persona pertenece. Bourdieu dice: "...todo aquello que hacen los sujetos se definen como habitus (prácticas y gustos) así como su estilo de vida, el cual es creado socialmente".³⁷⁸

Las necesidades desarrolladas subjetivamente se distribuyen en una gama muy extensa de exigencias, realmente la noción de bienestar (o felicidad) no es igual para todas las personas.

Mariano Rojas señala al respecto:

El bienestar depende de factores tan diversos como las condiciones de crianza, la relación con amigos y parientes, la naturaleza de las actividades laborales, los rasgos de personalidad, la disponibilidad y

³⁷⁶ Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Editorial Siglo XXI, 2009, 2ª edición, p. XLVI.

³⁷⁷ Julio Boltvinik, *Métodos de medición de la pobreza. Conceptos y tipología*, 2001 en Luis Rigoberto Gallardo Gómez, Joaquín Osorio Goicoechea y Mónica Gendreau (coordinadores), *Los rostros de la pobreza*, México, El debate, LIMUSA/ Universidad Iberoamericana/ ITESO, Tomo III, 2001, p. 27 en Miguel Calderón Ch., *Normas sociales y umbrales de pobreza*, México, Acta sociología, UNAM, Centro de Estudios Políticos, No. 70, mayo a agosto, 2016.

³⁷⁸ Pierre Bourdieu, *La distinción*, México, Editorial Taurus, 2002.

uso del tiempo libre, el lugar donde se habita, la disponibilidad de parques y áreas de convivencia social, la seguridad, la existencia de hijos y sus edades, la relación de pareja, los ingresos del hogar y personal, el entorno macroeconómico, la distribución del ingreso, las situaciones ocupacional y de desempleo, la salud, los valores que se tienen, la posibilidad de participación en las decisiones políticas, entre otros.³⁷⁹

Al final, aunque haya necesidades objetivas y subjetivas, no va a cambiar el hecho de que exista la pobreza³⁸⁰ para integrarse y participar plenamente en la vida social, por lo que se genera una condición de marginación porque no se cuenta con la ropa adecuada, con los conocimientos, con la higiene o con el manejo de las normas básicas de interacción.³⁸¹

El siguiente paso es que empiecen a evidenciar sus necesidades, las cuales llamaremos “imaginarias” o ideales (se les conoce como teoría del deseo),³⁸² por lo que el bienestar es relativo.³⁸³

En esta sociedad de consumo existe como invitado principal el poder económico, que mantiene una dominación social a través de un pequeño grupo de personas, el cual controla las “necesidades” del resto.

La mayoría de las veces, las necesidades del grupo dominante son las mismas que las de todos los demás, pero con la pequeña diferencia de

³⁷⁹ Mariano Rojas, *El bienestar subjetivo en México y su relación con indicadores objetivos. Consideraciones para la política pública*, 2005. En Garduño, Salinas y Rojas (coords.), *Calidad de vida y bienestar subjetivo en México*, Puebla, Plaza y Valdés y Universidad de las Américas. En Máximo Jaramillo, *Mediciones de bienestar subjetivo y objetivo: ¿complemento o sustituto?* en Acta sociología, México, UNAM, Centro de Estudios Políticos, No. 70, mayo a agosto, 2016, p. 55.

³⁸⁰ Mack y Lansley plantean que la pobreza restringe la participación de personas en los patrones de comportamiento dentro de una comunidad; Amartya Sen explica que la pobreza no es sólo el hecho de no tener ingresos suficientes para un mantenimiento eficaz sino que va de la mano con juicios de valor por parte de quienes no la sufren y Townsend plantea que la pobreza es la carencia de recursos del individuo para alcanzar los patrones de vida y consumo socialmente acostumbrados y le agregaría que es una condición socialmente creado.

³⁸¹ Miguel Calderón Ch., *Normas sociales y umbrales de pobreza*, México, Acta sociología, UNAM, Centro de Estudios Políticos, No. 70, mayo a agosto, 2016, p. 74-84.

³⁸² Martha C. Nussbaum y Amartya Sen, *op. cit.*, p. 248.

³⁸³ *Ibid.*, p. 499.

que los integrantes de ese grupo tienen acceso a ciertos objetos que sólo ellos pueden comprar. Dichos objetos son “consagrados en una economía mágica” e irán ligados a una ideología de consumo.³⁸⁴

Como menciona Jean Baudrillard

las clases dominantes se presentan como el deseo ideal de consumo pero debido a la innovación, diversificación y renovación permanentes de las formas del objeto, este modelo se hace constantemente inalcanzable para el resto de la sociedad.³⁸⁵

La sociedad de consumo da pie a una desigualdad social que se consagra cada día más. El que no trabajen y no sepan todo el esfuerzo que hay detrás de un aparato eléctrico o de una joya, hace que las personas no valoren y sólo se vayan por la apariencia; al final, lo bonito es lo que cuenta, entre más tenga mejor, lo que da pie a sociedades de despilfarro.

El estilo de vida que estamos viendo hoy en día ha sido promovido por una sociedad capitalista, que busca tanto la producción como el consumo masivo y sin descanso.

La única forma que puede tener un empleador para obtener ganancias, es disminuyendo los costos de producción; es decir, bajar el sueldo lo más posible y erradicar gastos superfluos. Esto es lo que Marx denominaba plusvalía³⁸⁶ y, por lo tanto, es un incentivo para la explotación.

Algunos capitalistas inteligentes demuestran irrefutablemente que para potenciar la productividad humana, es necesario reducir las horas de trabajo y multiplicar los días de pago y los festivos.³⁸⁷

Algo que no ha dejado de cobrar fuerza, es la renuncia a la libertad por parte de los trabajadores. Esto no significa que estén encadenados,

³⁸⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 2009, p. XXXIX.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. XLIV.

³⁸⁶ Es la ganancia obtenida de la diferencia entre lo que los trabajadores producen y que no reciben como salario.

³⁸⁷ Paul Lafargue, *El derecho a la pereza*, España, Editorial Diario Público, 2010, p. 43.

sino que aceptan trabajos con ciertas condiciones y en los que no se les respeta ni a ellos como personas ni mucho menos sus horarios y pagos.

Es la nueva forma de esclavitud, la que obliga a los trabajadores a que vivan de manera muy limitada, y sin tener mayor elección.³⁸⁸ Muchas veces por el miedo a perder sus empleos, los trabajadores aceptan y cooperan bajo estas circunstancias.³⁸⁹

En promedio mucha gente gana 7 dólares la hora de trabajo,³⁹⁰ y debemos sentirnos afortunados por tener empleo y no estar en la calle. Existen trabajos donde hay que estar más de 8 horas al día, en los cuales pagan el salario mínimo. Sin prestaciones y en muchas ocasiones no hay ni dónde sentarse.³⁹¹ Es por esto que toda persona busca un salario y un empleo digno que los permita vivir adecuadamente.³⁹²

En resumen, casi la mitad de la población del mundo vive con menos de 2 dólares al día.³⁹³

3.5. Condiciones para realizar un trabajo digno en minas a cielo abierto según la OIT

En la minería existen diversos tipos de explotación, entre los cuales destacan la minería subterránea y la denominada a cielo abierto.

La minería subterránea comprende todas las actividades que se realizan para extraer las materias primas depositadas debajo de la tierra y que son transportadas hasta la superficie; mientras que la minería a cielo abierto es aquella que se realiza por encima del terreno con objeto de

³⁸⁸ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁹ Daniel Cohen, *op. cit.*, p. 52.

³⁹⁰ Barbara Ehrenreich, *Por cuatro duros. Cómo apañárselas en Estados Unidos*, España, Editorial Capitán Swing, Colección entrelíneas, 2001, p. 11.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

³⁹² *Idem.*, p. 15.

³⁹³ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO. *Desarrollo económico y social, op. cit.*

extraer cualquier mineral de un depósito natural.³⁹⁴

Ahora bien, el trabajo que se realiza al interior de una mina se considera como un empleo difícil y con altos índices de riesgo para el trabajador; por esto deben existir condiciones adecuadas y de seguridad.

Las condiciones adecuadas son aquellas que influyen en el sujeto a la hora de trabajar, si está satisfecho o no en su puesto, y esto se ve reflejado en los resultados (productividad, calidad y competitividad).³⁹⁵

El que exista una cultura de seguridad al interior de una mina, ayuda a que tanto los trabajadores como los supervisores tengan la sensibilidad y la conciencia sobre la posibilidad de que ocurran accidentes, ya que el 88% de estos suceden por error humano, mientras que el 10% restante son producto de condiciones inseguras.³⁹⁶

El que se planteen reglas y medidas de seguridad no es por algo arbitrario, sino porque se evitan accidentes y se protegen vidas.

Desde la década de 1990 se han expresado preocupaciones con respecto a seguridad y salud en el trabajo a nivel mundial, por ejemplo:

- 2.2 millones de trabajadores pierden la vida cada año por accidentes relacionados con el trabajo.
- 4.1 millones de trabajadores estadounidenses sufren enfermedades graves cada año.
- 26.4 millones de días de trabajo fueron perdidos en Reino Unido por accidentes laborales.
- 4% del PIB mundial se pierden por accidentes relacionados con el trabajo.

³⁹⁴ Gustavo Gándara (coord.), *Salud y seguridad en trabajos de minería*, Argentina, Aulas y andamios editora, 2009, (en línea). Dirección URL: https://www.oitcinterfor.org/sites/default/files/salud_seg_mineria.pdf

³⁹⁵ Reynaldo Velázquez Zaldivar, *Cómo medir la satisfacción del personal con las condiciones de trabajo*, 2001, (en línea). Dirección URL: <http://www.gestiopolis.com/como-medir-satisfaccion-personal-condiciones-trabajo/>

³⁹⁶ Luis Alberto Valdiviezo Guzmán, *Capítulo VII, conclusiones y recomendaciones*. Dentro de *Seguridad e higiene minera en la Compañía Minera Caylloma S.A.*, Tesis digitales UNMSM, consultada en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/Tesis/Ingenie/valdiviezo_gl/Cap7.PDF

- 6,300 trabajadores mueren cada año como resultado de accidentes de trabajo o enfermedades relacionadas con el trabajo.³⁹⁷

Estos resultados demuestran que hay una necesidad inmediata por parte de las organizaciones de todo el mundo para mejorar sus sistemas de gestión de seguridad y salud, por lo que la OIT decidió hacer frente a los desafíos y proteger a los trabajadores en el mundo estableciendo puntos de referencia con respecto a la gestión de seguridad, salud, políticas y prácticas sin importar culturas y jurisdicciones y creando oportunidades para que tengan ingresos dignos, lugares seguros donde trabajar y protección social para sus familias.³⁹⁸

Pero a pesar de los esfuerzos realizados, sólo el 20% de la población mundial posee la protección social adecuada, y más de la mitad no tiene ninguna cobertura.

De acuerdo a estudios realizados por la OIT acerca de las condiciones de trabajo, se llegó a una clasificación de todo lo que es necesario para tener un empleo digno, de lo cual se integran cuatro grupos distintos:³⁹⁹

1. Condiciones de seguridad.⁴⁰⁰ La superficie del trabajo; el estado de los medios de trabajo; protección contra incendios y riesgos eléctricos; los medios de protección individual; la seguridad en equipos; condiciones de higiene; condiciones micro-climáticas; la contaminación del aire; el ruido; la vibración; la iluminación.
2. Condiciones ergonómicas.⁴⁰¹ El diseño del puesto de trabajo para información y para control; distribución de equipos, muebles y espacios; espacios de trabajo y de descanso.

³⁹⁷ Reynaldo Velázquez Zaldivar, *op. cit.*

³⁹⁸ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Trabajo decente, op. cit.*

³⁹⁹ Reynaldo Velázquez Zaldivar, *op. cit.*

⁴⁰⁰ Es el grado en que es percibido por el trabajador acerca de riesgos en el área laboral y si existen, qué tan controlados se encuentran.

⁴⁰¹ Es el grado en que el diseño de equipos, herramientas, asientos, etc. Se ajusta de acuerdo al propio criterio de los trabajadores, a sus condiciones psico-fisiológicas. Es decir, no se siente fatiga derivada de estos elementos.

3. Condiciones estéticas.⁴⁰² Colores en el trabajo; limpieza de los equipos de trabajo; utilización de música.
4. Condiciones de bienestar.⁴⁰³ Servicios médicos; instalaciones sanitarias; suministro de agua potable; lugar de descanso y alimentación.

Entre aquellas cuestiones que son importantes para tener condiciones laborales dignas, se encuentran las siguientes:

- Inspectores calificados y con experiencia en el tema de la minería, que realicen por lo menos dos inspecciones completas al año.
- Los trabajadores deben tener representantes que defiendan sus intereses y tener el derecho a elegirlos.⁴⁰⁴
- El trabajador podrá cesar o rehusarse a realizar un trabajo si tiene razones válidas para creer que las condiciones en que debe efectuarlo presentan un peligro inminente para su integridad física o su salud.⁴⁰⁵

Los empleadores (en especial los mineros) deberán:

- Proporcionar las herramientas de trabajo, el equipo y los materiales necesarios.⁴⁰⁶
- Tener control del material y del equipo que se maneja dentro de la

⁴⁰² Es el grado en que el trabajador percibe el ambiente adecuado, limpio, armonioso, agradable, con un uso correcto de la decoración y colores, áreas verdes y otros elementos estéticos.

⁴⁰³ Es el grado en que el trabajador percibe que la organización se preocupa de crear las condiciones necesarias para su correcto desenvolvimiento relacionadas con la política de recompensas de los recursos humanos.

⁴⁰⁴ *Seguridad y salud en minas a cielo abierto*, Programa Internacional para el Mejoramiento de las Condiciones y Medio Ambiente de Trabajo (PIACT) fue lanzado por la OIT en 1976 a solicitud de la Conferencia Internacional del Trabajo, Ginebra, 1991, p. 82, (en línea). Dirección URL: http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_protect/---protrav/---safework/documents/normativeinstrument/wcms_112647.pdf

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Idem.*

mina.

- Todo minero deberá adoptar precauciones y dispositivos de seguridad para proteger su propia seguridad y salud y no afectar a nadie más.⁴⁰⁷
- El explotador de la mina deberá asegurarse de que toda persona empleada ha recibido previamente la instrucción y formación necesaria para realizar el trabajo de manera competente y en condiciones de seguridad.⁴⁰⁸
- Deberán mantener todos los dispositivos de protección y seguridad bien conservados, en buenas condiciones y bien equipados.⁴⁰⁹
- Conservar alambres y cables eléctricos adecuadamente aislados.

Además se debe considerar lo siguiente:

- Deben existir peldaños, barandales y barreras, que resulten necesarios para evitar todo peligro.⁴¹⁰
- Debe haber espacios para cambiarse de ropa, guardarla y secarla, salas de reposo, regaderas, lavabos y servicios higiénicos y de lavandería, así como fuentes adecuadas de agua potable en lugares idóneos y debidamente cuidados; comedor que ofrezcan comida apropiada, o en su caso, facilitar locales a los trabajadores en los que pudieran preparar, calentar o consumir sus propios alimentos.
- Los trabajadores expuestos a temperaturas o condiciones meteorológicas extremas deberán disponer de protección adecuada.
- El explotador de la mina debería facilitar medios de transporte adecuados para atender las necesidades de los mineros que trabajen en turnos, en horarios apropiados tanto de día como de noche.⁴¹¹
- Los trabajadores deberán tener equipos de protección individual y

⁴⁰⁷ *Id.*

⁴⁰⁸ *Id.*

⁴⁰⁹ *Id.*

⁴¹⁰ *Id.*

⁴¹¹ *Id.*

ropa de protección que han de usarse cuando no puedan prevenirse los riesgos, tales como protectores de cara, gafas para soldar, cortar o para trabajo con metal fundido; ropa protectora para aquellas personas que trabajen con sustancias corrosivas o tóxicas u otros materiales que puedan dañar la piel; guantes protectores cuando se manejen materiales o se realicen trabajos que pudieran lesionar las manos; cascos de seguridad; calzado protector adecuado; cuerdas y cinturones de seguridad cuando exista peligro de caída; chalecos o cinturones salvavidas siempre que exista un riesgo de caer al agua; equipo de protección para los oídos, y bandas fluorescentes para los cascos de seguridad y ropa claramente visible.⁴¹²

Estos requisitos deben ser respetados sin embargo, siempre que exista un contrato entre el patrón (empleador) y el empleado; pero los mineros no establecen una relación contractual, lo que libera de responsabilidad al dueño de la mina.

Con respecto a las minas a cielo abierto, la OIT señala lo siguientes:

- La jornada laboral tiene una duración demasiado prolongada, ya que una persona trabaja 67 horas a la semana (5.7 días a la semana y 12.5 horas al día).
- En casos extremos el 31% de los trabajadores labora los 7 días a la semana; 12% trabajan las 24 horas, y el 8% trabaja más de 84 horas a la semana.
- El 83% de los trabajadores considera que ha estado expuesto a riesgos o peligros como quemaduras por exposición al sol, mordeduras o picaduras de animales, exposición al mercurio o químicos, cortes y, en menor medida explosiones o derrumbes.
- El 62% manifestó que para trabajar no les entregaron ningún equipo de protección personal, como botas, cascos, guantes o mascarillas.

⁴¹² *Id.*

- El 57% de los trabajadores que se enfermaron o tuvieron algún accidente durante el trabajo, no recibió ninguna atención médica.
- El servicio higiénico era un pozo ciego, negro o séptico en el 50% de los casos; el 42% era río o acequia, monte o bosque; el 72% de las veces solo había luz por horas a través de un generador; en el 64% de las ocasiones el agua que se consumía era principalmente de río, acequia o manantial, la cual no era potable.
- Los trabajadores tenían restringida la libertad de tránsito y de comunicación. Estaban bajo vigilancia constante y/o enfrentaban excesivas obligaciones extra laborales.⁴¹³
- En cuanto a la libertad de tránsito, el 33% de los trabajadores manifestó que en sus ratos libres (cuando no estaba trabajando) no salía del campamento, principalmente porque todo estaba muy lejos y no había como transportarse o porque era muy caro (18% de los trabajadores). También se mencionaron otras razones, como que terminaba muy cansado de trabajar (10%), que le daba miedo, ya que no conocía la zona y/o era peligrosa porque había animales salvajes (8%). El 3% manifestó que en sus ratos libres no salía porque no lo dejaban o lo tenían amenazado.
- Con respecto a la libertad de comunicación, el 29% de los trabajadores dijo que durante el tiempo que estuvo trabajando en la minería no se comunicó con su familia, principalmente porque no había teléfono ni correo (20% de trabajadores), o porque el servicio era muy caro (10% de los trabajadores).
- El 3% de los trabajadores mencionó que no se comunicó con su familia porque se lo prohibieron.
- El 43% de los trabajadores manifestó que lo vigilaban en todo momento mientras trabajaba; el 41% dijo que no, y el 16% restante que no sabía o no se había dado cuenta.

⁴¹³ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Educación obrera para el trabajo decente, op. cit.*

- En relación con las obligaciones extra laborales excesivas, el 31% de los trabajadores dijo que ocurría principalmente con el consumo de drogas o alcohol (24% de trabajadores), y con la realización de tareas peligrosas sin protección adecuada (13%).
- En relación a las deudas en el trabajo, el 7% de trabajadores manifestó que se endeudó con el trabajador o con otras personas durante el trabajo, básicamente para comprar medicinas o recibir atención médica y tener herramientas de trabajo o equipos de protección personal.
- En cuanto a maltratos y amenazas del empleador, el 20% de trabajadores manifestó que había recibido maltratos, principalmente gritos (16% de trabajadores) e insultos (11%) cuando cometían errores o no trabajaban tan rápido como quería el empleador; el 13% había recibido amenazas de retención de pago, DNI o despido por hacer mal su trabajo.
- En relación a los salarios recibidos, si bien existen diferentes modalidades y frecuencia de pago (efectivo: en oro de manera diaria, semanal, quincenal o mensual) aunque lo más frecuente es que sea en efectivo en el 79% de los casos y con periodicidad mensual 64% de los casos.⁴¹⁴
- El 24% mencionó que les descontaban principalmente por conceptos de adelanto de salario y daños ocasionados a equipos y herramientas; el 29% señaló que le pagaban con retraso, y el 20% dijo que alguna vez les dejaron de pagar.
- El 30% de los trabajadores quiso dejar el trabajo alguna vez, pero no lo hizo principalmente porque no había terminado su contrato o no le habían pagado (20% de los trabajadores), o porque era difícil conseguir otro trabajo donde se ganara igual (10%).
- No obstante, existieron algunos casos donde los trabajadores no pudieron irse porque estaban vigilados (5%), encerrados (2%) o

⁴¹⁴ *Ibid.*

porque el empleador los tenía amenazados para disuadirlos de dejar el trabajo (3%), los cuales configuran indicadores de trabajo forzoso.⁴¹⁵

Para que exista un buen ambiente laboral y un sistema de seguridad exitoso, deberá establecerse una cooperación conjunta entre todas las partes que integran el cuerpo de trabajo de la mina; es decir, deben cooperar tanto empleadores como trabajadores para alcanzar acuerdos y que ambas partes se vean beneficiadas.

La cooperación muchas veces se logra mediante la sensibilización de los beneficios al implementar un buen sistema de seguridad y tener claro que cuando una persona trabaja a gusto, puede producir mucho más y de la mejor manera.

3.6. La realidad sobre la explotación de minas a cielo abierto

Desde la antigüedad, la minería ha sido una de las actividades fundamentales para el progreso económico del hombre. A pesar de su importancia, es una actividad que implica mucho riesgo, ya que a diferencia de otras actividades industriales, es común que no se pueda elegir ni la localización ni el lugar de trabajo.

La mayoría de los problemas que afectan a los trabajadores se derivan de la naturaleza de la mina: una construcción de roca natural se trabaja en espacios confinados, hay formación de gases, vertientes subterráneas y otros.

A pesar de los avances tecnológicos, las cosas no han cambiado mucho en el ámbito minero. En la década entre 1980 y 1990, las condiciones de trabajo para los empleados siempre fueron muy precarias, al grado de que a pesar de existir acuerdos internacionales firmados por

⁴¹⁵ *Idem.*

infinidad de países, es un tema que no se respeta como se debería.⁴¹⁶

En una mina a cielo abierto se trabaja de la siguiente manera:

1. Exploración. Debe conocerse bien la extensión, el valor del yacimiento del mineral y su ubicación. Posteriormente se hacen inspecciones, perforaciones de prueba y otros análisis exploratorios para finalmente limpiar el área de vegetación para la entrada de maquinaria.⁴¹⁷
2. Desarrollo. Si se demuestra que existe un yacimiento de dimensiones adecuadas entonces el proyecto es viable. En esta fase se deben construir caminos de acceso y preparar el lugar para empezar a trabajar.⁴¹⁸
3. Explotación de la mina. Se debe quitar una capa de suelo o roca común denominado “excedente” o “desecho de roca” para acceder al depósito de mineral. Hay diferencias en el tipo de excavaciones; a continuación se presentan breves descripciones de los métodos más comunes:
 - a. Minería a tajo abierto: es minería superficial que se extiende muy profundamente en el suelo, lo cual demanda la remoción de capas de excedente y mineral. En muchos casos, antes de remover el excedente, se requiere la tala de árboles y quema de la vegetación que se encuentra sobre el yacimiento. El uso de maquinaria pesada, usualmente excavadoras y camiones de carga, es la forma más frecuente de retirar el excedente.
 - b. Minería aluvial: se trata de una acumulación de mineral valioso que se encuentra con sedimentos en el lecho de una corriente de agua o en una zona inundable. Se usan excavadoras, bombas hidráulicas (en el proceso de minería hidráulica) para extraer el mineral.

⁴¹⁶ Gustavo Gándara (coord.), *Salud y seguridad en trabajos de minería*, op. cit., 2009.

⁴¹⁷ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Guía para Evaluar EIAs de Proyectos Mineros*. Environmental Law Alliance Worldwide, publicado en 2010, (en línea). Dirección URL: <http://www.elaw.org/files/mining-eia-guidebook/Guia%20para%20Evaluar%20EIAs%20de%20Proyectos%20Mineros.pdf>

⁴¹⁸ *Ibid.*

- c. Minería subterránea: el acceso al depósito de mineral se logra mediante un túnel. Los conductos o socavones verticales conducen a una red horizontal de túneles que tienen acceso directo al mineral. Por el método minero de excavación de galerías, secciones o bloques de roca, son retirados en pilas verticales que crean una cavidad subterránea, la cual por lo general se llena de un agregado de cemento y roca de desecho. Si bien la minería subterránea es un medio menos destructivo de acceder al yacimiento de mineral, por lo general es más costosa y conlleva más riesgos de seguridad que la minería superficial.
4. Reprocesamiento en minas inactivas y relaves. Se busca reactivar minas mediante el uso de métodos más eficientes de beneficio de metal, que hacen económicamente rentable la re-extracción de metales de un depósito de desechos mineros.
 5. Disposición del desmonte o desecho de roca. La primera capa debe ser retirada o excavada para permitir el acceso al yacimiento.
 6. Extracción del mineral. Después de retirar el material sin uso, comienza la extracción del mineral mediante el empleo de equipo y maquinaria pesada, como excavadoras, montacargas, grúas y camiones que transportan el mineral a las instalaciones de procesamientos a través de caminos.⁴¹⁹
 7. El procesamiento del mineral. La molienda es una de las actividades más costosas, ya que resulta en partículas muy finas que pueden permitir una mejor extracción del metal, pero también una liberación más completa de los contaminantes. Los relaves son remanentes del proceso de molienda del mineral a partículas finas y luego se extrae el o los metales valiosos. Esto incluye técnicas de separación física/química, tales como concentración por gravedad, separación magnética, separación electrostática, flotación, extracción por solventes, proceso de electro- obtención, precipitación y

⁴¹⁹ *Idem.*

amalgamación (frecuentemente con mercurio). También está el proceso de lixiviado con cianuro, que es empleado por lo general para la recuperación del oro, plata y cobre, que merecen ser tratados por separado debido a los impactos que generan en el ambiente y en la seguridad pública. Al realizarse la lixiviación, el mineral finamente molido se deposita en una pila o depósito de grandes dimensiones (llamado pila de lixiviación) sobre una membrana impermeable, y una solución con contenido de cianuro se irriga sobre el depósito o pila de material. La solución de cianuro disuelve los metales valiosos y la solución “preñada” con contenido de metal se colecta en la base de la pila mediante un sistema de tuberías.

8. Disposición de relaves. Es la parte del proceso en que se revisan tanto los residuos de mineral que ya han sido triturados como los desechos llamados “relaves”, para verificar que no se esté perdiendo algo. Esto se lleva a cabo con cianuro en el caso del oro y con ácido sulfúrico en el cobre.⁴²⁰
9. Rehabilitación y cierre. Al término de las actividades mineras o de preferencia durante la fase de operaciones, las instalaciones y el lugar de operaciones deben ser rehabilitadas y cerradas. Esto debe ser el retorno de las condiciones del lugar lo más parecido posible a las condiciones ambientales y ecológicas previas a la existencia de la mina.⁴²¹

En las minas ha sido una constante que los trabajadores posean conocimientos básicos, por lo que aquellos que los emplean han considerado que es más fácil enseñarles actividades que sean repetitivas o no muy complejas, lo cual no implica que no requieran un esfuerzo físico; por este motivo se les asignan tareas específicas dentro de una cadena de producción. Durkheim diría que existe una división de tareas dentro de las

⁴²⁰ *Id.*

⁴²¹ *Id.*

minas, la cual no requiere una separación acentuada de labores, pero sí hace evidente la existencia de una jerarquía⁴²² y, por lo tanto, una desigualdad en las condiciones de trabajo.⁴²³

Considero importante mencionar que la persona que llega a trabajar a una mina a cielo abierto, es entrenado de igual forma que todos los demás, sin importar sus conocimientos. Podemos deducir, entonces, que es probable que cualquiera pueda realizar cualquier tarea. Por lo tanto, eso deja a todos los mineros en una situación de vulnerabilidad, ya que nadie es indispensable y puede ser desplazado y sustituido en el momento que el empleador lo considere pertinente.

3.7. Brasil y el oro

La minería en Brasil siempre tuvo un peso importante en la economía, especialmente por la relevancia que tienen las exportaciones de materias primas, las cuales representaban alrededor de 30% de la ganancia total en el país, es decir, el 5% del producto interno bruto del país.

La minería en Brasil se concentraba principalmente en el Estado de Minas Gerais, responsable del 44% de la producción minera total del país, seguido de Pará, 22% y Goiás, 7.6%.⁴²⁴

El oro ha sido un mineral que Brasil ha producido en grandes cantidades, al grado de convertirse en uno de los mayores productores en América del Sur.

Actualmente, la actividad minera artesanal se ha ido en declive gracias al excesivo apoyo del gobierno a la actividad industrial mediante una generosa financiación y al visible agotamiento de las reservas

⁴²² Georges Friedmann y Pierre Naville, *op. cit.*, 2008, p. 371.

⁴²³ *Ibid.*, p. 107.

⁴²⁴ *La minería en Brasil, un sector clave en el país anfitrión del mundial. Mining Press*, publicado el 27 junio 2014 y consultado en Julio 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.miningpress.com/nota/260626/la-mineria-de-brasil-un-sector-clave-en-el-pais-anfitrion-del-mundial>

superficiales de oro en los años noventa.

3.8. Datos generales de Brasil

La República Federativa de Brasil cuenta con una superficie de más de 8.5 millones de km. Lo cual la convierte en el quinto país más grande del mundo⁴²⁵ y el más extenso de la región. Limita al norte con Colombia, Venezuela, Guyana, Suriname y Guyana Francesa; al este con el océano Atlántico; al sur con Uruguay, Argentina y Paraguay, y al oeste con Bolivia y Perú. Posee gran cantidad de islas.⁴²⁶

Su población está compuesta por 54% de personas con ascendencia europea: portuguesa, italiana, española y alemana, un 38% mestiza y 6% africana; el resto son de otro origen, ya sea indio, asiático, etcétera.⁴²⁷

Una las características más importantes de Brasil es la existencia en su territorio de la meseta brasileña y la selva del Amazonas. La meseta comprende más de la mitad del territorio sur del país, mientras que la selva amazónica ocupa más de la tercera parte del país.⁴²⁸

Brasil cuenta con diversos recursos minerales: aceite, bauxita, cuarzo, cromo, cristal, cobre, diamantes, estaño, fosfatos, gas natural, grafito, manganeso, mercurio, níquel, oro, plata, petróleo, platino, titanio, uranio, zinc.⁴²⁹ Además de los recursos de flora y fauna que se encuentran en el Amazonas.⁴³⁰

Es la sexta economía más grande del mundo. También es gran exportador de productos agrícolas: azúcar, café, naranjas, carne de res,

⁴²⁵ Datos generales de Brasil, 2012, (en línea). Dirección URL: <http://corrientesdebrasil.blogspot.mx/2012/08/datos-generales-de-brasil.html>

⁴²⁶ Almanaque mundial, México, editorial Televisa, edición 53, 2007, p. 176.

⁴²⁷ Datos generales de Brasil, 2012, *op. cit.*

⁴²⁸ Datos generales de Brasil, (en línea). Dirección URL: <http://neuroc99.sld.cu/brasil.htm>

⁴²⁹ *Minería en Brasil, apuesta a largo plazo*, Grupo Editorial Editec, consultado el 6 marzo 2015, (en línea). Dirección URL: <http://www.latinomineria.com/reportajes/mineria-en-brasil-apuesta-largo-plazo-2/#>

⁴³⁰ Datos generales de Brasil, *op. cit.*

pollo, soya, así como de bienes manufacturados: desde aviones hasta vacunas.⁴³¹

3.9. El oro y su importancia

El oro es el elemento número 79 en la Tabla Periódica. Es un metal considerado precioso de color amarillo generalmente (aunque existe en colores rojo, rosa, blanco, gris, verde y azul); es pesado, brillante, maleable y dúctil. No reacciona ante la mayoría de los elementos químicos; pero si es sensible y hasta soluble con el cianuro, el mercurio, el cloro, entre otros.⁴³²

Es un mineral sumamente preciado a nivel mundial, porque no es abundante y se utiliza para la elaboración de joyas, para la fabricación de monedas, como patrón monetario y también como mercancía, en medicina, en alimentos, en bebidas, en la industria electrónica, en la química comercial, en competencias deportivas, en la biología y en el arte; además, es considerado como un símbolo de pureza, rareza, valor, estatus, etcétera.

Un gramo de oro se cotiza por encima de los 12 dólares en promedio, esto es, \$228.00 pesos por gramo. Si un minero obtuviera un gramo de oro al día, estaría muy por encima de la mitad de la población del mundo, que vive con menos de 2 dólares al día.⁴³³

Ahora bien, según cálculos conservadores, se estima que tres personas logran extraer 600 gramos de oro en 15 días. Esto significa que cada persona obtendría 200 gramos en 15 días (13.33 gramos de oro diario).

⁴³¹ Amy Kaslow, *Brasil: mucha riqueza, escaso talento*, Revista Expansión en alianza con CNN, Economía, 2014, (en línea). Dirección URL: <http://expansion.mx/economia/2014/01/16/la-trampa-de-la-economia-brasilena>

⁴³² *Minería del oro*, (en línea). Dirección URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Miner%C3%ADa_del_oro

⁴³³ ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Desarrollo económico y social*, (en línea). *Op. cit.*

Si fuera de 24 quilates, un gramo se cotiza en \$753.99 (19 de mayo, 2017); entonces por día tendría un salario aproximado de \$10,050.68. Hay que tomar en cuenta que un porcentaje (70%, que equivale a \$7,035.47) deberá ser pagado al dueño de la maquinaria, pero aun así no es nada despreciable, ya que recibiría \$3,015.20, esto siempre y cuando tuvieran un contrato. Lo que hay que considerar no es tanto lo que ganan en promedio, sino las condiciones de trabajo a las que se enfrentan, como se verá en detalle en el siguiente apartado.

Lo anterior nos va a explicar la necesidad de los hombres por trabajar en una mina de oro, sin importar las condiciones inhumanas y peligrosas a las que se enfrenta al hacerlo. Existe una gran cantidad de hombres que a diario acuden a ellas. Hay versiones que hablan de cerca de 100,000 personas en Serra Pelada durante su apogeo.

3.10. Extracción del oro

Normalmente, después de limpiar el terreno, se arranca la roca utilizando dinamita o maquinaria.

Se carga el material en vehículos y los transportan hasta la sección de trituración, donde se reduce el tamaño de los pedazos grandes rocas en una trituradora. Después se conforman pilas o cúmulos, los cuales recubren los patios, bases de las pilas con geomembranas impermeables y ahí acumulan el material en polvo. Estos espacios son plataformas de “lixiviación” en las cuales, dependiendo del tamaño, colocan la misma cantidad de cianuro y de agua para lograr la separación de minerales. Estos ciclos de lixiviación pueden durar unos cuantos días o hasta meses, dependiendo del tamaño del cúmulo y de la cantidad de mineral.

El cianuro⁴³⁴ y el agua se rocían uniformemente, a través de riego por goteo. El agua cianurada empapa los terrones, el cianuro disuelve las partículas de oro mientras se filtran por el cúmulo y el caldo o lixivia escurre cianuro de oro, por gravedad, hasta las tuberías que lo conducen a piscinas, embalses o estanques de precipitación. Después se lleva a una planta de recuperación de minerales.

Al mineral sin oro, se le rocía agua limpia para lavarle el cianuro residual y se le envía a patios o cráteres de desechos. El agua con la cual se ha hecho el lavado, se filtra y se le regula su concentración en cianuro para recircularla al proceso.

Los métodos más usados para la recuperación del oro son la precipitación con zinc⁴³⁵ y la adsorción con carbón activado.

El polvo de oro se funde y cuela en lingotes o barras. El cianuro sin oro se bombea a un embalse de almacenamiento; el material de desecho, contaminado con cianuro se descarga en sitios acondicionados para evitar contaminación de suelo y agua.⁴³⁶

3.11. Extracción de oro en Brasil

El dueño de la tierra explotada es uno de los actores principales dentro de la mina. Él tiene una elevada importancia e influencia en los mineros ilegales. La posesión de la tierra se puede basar en un título legal de propiedad; o en el caso de las tierras inhabitadas, en un derecho informal derivado del acto del descubrimiento del área aurífera o de la compra informal de la tierra.

⁴³⁴ El cianuro es un potente veneno, cuyos efectos son descompensación hasta la muerte por toxicidad.

⁴³⁵ La precipitación con zinc es un proceso en el que se agrega zinc en polvo y sales de plomo a la solución aurífera. El oro se separa de la solución y se precipita en forma de polvo, mientras el zinc se disuelve en la solución al combinarse con el cianuro.

⁴³⁶ Rafael Bolívar, *Extracción de oro por minería a Cielo Abierto (MCA)*, (en línea). Dirección URL: <http://www.monografias.com/trabajos89/extraccion-oro-mineria-cielo-abierto-mca/extraccion-oro-mineria-cielo-abierto-mca.shtml>

La ganancia del dueño de la mina, en caso que éste no posea los medios de producción, lo cual es común, es variable. Normalmente⁴³⁷ varía entre un 7 y un 10%. Muchas veces sin un título de propiedad, la condición del dueño de la tierra está ligada a su capacidad de establecer su derecho de propietario, que implica poder excluir a otros del uso de ella. Además del dueño de la tierra, se encuentra el dueño de los medios de producción, quien es el que posee la maquinaria. Él organiza el proceso de extracción que puede ser ejecutado con una simple herramienta si la actividad fuera manual, o hasta con equipos complejos, como una draga cortadora que cuesta hoy casi 1,600 gramos de oro.

Después de salir del soplete, el oro se lleva a la balanza donde es pesado. Del total de lo extraído, el 70% es para el dueño de las máquinas. A este porcentaje se le considera el capital de la mina y es utilizado en el mantenimiento de ésta, incluyendo los gastos de alimentación de los mineros y gastos generales. Algunos dueños de minas arquean los gastos con cigarro y bebida.

Además de los mineros que trabajan directamente en la exploración o en las actividades de apoyo, las minas, en sus diversas formas, agrupan también un gran contingente de personas que viven de la renta generada por la extracción aurífera.

Estas personas se organizan de forma diferente a los involucrados en el proceso de extracción.

Después que el oro sale del soplete, es dividido entre los trabajadores. El oro es recibido en polvo (si fue encontrado en pequeñas partículas) y es acondicionado en frascos pequeños, que son atados al cuerpo o al bolso y acompañan al extractivista a donde él vaya. Esta medida deriva del miedo a los robos.

⁴³⁷ *La realidad de la minería* (no es posible acceder a la página), p. 79, (en línea). Dirección URL: https://raisg.socioambiental.org/system/files/2016_04_20_La-realidad-de-la-miner%C3%ADa-illegal-en-pa%C3%ADses-amaz%C3%B3nicos-SPDA.pdf

Cuando se trata de pepitas, éstas son cuidadosamente dispuestas en la billetera. El *vidrinho* de oro del minero también lo acompaña a donde él va.

La mandada o el tiempo de duración entre el desmonte del barranco y la balanza, puede durar de 15 a 20 días (con jornadas de 12 horas diarias). Dentro de este proceso, para que el minero no se sienta desmotivado, es incentivado con el sistema de *rodízio* (rotación); es decir, cada día el trabajador ejerce una actividad diferente.

Según Venturieri (2007), la visión de los dueños de la maquinaria y los mineros es la de una sociedad. Se trata de un contrato informal que comienza con el derribo del barranco y termina con la descarga de oro (proceso de purificación del oro). El acuerdo establecido previamente en el resultado físico de la extracción es de 70/30.

Después de la purificación del oro, las dos partes son libres de renovar o no la sociedad. Estas reglas son reutilizadas, conocidas por ambos lados y no hay cuestionamientos. Durante las entrevistas y los contactos con los mineros, el cuestionamiento siempre se relacionó con la parte de la ganancia que queda para el minero y nunca con la parte que va al dueño de la maquinaria.

Venturieri (2007) asegura que la aceptación se basa en que tanto el dueño de la maquinaria como el trabajador, contribuyen con una serie de ventajas a ese régimen de trabajo. El trabajador se ve en sociedad sólo con el dueño de la maquinaria y no con sus colegas; eso, subjetivamente, lo libera de su condición de trabajador y lo coloca al mismo nivel que el dueño de los medios de producción. El sentimiento de igualdad es reforzado por el hecho que dentro del área, los dueños de las máquinas y los trabajadores se someten a las mismas condiciones de trabajo y de vida.⁴³⁸

Además de lo mencionado, el hecho de que el trabajador reciba su participación de lo obtenido en el proceso de extracción, crea otro mecanismo estabilizador, o sea, la esperanza permanente de crear

⁴³⁸ *La realidad de la minería, op. cit.*, p. 80.

condiciones para que se pueda transformar de trabajador en dueño de alguna máquina.

Aunque la minería informal, como es organizada hoy, se encuadra dentro de una relación de trabajo capitalista, el régimen de trabajo existente consigue encubrir la contradicción entre capital y trabajo, porque crea una ilusión de igualdad entre ambos, evitando que el trabajador se considere como parte de un colectivo, sustentando la posibilidad de ascensión social.

En ese régimen de trabajo, los accidentes también son comunes. Los más cotidianos son: quedar enterrado por consecuencia de la caída de barrancos o por caída en las galerías de labra subterránea; enfermedades a la piel debido al trabajo en el agua, corte de manos y pies, picaduras de escorpiones y serpientes, problemas de audición por causa del ruido de las máquinas, enfermedades respiratorias y de la columna. Sin asistencia médica y privado de la responsabilidad del dueño de la máquina, un accidente de trabajo casi siempre significa que el trabajador se hace responsable por los costos de tratamiento y por los días perdidos sin trabajar.

Según los relatos de los mineros, mucha gente muere en el área donde se extrae el oro (*baixão*) por caídas al barranco o picaduras de animales. Algunas veces no se puede rescatar al compañero del *baixão* porque está muy golpeado.

Por otro lado, minas difieren considerablemente en el nivel de violencia interna. Aquellos que se organizan internamente en razón de la producción tienden a eliminar todos los factores que se oponen a la racionalidad de la administración empresarial.

Esto significa en que se eliminan todas las posibles fuentes de disturbios durante el proceso extractivo. Así, en esas minas, la posesión de armas está vedada, también las discotecas, y en muchas ocasiones el consumo de bebidas alcohólicas está prohibido.

Contrario a esta situación, los dueños de las minas tienen en la prostitución y en la venta de bebidas alcohólicas dos importantes fuentes

de lucro. La violencia sólo es un problema para ellos cuando pone en riesgo el poder de los líderes.

Las minas que se transforman en comunidades y, sobre todo, donde el Estado aún no está presente con sus instituciones de seguridad, muestran un nivel más elevado de violencia debido a la falta de liderazgo y de la concurrencia de pequeños y medianos propietarios del capital. Pero esa población no impide que los dueños del capital, en esas comunidades, se organicen para defender su patrimonio, sea en forma de seguridad particular o en colaboración con los organismos de seguridad pública, con la presencia de delegaciones.⁴³⁹

Para la extracción de oro se siguen los siguientes pasos:

1. La delimitación del área en la cual se llevará a cabo el proceso minero, se inicia con la elección del área en función de la existencia del mineral. Cuando el área no ha sufrido ningún tipo de explotación, se realiza un examen para conocer el potencial minero de la zona con ayuda de una pala (tablero manual). Los trabajadores más antiguos y experimentados extraen la grava y la colocan en las “calabazas”, que es una especie de tamiz/batea. Este proceso recibe el nombre de “resumir” o eliminar el cascajo, hasta que se queda solamente con el oro concentrado en el fondo del utensilio. Para conseguirlo, la “calabaza” es girada en agua corriente hasta que todo el cascajo se disipe. Este procedimiento es repetido varias veces en diferentes puntos del área. La decisión de abrir o no la mina en el área se da en función de la cantidad de oro encontrada en el proceso.
2. La formación del *baixão*: después de la delimitación del área según su potencial minero, los trabajadores inician la colocación de las máquinas y la construcción del campamento. El término *baixão* es utilizado para definir el local donde se realiza la explotación del oro; o

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 81.

sea, el área de extracción propiamente dicha. Está conformado por los barrancos y las barrancas.

- a. Barrancas: son construcciones de madera, paja, plástico, etcétera. Comprenden el local de apoyo para aquellos que ejercen la llamada actividad minera, pesas, mantenimiento y combustible. Aquí se llevan a cabo las reuniones para resolver problemas y conflictos de los trabajadores; es decir, en ellas ocurren los encuentros formales e informales, conversaciones de trabajo.
 - b. Barranco: aquí se extrae el oro. En él, los trabajadores desarrollan su jornada de trabajo y se relacionan de forma profesional. El proceso de extracción será descrito posteriormente de forma más detallada. Las actividades en los barrancos son iniciadas por lo general en la madrugada, aproximadamente a las 4 am y se distribuyen de acuerdo con las actividades descritas en la secuencia.
3. Desmante, o también conocido como “limpiar el barranco”: consiste en quebrar el barranco con una manguera de chorro fuerte de agua (aproximadamente de 5 pulgadas). Tiene por objetivo remover la cobertura arcillosa hasta alcanzar la grava en la cual se encuentra el oro.
 - a. Extracción de “*lagrese*”: proceso de desmante que genera un lodo fino, conocido localmente como “*lagrese*”, que es llevado a una zanja construida previamente formando una especie de poza. En este lodo es donde probablemente se encuentra el oro. Ese lodo es transportado hacia la caja resumidora con la ayuda de un equipo llamado “maraca”, que consiste en una manguera que, por medio de un motor, absorbe la mezcla. Para las bombas que chorrean agua en el barranco y hacen la succión en el proceso de desmante y retirada de la *lagrese*, se utiliza un motor. El consumo varía de 40 a 100 litros de diésel por día. De esta forma, es posible tener una noción de la importancia del diésel en las minas.

- b. Caja resumidora también es conocida como “cobra-fumando”: la caja resumidora (o concentradora) actúa en un proceso⁴⁴⁰ semejante a un tamizaje. Esta tiene la función de concentrar el oro a medida que dispersa el cascajo, las piedras y demás metales. Está construida en madera, zinc y tejido (generalmente en gamuza o de alfombra), y se encuentra posicionada en un ángulo aproximado de 40°. Con la inclinación, el oro que tiene más densidad se queda sedimentado en el tejido, mientras el barro desciende hacia el río nuevamente. Este proceso es conocido entre los mineros como “despesca”.
- c. En algunos casos existe una actividad conocida como “reco”, que consiste en raspar la caja resumidora con ayuda de la batea con la esperanza de encontrar un poco más del precioso metal.
- 4. Extracción mecánica: actualmente las grandes minas operan con desmonte mecánico, utilizando la retroexcavadora con posterior remodelamiento topográfico. La inversión en alquiler de las llamadas retroexcavadoras es alta. El transporte es mecánico (realizado con ayuda de vehículos), el material extraído es llevado hasta el depósito de la mina a través del uso de contenedores. Este depósito mineral es localizado en un punto geográficamente más elevado (para iniciar el proceso de extracción propiamente dicho), donde se encuentra el punto de inicio de la operación. En función al medio de transporte, el cargamento previo del material puede ser realizado con palas cargadoras.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ *Idem.*, p. 82.

⁴⁴¹ *Id.*, p. 83.

3.12. Marco legal brasileño con respecto a minería artesanal

La ley brasileña hace la distinción entre la minería artesanal que llevan a cabo por los *garimpeiros*,⁴⁴² y la minería industrial practicada por empresas,⁴⁴³ las cuales se ven beneficiadas por el gobierno debido a que su actividad representaba ganancias para el país.

El oro ha sido un mineral que ha ofrecido grandes beneficios a la economía, pero esto ha traído consigo también problemas como el hecho de que Brasil, junto con Perú y Bolivia, hayan dado pie a la creación de un corredor que facilitara el tráfico ilegal de oro a través del Amazonas.⁴⁴⁴

Aunado a esto, también existen factores ambientales, legales y socioeconómicos, como el fomento a la pobreza, invasión a tierras indígenas, conflictos armados, destrucción y contaminación de ecosistemas, etcétera, que dejan en claro que El estado brasileño no ha

⁴⁴² Garimpeiro: se dedican a la extracción de minerales. Cerca del 73% se enfoca en oro, 11% a la extracción de gemas, 10% a los diamantes y 6% a otros minerales. Es común que no duren más de 4 años en un lugar. La gran mayoría se va hacia Piauí, Paraná, Bahia y Minas Gerais, mientras que una población menor se va hacia los estados del Norte, excepto Pará y Roraima.

El 53% aproximadamente proviene del Nordeste y trabaja básicamente en la zona amazónica, mientras que el 11% se enfoca en el Sudeste, 15% en el Norte, 6% en el Sur y 5% en el Centro- este. 10% no fue clasificado.

El promedio de edad de los garimpeiros es de 33 años. En cuanto a la escolaridad, 28% son analfabetos, 65% cuenta con primer grado, 4% con segundo grado, 3% con grado superior.

En el Nordeste, Sur y Sudeste, la mayoría está casada, mientras que en el Norte y Centro- oeste es soltera, alrededor del 55% vive con sus familias en el Sur, 35% en el Sudeste, 25% en el Nordeste y 15% en el Centro- oeste y en el Norte.

Para 51% la actividad anterior estuvo vinculada a la agricultura. Cerca de 39% no tenía actividad fija. La construcción había sido también una actividad relevante para 9% de Sao Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná, Rio de Janeiro, Amapá y Rondonia.

En cuanto a las enfermedades, la malaria ocupaba el primer lugar.

⁴⁴³ Los *garimpeiros* trabajan normalmente de manera ilegal, trabaja con herramientas rudimentarias, dispositivos manuales o máquinas simples y portátiles para la extracción de piedras preciosas y semipreciosas.

⁴⁴⁴ Gran parte del oro extraído de manera informal o ilegalmente termina en mercados y centros financieros de Europa, Asia y Norteamérica, a través de rutas y mecanismos de intercambio que dificultan su trazabilidad y la propia capacidad de los sistemas formales de comercialización para determinar el origen ilícito de parte del oro adquirido, Jimmy Carrillo, *Video documental: las rutas del oro*, Perú, Sociedad Peruana de Derecho ambiental, publicado el 12 de enero 2016 y consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://lasrutasdoloro.com/desde-manana-estara-en-linea-el-documental-las-rutas-del-oro/>

logrado establecer un régimen adecuado para el control de la minería.⁴⁴⁵

La falta de coordinación entre los departamentos de gobierno y la policía obligan a que todo aquel que quiera trabajar en una mina, lo haga de manera clandestina e ilegalmente.

Durante mucho tiempo, el gobierno tuvo la intención de profesionalizar la explotación de minas, y para 1980 se alcanzó la legalización de trabajadores mediante el uso de licencias. Sin embargo, esto no fue suficiente, ya que continuaba habiendo factores que complicaban la situación, como la incongruencia y las dificultades que existían al interior de las normas legales que realmente no regulaban la actividad minera y mucho menos garantizaban los derechos de los trabajadores, además de que la policía federal y la estatal no tenían la suficiente capacidad para controlar la actividad minera, la cual se lleva a cabo en zonas alejadas del centro urbano. En realidad existen infinidad de dificultades logísticas y lentitud por parte de la justicia brasileña que afecta el proceso de manera considerable.⁴⁴⁶

Ahora bien, es importante hacer mención de algunas de las leyes que forman parte del sistema legal brasileño para tener mucho más claro el contexto en Brasil.

El Código de Minería que estaba vigente en el país durante 1980 y 1990 fue el que se promulgó durante la dictadura militar de Humberto de Alencar Castelo Branco, el cual no fue redactado por un órgano legislativo, sino que fue construida y aprobada solamente por el gabinete presidencial. Posteriormente fue modificado con nuevas leyes. De tal modo, la legislación que ha regulado la actividad minera en Brasil se encuentra integrada por muchos artículos que se sobreponen entre ellos, dando como resultado una confusión legal.

En 1988 se aprobó una nueva Constitución, la cual determinó el

⁴⁴⁵ Lenin Valencia (Coord.), *Estudio de caso en cinco países amazónicos*. Perú, SPDA. Programa de ciudadanía y asuntos socioambientales, publicado en 2015 y consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: http://www.spda.org.pe/?wpfb_dl=981

⁴⁴⁶ *Ibid.*
<http://www.spda.org.pe/wpfb-file/larutadeloro-completo-final-doblecara-pdf/>

rumbo de la política y de la economía; por tanto, el rumbo del sector minero. La Constitución fue modificada en 1993 y nuevamente en 1995.

A esta Constitución se le considera como la pionera en la incorporación de temas como el medio ambiente, los mineros y los derechos indígenas, por ejemplo:

- Artículo 225: Todos tienen derecho al medio ambiente ecológicamente equilibrado, bien de uso común del pueblo y esencial para una calidad de vida saludable, imponiéndose al Poder Público y a la colectividad el deber de defenderlo y preservarlo para las presentes y futuras generaciones.

Por primera vez se estableció un trato preferencial para a las empresas nacionales y al mismo tiempo se interpusieron limitaciones a la actuación del capital extranjero en la minería.

También se estipuló que el aprovechamiento de los recursos tanto híbridos como minerales en tierras indígenas dependía de la autorización del Congreso Nacional, y sólo podía ser permitido después de escuchar a las comunidades afectadas para que se les asegure su participación en los resultados del aprovechamiento.

También existían otras disposiciones legales que regulaban la actividad minera, tales como:

- Decreto Ley N° 227, del 28 de febrero de 1967; actualizado por la Ley N° 9314 de 1996: Nuevo Código de Minería⁴⁴⁷ el cual sustituía el antiguo Código de Minería de 1940, tratando de adecuarlo al avance de la ciencia y la tecnología, con la finalidad de proteger la competitividad en el país dentro de los mercados internacionales y adaptar la minería al entorno global. También se abolió el derecho del

⁴⁴⁷ El Código contempla cinco regímenes de explotación minera, definidos de acuerdo con la importancia económica, el tipo de yacimiento y la autoridad que otorga el derecho, a saber: de investigación, de labranza, de licencia, de labranza garimpeira y de monopolio.

dueño del terreno para la exploración de recursos minerales. Asimismo, se estableció un nuevo régimen de concesión de licencias, penalidades y la nulidad de los proyectos mineros que fueran en contra de la normativa, incluyendo tanto al trabajador manual como a las empresas mineras. Este código fue modificado y volvió a legalizar y regular al trabajador. También se consideró el aprovechamiento de los recursos minerales, los derechos del minero y del propietario del suelo, la servidumbre, la disponibilidad de áreas, el reconocimiento geológico, entre otros temas.

- Decreto N° 69.885, del 31 de diciembre de 1971; se dispuso la incorporación de los derechos mineros a los activos de las empresas mineras y otras provisiones.
- Ley N° 6.938, de 1981; Política Nacional de Medio Ambiente, en la cual se consideró, la cuestión ambiental del entró en el universo de la actividad económica. El trabajador de la mina tuvo que adaptarse a la nueva realidad y la legalidad pasó a la esfera ambiental.
- Ley N° 7.805, del 18 de julio de 1989; Esta ley fue pilar para la actividad *garimpeira*. La ley fue reglamentada por el Decreto 98.812/90, el cual detalla los procedimientos y competencias del proceso de autorización para el trabajador de la minería artesanal. Al interior de esta ley se encuentran aspectos como: crear un régimen de incentivos a la pequeña minería; dar protección legal al trabajador de la minería artesanal por medio de un título simplificado; extinguir la matrícula, otorgando el carácter de individual; se definieron los conceptos de *garimpagem*, *garimpeiro* y *garimpo*, entre otros.
- Ley N° 7.805, de 1989; Estimuló la creación de cooperativas de producción. Se dejó claro que el trabajo en minas era una actividad minera que no precisaba de la autorización previa del dueño del terreno, en la medida que llegara a un acuerdo con dueño y abonara indemnizaciones y tributos legales.
- Ley N° 8.176, del 8 de febrero de 1991; Ley contra delitos de orden

económico, en la cual se define el delito de usurpación de bienes del Estado y de quienes realizaban la explotación no autorizada de minerales.

- Ley N° 9.605, del 12 de febrero de 1998; Ley de delitos contra el ambiente, la cual prevé sanciones penales y administrativas derivadas de la conducta y las actividades perjudiciales en contra del medio ambiente.
- Ley N° 9.985, del 18 de julio de 2000; Prohíbe el uso directo de cualquier recurso natural en unidades de conservación de protección integral, y condiciona el uso de los recursos naturales renovables del plan maestro de las unidades de conservación de uso sostenible.
- Ley Federal 11685/2008; Es el Estatuto Minero, cuyo artículo 4º reconoció cinco categorías de mineros para el ejercicio legal de su profesión: Los trabajadores realizarán actividades de extracción de sustancias minerales, según las siguientes modalidades de trabajo: autónomo; en régimen de economía familiar; individual, con formación de relación de empleo; mediante un contrato de parcela; por instrumento particular registrado en archivo, y cooperativa u otra forma de asociación.
- Ley 3295, de 30 de octubre de 1957, con el objetivo de retirar al minero de la informalidad, establece:

Artículo 2º: La Fundación de Asistencia a los Mineros Artesanales (FAG) tendrá como objetivo la prestación de servicios sociales en las regiones mineras, que apunten a una mejora de las condiciones de vida de sus poblaciones, especialmente respecto a la salud, educación y asistencia médica; a la vivienda, alimentación y vestido (...) y a cualquier emprendimiento que tenga como objetivo la protección, asistencia y valoración del minero; “la vinculación del minero al régimen de Seguridad Social”; promover el aprendizaje y perfeccionamiento de las técnicas de trabajo en lo relacionado a la extracción de oro aluvial y minería; fomentar en las regiones mineras

la producción agro pastoril, especialmente con el objetivo de autoabastecimiento y las actividades domésticas; estimular el cooperativismo y el espíritu asociativo; realizar investigaciones y estudios para el conocimiento y divulgación de las necesidades socioeconómicas del minero; domesticar zonas mineras inhóspitas, colonizando, con la participación del INC, a las que se presenten como objetivo; proveer semestralmente y cuando sea solicitado, al servicio de Estadística de la Providencia y Trabajo, datos estadísticos relacionados con la remuneración de los mineros.

Artículo 11º: La FAG tendrá una duración de tiempo indeterminado y finalizará mediante la propuesta del Presidente de Consejo Administrativo; del Consejo Fiscal, o del Ministro de Trabajo, Industria y Comercio y por decreto del Presidente de la República, pero sólo en el caso de volverse nociva a los intereses nacionales o imposible su mantenimiento.⁴⁴⁸

- El Estatuto del Minero Artesanal, en su artículo 3º, prevé: que el ejercicio de la minería artesanal sólo podrá ocurrir después del otorgamiento del respectivo título minero expedido en los términos del Decreto Ley 227, del 28 febrero de 1967, y de la Ley 7805/89, siendo referido título indispensable para la extracción y la primera comercialización de los minerales extraídos.⁴⁴⁹

En la década de los años noventa, se suscitaron los siguientes hechos:

- Una nueva orientación política sobre el papel del Estado.
- En su mayoría, las empresas estatales fueron cerradas, mientras creció la importancia de las secretarías estatales y centros de investigación enfocados en el sector minero.
- Los yacimientos sujetos al monopolio estatal, los minerales o fósiles

⁴⁴⁸ *La realidad de la minería op. cit.*, p. 93.

⁴⁴⁹ *Ibid.* p. 95.

de valor arqueológico fueron destinados a museos, a la enseñanza y a otros fines científicos.

- Las aguas minerales para el proceso de labranza y los yacimientos de agua subterránea ahora tenían una reglamentación específica.
- El gobierno federal realizó ajustes en su política fiscal, buscando estimular nuevas inversiones directas consideradas como elementos relevantes en el crecimiento económico y para el desarrollo del país.
- Los incentivos fiscales (originalmente eran utilizados para fomentar la actividad minera) fueron suspendidos en su totalidad y después restablecidos de manera gradual (ahora se aplican a la modernización y competitividad de toda la industria).

Los principales impactos de la minera de oro en las aguas y el suelo son respectivamente: la obstrucción de los ríos, la erosión, los movimientos de tierra, la deforestación y la contaminación con mercurio. De todos, principalmente el último provoca diversos impactos en el aire, la fauna, la flora y la salud humana.⁴⁵⁰

Brasil no cuenta con una institución que tenga funciones específicas contra la minería ilegal,⁴⁵¹ pero existen dos organizaciones que se ocupan de fiscalizar los crímenes ambientales:

1. Policía Militar Estatal: Batallón de Policía Ambiental.
2. Policía Civil: Departamento de Medio Ambiente.

Ahora bien, de acuerdo a lo anterior se ha tenido bastante información acerca de la regulación y control de las minas. El problema ha sido llevarlo a la práctica; es decir, todo se ha quedado en buenas ideas pero al final ha quedado como letra muerta.

⁴⁵⁰ María Laura Barreto (coord.) *et al.*, *Capítulo 5. Minería, Minerales y Desarrollo Sustentable en Brasil*, consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://pubs.iied.org/pdfs/G00579.pdf>

⁴⁵¹ *La realidad de la minería op. cit.*, p. 92.

Si se alcanzara una buena coordinación entre todas las partes, se lograría un buen funcionamiento de la actividad minera; contribuir de manera adecuada al desarrollo sustentable de la población; el respeto a las personas e instituciones; el fomento a la contratación de personal local, beneficiando poco a poco a la economía local y por tanto a la economía nacional.

El que el gobierno no haya tenido control sobre las concesiones, se convirtió en un asunto generador de conflictos sociales por el temor y desconfianza ante el riesgo de ser despojados de elementos fundamentales para vivir, como son el agua y la tierra, los cuales sustentan la producción agrícola. Por ello es fundamental que el gobierno establezca límites al otorgar concesiones en un territorio y que considere la forma de agilizar el sistema judicial para evitar la informalidad e ilegalidad en la actividad y el impacto ambiental negativo.⁴⁵²

3.13. Condiciones de trabajo en las minas de Serra Pelada, Brasil de 1980-1990

Serra Pelada es una mina que está localizada en la ciudad de Marabá, al sur de Pará.⁴⁵³ Se encuentra a 430 km al sur de la desembocadura del río Amazonas.⁴⁵⁴

Fue conocida como el depósito de oro aluvial más compacto del mundo⁴⁵⁵ y más importante de Brasil, teniendo su auge entre 1980 y 1990, época durante la cual se produjo el 25% de oro de todo el país.

La mina abrió en 1976, cuando un geólogo del Departamento Nacional de Producción Mineral de Brasil encontró muestras de oro. La

⁴⁵² Lenin Valencia (Coord.), *op. cit.*

⁴⁵³ Fernando Gatto, *La mina de Serra Pelada*, Kaia Joyas Uruguay, 2014, (en línea). Dirección URL: <http://kaiajoyasuruguay.blogspot.mx/2014/05/la-mina-de-serra-pelada.html>

⁴⁵⁴ *Las minas de oro de Serra Pelada*, Destino infinito, consultado en febrero de 2016, (en línea). Dirección URL: <http://destinoinfinito.com/minas-de-oro-serra-pelada/>

⁴⁵⁵ Video documental, *Brazil oro*, TVE, publicado el 8 de enero 2012, (en línea). Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3gO3xA8iCiQ>

noticia comenzó a filtrarse en 1977 y ese mismo año la Compañía Valle do Rio Doce, propietaria de los derechos de la mina, confirmó la existencia de oro. A partir de 1980 empezaron a llegar los migrantes e invadieron el yacimiento.⁴⁵⁶

Fue una mina muy conocida en la región y fue considerada como la mayor mina de oro a cielo abierto del mundo. No obstante, a pesar de esto, gran parte de su producción de oro derivó al mercado negro y terminó siendo minería ilegal.⁴⁵⁷

En 1990 se prohibió este tipo de minería por ser altamente contaminante (recordemos que se trabaja con cianuro) debido a que se realizaba de manera clandestina en parques nacionales y reservas indígenas.⁴⁵⁸ La mina era una elevación transformada en un enorme agujero por la presencia del oro en la superficie. A medida que se iba profundizando el hoyo, se fueron haciendo más frecuentes las remociones en masa (deslizamientos de suelo, caídas de roca) y consecuentemente las muertes.⁴⁵⁹

(Ver fotografía 1 al final del capítulo)

Después de la inundación de la mina, hubo problemas con la renovación de la autorización para los *garimpeiros*, por lo que en 2001 lograron recuperar cien hectáreas, en las que ya casi no quedaba nada del metal precioso.⁴⁶⁰

Aunado a esto, la contaminación de los suelos y del agua por el uso de productos químicos, tales como mercurio y cianuro, convirtieron grandes

⁴⁵⁶ *Serra Pelada*, (en línea). Dirección URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Serra_Pelada

⁴⁵⁷ *La realidad de la minería*, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁵⁸ Patricia P. Gainza, *Los mismos abusos. Garimpeiros: oro, migración y trabajo*, Uruguay, Periódico *La diaria*, Minería informal en Brasil, publicado el 6 junio 2016, (en línea). Dirección URL: <http://ladiaria.com.uy/articulo/2016/6/los-mismos-abusos/>

⁴⁵⁹ *Serra Pelada*, *op. cit.*

⁴⁶⁰ Robert Capa, *La mina de oro de Sierra Pelada*, 2008, (en línea). Dirección URL: <http://kalleja-javier.blogspot.mx/2008/06/la-mina-de-oro-de-sierra-pelada.html>

terrenos en tierras inexplorables y que afectan la salud de los trabajadores y de sus familias.⁴⁶¹

Como ya se mencionó, en Brasil, el 70% del oro extraído era para el dueño de la maquinaria y el 30% se utilizó para pagar a los mineros.⁴⁶²

En Serra Pelada se encontraba el oro en las capas superficiales de la tierra de manera abundante, por lo que poco a poco se fue destruyendo la vegetación y las montañas se fueron dividiendo en parcelas para la explotación individual. Con el tiempo, el oro aluvial comenzó a escasear. La perforación al nivel freático y las fuertes lluvias estacionales típicas de la región, convirtieron el gigantesco agujero en un gran lago de más de 100 metros de profundidad.⁴⁶³

Aquellas personas que fueron a la mina cuando estaba en activo describían a la mina de la siguiente manera:

La entrada en el territorio de la mina es impresionante. A lo largo de decenas de kilómetros, todo era café. Las montañas estaban completamente deforestadas y la transmisión del mineral se extiende tal como si fueran brazos múltiples de una deidad (sic) hindú. Es un espectáculo sacado de la obra de Dante Alighieri. Se trata a una explotación única, en medio de cientos de kilómetros cuadrados de selva, en condiciones estrictas desde el punto de vista ecológico y social. El agotamiento de los recursos naturales está a la vista y la caza por los yacimientos está abierta, poniendo a competencia a las grandes empresas. Las técnicas son más destructivas que en el pasado, para alcanzar niveles de producción impensable anteriormente.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Francois Houtart, *¿Quién es la empresa minera brasileña Vale Do Río Dolce?*, publicado en OMAL, consultado en 7 diciembre 2015. Dirección URL: <http://www.conflictosmineros.net/noticias/8-brasil/18430-quien-es-la-empresa-minera-brasilena-vale-do-rio-doce>

⁴⁶² *La realidad de la minería, op. cit.*, p. 81.

⁴⁶³ *La fiebre del oro en la Serra Pelada brasileira*, Cinabrio blog, consultado el 13 de abril 2015 (en línea). Dirección URL: <http://cinabrio.over-blog.es/2015/04/la-fiebre-del-oro-en-la-serra-pelada-brasileira.html>

⁴⁶⁴ Francois Houtart, *op. cit.*, 2015.

(Ver fotografía 2 al final del capítulo)

Las fotografías muestran cientos de trabajadores descendiendo por las escaleras, a los lados del acantilado, como un descenso a un agujero infernal.⁴⁶⁵

En muchos casos, los trabajadores se reclutaban por voluntad propia en busca de mejorar sus condiciones de vida o mediante la asistencia al llamado de un anuncio que era transmitido por una radio en la periferia de Maranhão. No era difícil encontrar a personas interesadas en la propuesta del “coyote”.

En otras ocasiones, la propuesta era la única opción para conseguir sustento para su familia. Su destino principalmente era llegar a haciendas ganaderas (58%), cañeras (11%) y de carbón (3%). En el camino los embriagaban para que no reconocieran el trayecto, y para que se les dificultara huir de ahí y además para que no se dieran cuenta de las condiciones con que trabajarían: condiciones inhumanas y frecuentemente vigilados por hombres armados. Al final del mes, al recibir su salario, descubrirían que debían pagar transporte, comida a altos precios en lugares establecidos y por el uso de las herramientas de trabajo. Se hacían deudas, las cuales terminaban siendo impagables, ya que aumentaban cada mes.⁴⁶⁶

(Ver fotografías 3 y 4 al final del capítulo)

Cuando ya eran trabajadores o *garimpeiros* de la mina, un día normal era duro, porque comenzaba a las 6 de la mañana. A las 8 por los altavoces sonaba el himno nacional y informaban el precio del oro de aquel

⁴⁶⁵ *Las minas de oro de Serra Pelada, op. cit.*

⁴⁶⁶ Joana Moncau, *Trabajo esclavo en Brasil. Si contara la mitad de las cosas que viví en esas haciendas, no me creerías*, Blog Ojarasca, (en línea). Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/20/oja138-brasil.html>

día. En ese momento se declaraba como oficialmente iniciada la jornada.⁴⁶⁷ Y el fin de semana empezaba el domingo a mediodía y terminaba al amanecer del lunes.⁴⁶⁸

No faltaba el día en el que algún trabajador aventurero alquilaba una avioneta o llevaba bailarinas a la mina, pero para que entrara una mujer a la mina era necesario que tuvieran muchos guardaespaldas.⁴⁶⁹ Con esto rompían una de las tres reglas más importantes dentro de la mina: no robos; no bebidas alcohólicas y no mujeres.

Sin embargo, a pesar de esta regla no escrita, los dueños de las minas se concentraban en el comercio, en la prostitución y en la venta de bebidas alcohólicas para obtener muchos mayores ingresos.⁴⁷⁰

Todos los trabajadores trabajaban en una comunidad con reglas y se cuidaban unos a otros, sin robos ni mayores problemas que hacerse de palabras con los guardias que vigilaban. La ley del lugar implicaba que los que peleaban eran expulsados de la mina.

A pesar de las reglas, los acuerdos para conformar una comunidad entre los trabajadores, era evidente que existían los conflictos y todo esto comenzaba por un pequeño detalle: cada *garimpeiro* era llamado indio, no tenía derecho a un nombre y mucho menos a un apellido.⁴⁷¹ Podría sonar como algo simple, pero si lo vemos fríamente, es la forma más básica de deshumanización que podría tener el ser humano: ser privado de su nombre. Aparentemente, en ese lugar reina el caos y la desorganización pero tiene un orden especial.⁴⁷²

Para lograr el control de esta riqueza, se estableció desde su descubrimiento una pugna tenaz entre el sindicato de *garimpeiros* y el estado brasileño. Nada se movía en la mina sin la autorización del

⁴⁶⁷ Eric Nepomuceno, *La mayor mina de oro de Brasil*, Río de Janeiro, Periódico El país, 1984, (en línea). Dirección URL: http://elpais.com/diario/1984/02/06/economia/444870006_850215.html

⁴⁶⁸ Sebastião Salgado, (en línea). Dirección URL: <http://mariac457.blogspot.mx/2012/04/sebastiao-salgado.html>

⁴⁶⁹ Eric Nepomuceno, *op. cit.*

⁴⁷⁰ *La realidad de la minería, op. cit.*, p. 81.

⁴⁷¹ Eric Nepomuceno, *op. cit.*

⁴⁷² Video *Brazil oro, op. cit.*

sindicato, que ejercía una invisible pero férrea vigilancia y sabe todo lo que ocurría en el yacimiento⁴⁷³(ver fotografías 5 y 6 al final del capítulo).

En Serra Pelada, los mineros o *garimpeiros* eran personas que trabajaban realizando la extracción del oro de manera manual y utilizando instrumentos rudimentarios, sin tener acceso en ningún momento a maquinaria que les facilitara el trabajo. Esto incluía que se metieran por horas en las aguas de ríos angostos a trabajar limpiando el mineral.⁴⁷⁴

Es importante mencionar que aproximadamente asistían por día a esta mina cerca de 200,000 mineros, y lo curioso es que eran personas que no necesariamente estaban necesitadas de dinero, como podría ser el caso de aventureros, campesinos, médicos, ingenieros, comerciales o hasta ladrones que tenían algo en común: encontrar oro.⁴⁷⁵

Todo lo que tenían en común era: algún fracaso irremediable y el gran sueño; el brillo mágico entre las piedras sacadas del fondo del río, el rayo amarillento en el cuerpo de la piedra arrancada de la tierra. El sueño del oro.⁴⁷⁶

Cada trabajador descendía hasta el fondo de la mina con su respectivo costal, lo llenaba de material y restos de oro y lo lleva a la superficie por medio de escaleras. Al llegar arriba, vaciaba sus costales y empezaba de nuevo. Todos hacían lo mismo por horas.⁴⁷⁷ Normalmente tenían que llenar sacos de barro de 50 kilos y posteriormente subirlos por escaleras demasiado precarias,⁴⁷⁸ que constantemente gritaban que se romperían en cualquier momento.

Los *garimpeiros* nacían, vivían un tiempo y luego morían. En la mina, la extracción del oro era manual. Estaba hecha por batallones de hombres duros que se metían durante varias horas en agua de ríos angostos y

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ Eric Nepomuceno, *op. cit.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ Video *Brazil oro*, *op. cit.*

⁴⁷⁸ Sebastião Salgado, (en línea), *op. cit.*

perdidos o abrían la tierra con instrumentos rudimentarios (como se muestra en la imagen anterior).⁴⁷⁹

Subían con los costales prácticamente en el cuello. El lugar de descanso en la parte alta de la mina, donde encontraban una roca o un espacio plano para sentarse y tal vez fumarse un cigarro.⁴⁸⁰

Todos revelaban rasgos de cansancio. Usaban su propia ropa y si bien les iba, se les repartían playeras a manera de “uniforme”. Esta cuestión terminaba sin tener efecto alguno porque al subir y bajar, cargar material, el sudor, la tierra y el lodo, terminaba por cubrir su ropa, y hacía que todos los trabajadores se vieran prácticamente iguales (ver fotografía 7 al final del capítulo).

Perdían identidad. Playeras comunes, pantalones cortos y una manta o algo que los cubriera del sol y les protegiera la piel del roce con los costales llenos de material.⁴⁸¹

Son trabajadores que subían cargando costales y bajaban por paredes verticales. Si tienen suerte, lo hacían a través de escaleras; y si no, debían hacerlo con cuidado para no caerse al vacío.⁴⁸²

Los trabajadores desarrollaban su labor en condiciones deplorables, donde la violencia, la muerte y la prostitución estaban a la orden del día. Los excavadores descendían a una fosa abierta, llenaban sacos, cada uno de entre 30 y 60 kilogramos, y luego llevaban estos sacos a unos 400 metros de distancia a través de cuerdas y escaleras de madera, hasta la cima de la mina.⁴⁸³

A los trabajadores se les pagaba 20 centavos de dólar estadounidense en promedio por cada viaje que hacían con sacos, con una bonificación si se descubría oro dentro⁴⁸⁴(ver fotografía 8 y 9 al final del capítulo).

⁴⁷⁹ Eric Nepomuceno, *op. cit.*

⁴⁸⁰ Video *Brazil oro, op. cit.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Idem.*

⁴⁸³ *Las minas de oro de Serra Pelada, op. cit.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

Hombres Innumerables, prestados por igual por una pobreza extrema compartida, se vuelven casi indistinguibles del barro que cubre sus cuerpos: humanos reducidos a mera uso, sin valor, sin nombre y sin distinción.⁴⁸⁵

Esta fotografía que enfoca cuerpos sucios, sudorosos, de los trabajadores y el ejercicio de la escalada de la mina, hace hincapié en la dificultad física de trabajar en Serra Pelada, así como las malas condiciones experimentadas por sus trabajadores.

Es un espectáculo en un mundo supuestamente post-industrial, con escenas de la gran mano obra preindustrial... escenas de explotación y opresión desnuda.⁴⁸⁶

Los trabajadores o *garimpeiros* eran buscadores de metales y piedras preciosas de la región amazónica, los cuales vivían en condiciones inhumanas. Trabajaban jornadas extensas y estaban expuestos a diversos tipos de riesgos: utilizaban químicos como el mercurio y el cianuro para separar el oro, monitores hidráulicos para buscar las vetas, herramientas y métodos en general altamente dañinos para la salud humana y para el medio ambiente, etcétera⁴⁸⁷ (ver fotografía 10 al final del capítulo).

Debido a la falta de información, muchos de los trabajadores no tramitaban sus documentos, lo cual les dificulta tener acceso a servicios de salud cuando buscan regularizarse, los “gestores” les cobraban para facilitar la documentación, pero en realidad los estafan.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ David Hodge, *Sebastião Salgado, The Gold Mine, Brazil 1986*, 2014, (en línea). Dirección URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/salgado-the-gold-mine-brazil-p13091/text-summary>

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Patricia P. Gainza, *op. cit.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*

No olvidemos que, como se mencionó páginas anteriores, los accidentes en la mina eran un asunto cotidiano. Los más comunes eran los que ocurrían en el área de extracción de oro o *baixão* y se pueden resumir en: quedaban enterrados a consecuencia de los deslaves de tierra o porque se resbalan en el lodo y caían a los barrancos o galerías subterráneas; enfermedades de la piel eran cosa frecuente porque el trabajo los obligaba a tener buena parte del cuerpo sumergido en el agua durante muchas horas y al estar en constante contacto con el lodo la piel se veía afectada. A las anteriores cuestiones, se sumaban las amputaciones de manos y pies picaduras de escorpiones y serpientes que vivían en la tierra y los atacaban, así como enfermedades respiratorias y dolores en la columna vertebral propiciadas por cargar los costales de alrededor de 50kg. Cuando ocurrían deslaves y los compañeros de trabajo se quedaban enterrados, en ocasiones era imposible rescatarlos porque están muy golpeados.⁴⁸⁹

Esta situación se enfrentaba sin asistencia médica, y el dueño de la maquinaria no tenía responsabilidad alguna, por lo que un accidente de trabajo casi siempre significaba que el trabajador se tenía que hacer responsable por los costos de su tratamiento y por los días perdidos sin trabajar⁴⁹⁰ (ver fotografía 11 al final del capítulo).

Larry Montenegro señala:

los trabajadores cargaban a cuevas costales repletos de barro con minerales, subían por rústicas escaleras hechas de varas improvisadas que se tambaleaban por el peso; mientras otros, con costales vacíos y húmedos, bajan por pendientes de tierra en espiral procesión rumbo al hueco del dolor.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ *La realidad de la minería, op. cit.*, p. 81.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

⁴⁹¹ Larry Montenegro Baena, *El grito de un Garimpeiro*, consultado el 5 enero 2012, (en línea). Dirección URL: <http://montenegrobaena.blogspot.mx/2012/01/el-grito-de-un-garimpeiro.html>

Los policías que cuidaban la mina, patrullaban en circular cadencia, apuntando con inercia sus rifles, como si fuese la rutina mejor pagada de un sistema semi-esclavista, contra aquellos hombres empapados de barro, sudor y semidesnudos que subían y bajaban dándole forma a un dantesco paisaje llamado Serra Pelada.⁴⁹²

Conforme pasaban las horas, el calor amazónico iba en aumento y transpiraban copiosamente con olor agrio todos por igual.⁴⁹³

Los policías asustaban a todos los trabajadores. En complicidad con las autoridades del gobierno y la minera, revisaban violentamente a los trabajadores después de las jornadas, presionando a todos para que les dejaran parte del producto obtenido en los tenderetes donde se fundía el oro. Por ello, solían extorsionar, torturar e incluso violar a quienes acusaran de ladrones.⁴⁹⁴

Montenegro se refiere a que son personas que en teoría no son esclavos en sí, sino trabajadores que arriesgan su vida y la de todos a su alrededor, pues una caída en ese tajo implicaba que muchos fueran los arrastrados hacia el vacío.⁴⁹⁵ (Ver fotografía 12 al final del capítulo)

Hay quien afirma que las imágenes de Salgado acerca de los trabajadores en la mina como las que hemos mostrado en este texto, nos hacen recordar las descripciones que traza Federico Engels en su libro *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, editado en 1844, sobre la situación de los obreros en las fábricas y la manufactura de la Gran Revolución industrial inglesa. En pocas palabras, esto significa que en algunos casos, en poco más de 130 años, las cosas no han mejorado, incluso han empeorado. Estas imágenes también evocan los relatos de Zola sobre los sufrimientos del proletariado industrial de los franceses y

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Idem.*

⁴⁹⁴ *Id.*

⁴⁹⁵ Oblómov, *Una mirada al documental que ha sido nominado al Oscar. Los ojos de Sebastião Salgado. Reseña de La Sal de la Tierra*, consultado el 18 enero 2015, (en línea). Dirección URL: <http://opinion.com.bo/opinion/ramona/2015/0118/suplementos.php?id=5270>

que sirvieron para dar brillo a la burguesía en Francia a fines del siglo XIX.⁴⁹⁶

Mediante las palabras de Salgado podemos evocar, asimismo, a los esclavos que construyeron las pirámides y las grandes obras públicas de la antigüedad.⁴⁹⁷

*I saw that we were arriving at the end of the first big industrial revolution ... And I saw in this moment that many things would be changed in the worker's world. And I made a decision to pay homage to the working class. And the name of my body of work was Workers: An Archaeology of the Industrial Age. Because they were becoming like archaeology; it was photographs of something that was disappearing.*⁴⁹⁸

Como puede apreciarse, se trata de una cantidad inverosímil de personas que como hormigas parecen subir y bajar por las paredes de la mina en filas sin fin; en sus rostros se advierte un enorme cansancio, mezclado con desesperación, miedo, pero sobretodo codicia (ver fotografía 13 al final del capítulo).

3.14. Consideraciones finales

Recapitulemos, la primera parte del texto de esta Tesis está dedicada al aspecto metodológico y específicamente a la hermenéutica. La segunda refiere al instrumento con el cual se obtuvo el objeto de análisis, la fotografía, que va a ser la expresión del caso de estudio: las condiciones

⁴⁹⁶ Video *Brazil oro*, *op. cit.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ Vi que estábamos llegando al final de la primera gran revolución industrial... Y vi en este momento que muchas cosas cambiarían en el mundo de los trabajadores. Y tomé la decisión de rendir homenaje a la clase obrera. Y el nombre de mi cuerpo de trabajo era Trabajadores: Una arqueología de la era industrial. Porque se estaban convirtiendo en arqueología; eran fotografías de algo que estaba desapareciendo. (La traducción es mía) David Hodge, *op. cit.*

laborales que se trabajaron en este tercer apartado, para finalmente en el cuarto apartado llevar a cabo el estudio iconográfico de la fotografía seleccionada, la cual consideré reúne los aspectos teóricos que identifiqué y expuse.

Como socióloga, intento hacer coincidir dos lenguajes, el escrito y el visual, para cumplir con el objetivo de sensibilizar acerca de la condición humana y del trabajo se realizaba en minas de oro en Brasil.

La exposición acerca de las condiciones de trabajo tuvo un orden: primero se buscaron distintas formas de definir al trabajo por diversas organizaciones, para determinar las condiciones y requisitos que debe cumplir un trabajo digno. Después de algunas consideraciones, llegué a la conclusión de que algunas personas viven para trabajar en lugar de trabajar para vivir.

En el caso que me preocupa y a la vez ocupa, el esfuerzo por encontrar un filón o pepita de oro supone adaptarse a condiciones que en otros trabajos simplemente son impensables. Entonces surgió una pregunta que había que responder: ¿estaba frente a una evidencia de trabajo forzoso o de explotación laboral? Si me hubiera quedado con la imagen y lo que a primera vista aparecía en ella, en una primera lectura estaba frente a explotación laboral. De ahí la importancia de seguir el estudio teórico acerca del trabajo para después relacionarlo con los datos concretos del trabajo en Serra Pelada, Brasil.

Cuando se busca empleo, algunas veces no se cuestiona acerca de las condiciones de trabajo, la remuneración que se ofrece o incluso si el tipo de actividad a desempeñar va de acuerdo a la formación que se tiene; más bien, básicamente se piensa en las prestaciones.

En el caso que nos ocupa, esta situación va más allá porque se piensa en las posibilidades de encontrar oro y sentirse rico aunque sea por un día. Ahora bien, si esa riqueza se divide en la cantidad de días que se ha estado en la mina o en el desgaste que implica, quizá no sea tan

gratificante. Sin embargo, siempre está presente la esperanza de “sacarse la lotería”; existe algo que emociona y, como el juego se vuelve adictivo.

A partir de relatos de los mineros, se sabe que aunque uno de ellos encuentre oro, no se satisface, nunca es suficiente, la mayoría después de un tiempo de despilfarro, vuelve al mismo trabajo y de alguna forma pierde la capacidad de disponer libremente de sí mismo, quedando encadenado “voluntariamente” a la mina, sin importar su edad ni las condiciones de trabajo, cada uno se pone las cadenas imaginarias. Aunque traigan consigo la llave, no la usan para quitárselas, piensan que porque prefieren perder su dignidad antes que salir; quizás ese día en el que dejen de trabajar podrían haber encontrado el oro que estaría nuevamente en sus manos.

Es así que no puede hablarse en sentido estricto de explotación laboral; las condiciones en las que el trabajo se desarrolla, no coinciden con la definición: no hay contratos que medien y las circunstancias infrahumanas a las que se someten se aceptan de manera voluntaria.

Una posible explicación radica en la secreción de adrenalina que se da al estar lavando el mineral con la esperanza de encontrar oro, situación que puede ser semejante a la adicción que producen los juegos de azar. No se duerme, no se come; pero hay que seguir jugando, aunque a veces se pierda todo lo que se posee, incluyendo la vida, con tal de ser rico. Las personas están encadenadas a su “fiebre de oro”: se deshumanizan, se cosifican, y nunca accederán a un trabajo digno según los requisitos que marca la OIT (condiciones de seguridad, ergonómicas, estéticas y de bienestar). Constantemente ponen en juego toda su dignidad y la más mínima seguridad.

En el caso de la mina de oro, además se pierde la identidad: no se tiene nombre ni siquiera número. Todos son llamados con el mismo apelativo y visten playeras similares, que al llenarse de lodo se tiñen del mismo color (o no color), mimetizándose con la tierra, conformando con sus cuerpos la mina.

Debido a la gran cantidad de accidentes de trabajo (debido a que la separación de los materiales se hace con cianuro y mercurio), se intentaba eliminar las posibles fuentes de disturbios para no incrementar los riesgos, procurando una organización interna: a quienes pelearan, se les expulsaba. Sin embargo era evidente que había conflictos debido a las condiciones deplorables, donde la muerte y la prostitución estaban a la orden del día.

A lo anterior debemos agregar que Brasil no cuenta con alguna institución específica que actúe en contra de la minería ilegal.

En conclusión, cuando hablamos de condiciones de trabajo no se pueden definir las normas de la misma forma, porque los requisitos dependen del trabajo que se está desarrollando. Estrictamente no son esclavos, sino trabajadores que arriesgan su vida. En las propias palabras de Salgado:

*I saw that we were arriving at the end of the first big industrial revolution ... And I saw in this moment that many things would be changed in the worker's world. And I made a decision to pay homage to the working class. And the name of my body of work was Workers: An Archaeology of the Industrial Age. Because they were becoming like archaeology; it was photographs of something that was disappearing.*⁴⁹⁹

Vi que estábamos llegando al final de la primera gran revolución industrial ... Y vi en este momento que muchas cosas cambiarían en el mundo de los trabajadores. Y tomé la decisión de rendir homenaje a la clase obrera. Y el nombre de mi trabajo era Trabajadores: Una arqueología de la era industrial. Porque se estaban convirtiendo en arqueología; Eran fotografías de algo que estaba desapareciendo (traducción de la autora).

⁴⁹⁹ Vi que estábamos llegando al final de la primera gran revolución industrial... Y vi en este momento que muchas cosas cambiarían en el mundo de los trabajadores. Y tomé la decisión de rendir homenaje a la clase obrera. Y el nombre de mi cuerpo de trabajo era Trabajadores: Una arqueología de la era industrial. Porque se estaban convirtiendo en arqueología; eran fotografías de algo que estaba desapareciendo. (La traducción es mía) David Hodge, *op. cit.*

La OIT⁵⁰⁰ define los conceptos de trabajo forzoso y explotación laboral. Si tomamos como referencia dichos parámetros, el trabajo en minas de oro no reúne los requisitos para ser calificado como explotación.

No obstante, es posible hablar de un nivel de deshumanización de los trabajadores y de trabajo no digno considerando las condiciones en las que se efectúa la actividad laboral de los mineros, ya que están expuestos a peligros que ponen en riesgo su integridad.

Al contextualizar la imagen seleccionada para ser analizada, dejé que se expresaran las condiciones laborales que se encuentran en ella. No es explotación laboral, pero de ninguna manera es un trabajo que pueda considerarse digno, o en términos de la OIT, decente.

En otras palabras, no obligué a que dijera lo que teóricamente tenía pensado y así descubrí que estaba equivocada respecto a la idea que tenía sobre el desarrollo del trabajo en minas cuando inicié esta investigación.

No hay que olvidar que este acercamiento al trabajo en minas parte de lo que Salgado observó en Serra Pelada, Brasil, lugar donde fue captada la fotografía. Para efectuar el análisis del estudio de caso, tomé en cuenta datos acerca de Brasil, sobre la importancia del oro; además realicé un esbozo de la extracción del mineral y particularidades del trabajo específicamente en esta mina.

Con ello enriquecí el ambiente en el que se encontraba el artista, al captar el momento que finalmente se ha convertido en un testimonio que se ha reproducido innumerables veces por todo el mundo, dando a conocer *las condiciones de trabajo vistas a través de la fotografía*.

⁵⁰⁰ Según la OIT se requiere ...*la ausencia de consentimiento para realizar un trabajo (falta de voluntad), nacimiento en la esclavitud o en la servidumbre, ascendencia esclava o servil, raptos o secuestro físico, venta de una persona a otra, confinamiento físico en el lugar de trabajo, en la cárcel o en detención privada, coacción psicológica, es decir, orden de trabajo acompañada de una amenaza creíble de pena en caso de incumplimiento, endeudamiento inducido (mediante la falsificación de cuentas, el aumento exagerado de los precios, la reducción del valor de los bienes o servicios producidos, el cobro de intereses excesivos, etc.), engaño o falsas promesas sobre el tipo y las condiciones del trabajo, retención e impago de salarios, retención de documentos de identidad u otros efectos personales de valor, amenaza de una pena (medios para mantener a alguien en una situación de trabajo forzoso).*⁵⁰⁰

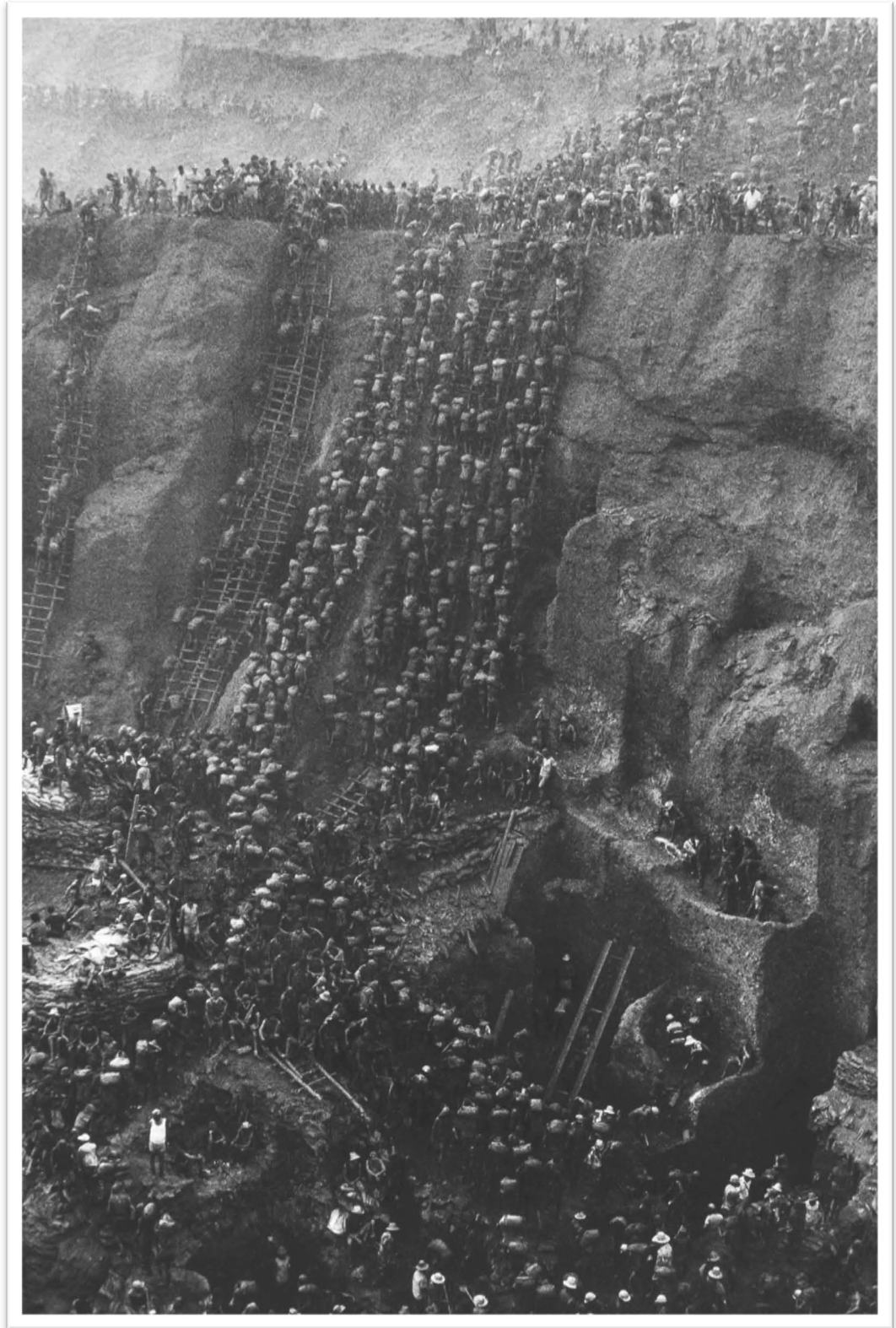


Imagen 1. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.

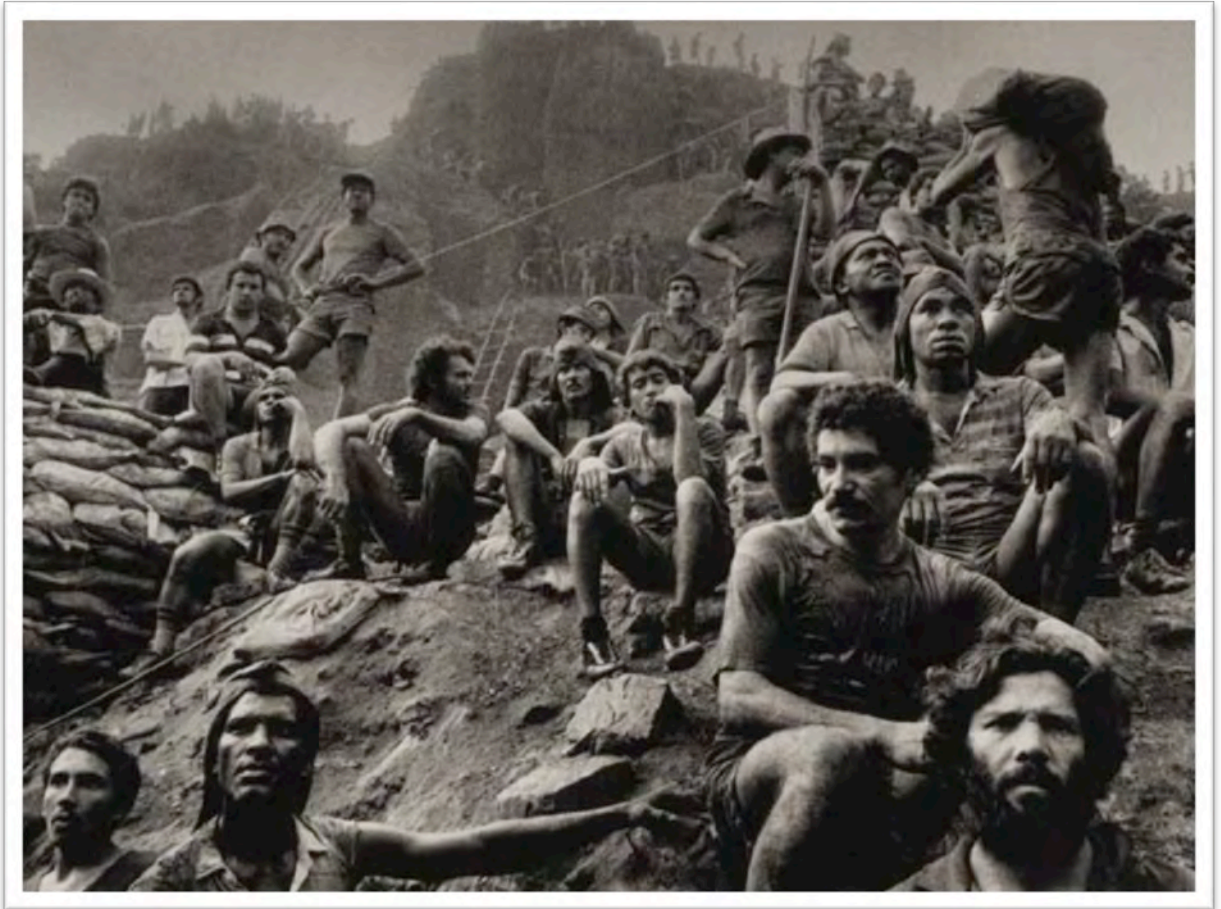


Imagen 2. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.



Imagen 3. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.



Imagen 4. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.

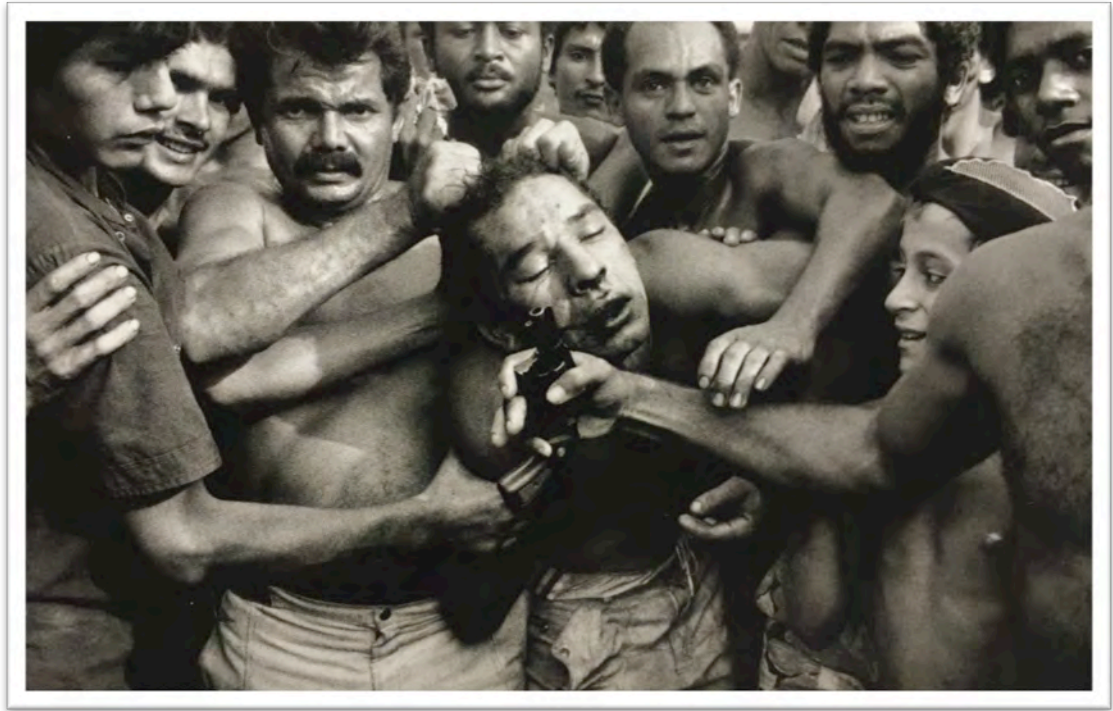


Imagem 5. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.



Imagem 6. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.

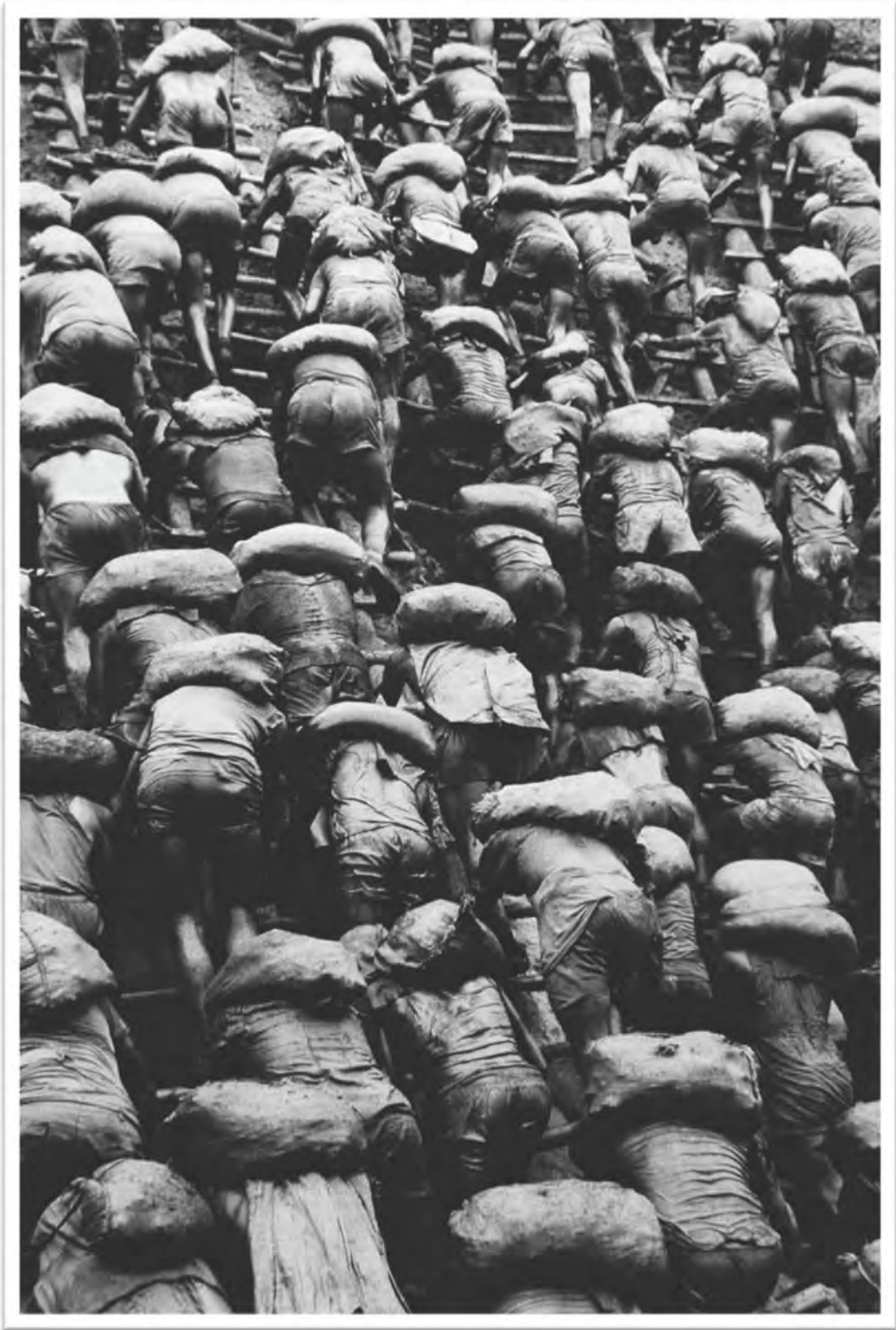


Imagen 7. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.



Imagen 8. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.

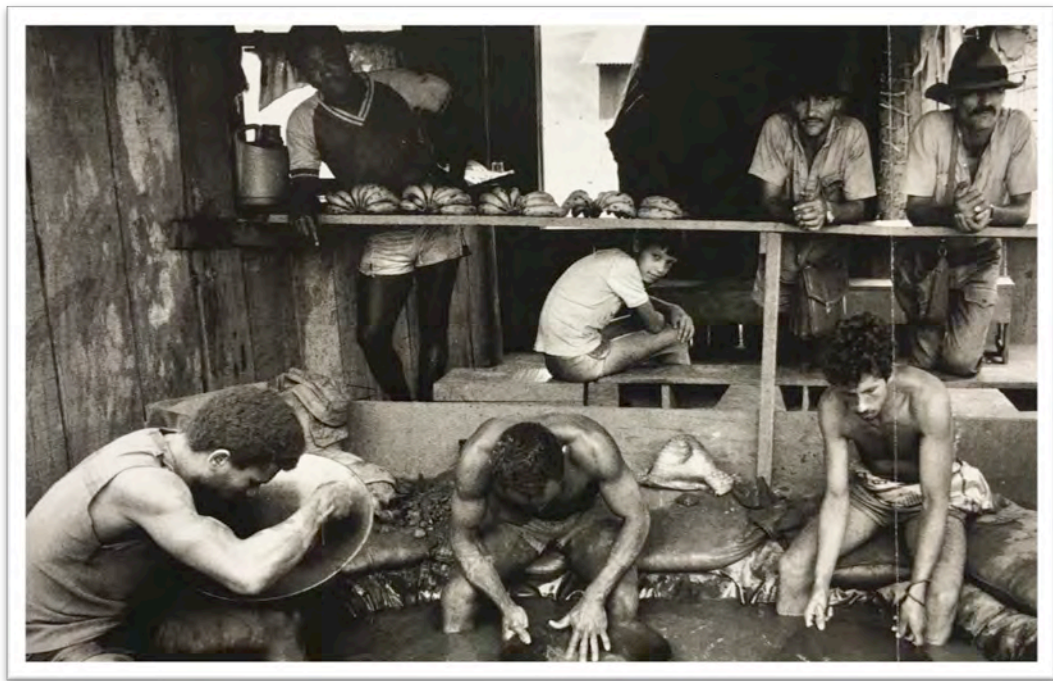


Imagen 9. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.



Imagen 10. Los portadores deben intentar tener las manos libres lo máximo posible para ayudarse a mantener el equilibrio en las peligrosas escalas durante su extenuante ascensión hasta la cumbre. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.



Imagen 11. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.



Imagen 12. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.



Imagen 13. La mina de oro. Serra Pelada, Estado de Pará, Brasil, 1986.

Si fotografías a un humano, de manera que no se le represente de forma noble, no hay motivo para hacer la fotografía. Esa es mi forma de ver las cosas.

Sebastião Salgado

La fotografía es una escritura de una gran fuerza, que puede leerse en todo el mundo sin necesidad de traducción.

Sebastião Salgado

**CAPÍTULO IV: MEMORIA Y TESTIMONIO. ANÁLISIS DE
CASO**



4.1. Preámbulo

En este capítulo intento establecer la relación que existe entre los tres capítulos anteriores (metodología hermenéutica, fotografía y condiciones laborales) para aplicarla al análisis del caso que seleccioné.

Procederé de la siguiente manera: primero presento la conexión que se genera entre la fotografía y la memoria, para después pasar a la de testimonio y realidad y finalmente cerrar con el estudio de caso de la fotografía elegida de Sebastião Salgado.

Cabe señalar que la fotografía es una herramienta que utiliza un fotógrafo y artista para dar a conocer una situación como testimonio. Es útil a la memoria porque nos permite “congelar” en una imagen un instante que queremos recordar. Muchas veces en ella se encuentran personas que no pretendemos olvidar o también momentos que nos conmueven y deseamos conservar.

En este caso particular considero que Salgado no podría haber logrado las fotografías sobre trabajadores con la fuerza que tienen si antes no hubiera estudiado Economía y Derecho. Esa perspectiva constituye el ángulo desde el que encuadra a la realidad y le permite decidir el momento que debe ser capturado.

Interpreta al mundo de los trabajadores con personajes anónimos como el color de la tierra que les penetra todo el cuerpo. Por eso también se explica que no exista color en ellas, retrata un mundo homogéneo, deshumanizado, a pesar de los cientos de miles de seres humanos que aparecen en sus fotografías.

En la imagen que seleccioné, el que puede considerarse el personaje principal, representa a una comunidad de mineros que podrían pasar inadvertidos, ya que prácticamente se encuentran fundidos, confundidos, fusionados en el lodo, que los va tragando hasta hacerles perder sus características propias.

4.2. Fotografía como forma de memoria

Memoria en español tiene varios significados: facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado, es la huella (material o inmaterial) del pasado visto desde la actualidad del sujeto; es el acto mediante el cual (consciente o no) enunciamos acontecimientos del pasado; también se utiliza para referirse a la facultad mental de todo individuo, el acto de recordar.⁵⁰¹

Antes de continuar me gustaría mencionar lo que algunos pensadores renombrados entendían por memoria:

Platón pensaba que la memoria es el conocimiento, y tiene la función de rememorarlo en búsqueda de la verdad.

Aristóteles, por su parte, decía que la memoria permite simultáneamente la existencia del recuerdo, percepción temporal y sensaciones originales; y que a diferencia de la reminiscencia, la cual es el poder de conservar el pasado, la memoria es una evocación voluntaria.⁵⁰²

En su libro *Verdad y método*, Gadamer explica el diálogo que se establece entre la memoria y el pasado y cómo esto implica estar abiertos al llamado de la verdad. Más aún, Maurice Halbwachs propone hacer una clara diferencia entre memoria y recuerdo, ya que según él, el concepto de memoria no se agota dentro de los límites de la subjetividad del individuo. Todo recuerdo individual es sustentado y organizado por la memoria colectiva, es decir, por un contexto social del que forman parte el lenguaje, las representaciones sociales del tiempo y el espacio. Recordar significa evocar mediante la interacción social las representaciones colectivas, lo cual contribuye a la cohesión y a la identidad social.⁵⁰³

Henri Bergson decía que la memoria produce una contracción del tiempo real, por lo que la percepción tiene que ver no con representaciones

⁵⁰¹ Xavier Aguirre Palacios, *Fotografía y memoria*, consultado en julio de 2014, (en línea). Dirección URL: <http://fotohistoria-s.blogspot.mx/2010/11/fotografia-y-memoria.html>

⁵⁰² Samuel Arriarán, *Filosofía de la memoria y el olvido*, México, Editorial Ítaca y la Universidad Pedagógica Nacional, 2010, pp. 22-23.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 125.

sino con movimientos; por lo tanto, con las cosas mismas. En la medida en que se percibe la realidad se empieza a distinguir a su vez el recuerdo. Entonces, la memoria no sólo es una cualidad psicológica sino también una condición real.⁵⁰⁴

Hegel dice:

Se ha llegado a concebir la memoria como una actividad mecánica de lo que está privado de sentido; y es justificada sobre este punto, sólo por su utilidad, o acaso por la indispensabilidad que tiene respecto a otros fines y actividades del espíritu. Pero, de tal modo, es descuidado el significado propio que la memoria tiene en el espíritu.

La memoria es solamente el modo extrínseco, el momento unilateral de la existencia del pensamiento; el paso es para nosotros, o en sí, la identidad de la razón y del modo de la existencia; identidad que hace que la razón exista ahora en el sujeto como su actividad.⁵⁰⁵

Marcel Proust dice que los olores y los sabores perduran, esperan y soportan sobre las ruinas, el edificio del recuerdo imposible de olvidar.⁵⁰⁶

Joan Fontcuberta⁵⁰⁷ considera que recordar es seleccionar ciertas experiencias y olvidar el resto, ya que no hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida.

Finalmente, la socióloga Gilda Waldman advierte:

El vocablo es polisémico, al hablar de memoria se puede aludir tanto a una dimensión estrictamente privada, individual y subjetiva de vinculación con el pasado, como a una dimensión social, en el sentido de que también los grupos y sociedades seleccionan, fijan y

⁵⁰⁴ *Idem.*, p. 134.

⁵⁰⁵ G.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas: 1 lógica, 2 filosofía de la naturaleza y 3 filosofía del espíritu*, México, Editorial Casa Juan Pablos, 2002, p. 325-326.

⁵⁰⁶ Samuel Arriarán, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁰⁷ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997, pp. 125-158.

rememoran diversas dimensiones y aspectos de su pasado colectivo. En un sentido individual... el término apunta, en primera instancia, a la capacidad de retener y recordar hechos y experiencias del pasado y revivir experiencias anteriores, sin tomar en cuenta el entorno histórico o social en que ésta se desenvuelve.⁵⁰⁸

Es importante mencionar que la memoria no es en ningún momento un reflejo exacto y total de los acontecimientos vividos, sino que es una representación interpretativa y conformada por códigos que se expresan de manera narrativa.⁵⁰⁹ En otras palabras, la memoria no se puede reconstruir de manera totalmente fiel, sino que es una interpretación parcial, fragmentada y subjetiva.⁵¹⁰

Félix Vázquez, en su obra *La memoria como acción social*, menciona que la memoria se construye de manera social y aporta un nuevo significado a los acontecimientos; sin embargo, la realidad no se detiene en la construcción del pasado y del presente, sino que se proyecta en el futuro.⁵¹¹

Por su parte, Roland Barthes dice “la imagen fotográfica de lo que se trata es de extraer la memoria, la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse al placer de la nostalgia.”⁵¹²

Considero que toda fotografía es un equivalente a un recuerdo, por lo que a través de ella se puede evocar algún acontecimiento del pasado.⁵¹³ Es un instrumento a través del cual se re-aprende a ver lo que la mirada ya no ve.⁵¹⁴

⁵⁰⁸ Gilda Waldman, *Memoria*, en Fernando Castañeda et al. (coord.), *Léxico de la vida social en México*, México, Editorial UNAM/SITESA, 2016, p. 377.

⁵⁰⁹ Gilda Waldman Mitnik, *Recuerdos del presente. La casa de los conejos. Una mirada lateral a la experiencia de la militancia y la violencia política en Argentina*, *Umbrales*, núm. 24, 2012, pp. 155-171.

⁵¹⁰ Gilda Waldman, *op. cit.*, 2016, pp. 376-377.

⁵¹¹ Félix Vázquez, *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*, Barcelona, Editorial Paidós, 2001.

⁵¹² Roland Barthes, *op. cit.*, 1989, p. 26.

⁵¹³ Xavier Aguirre Palacios, *Fotografía y memoria*, 2014, (en línea). Dirección URL: <http://fotohistoria-s.blogspot.mx/2010/11/fotografia-y-memoria.html>

⁵¹⁴ Samuel Arriarán, *op. cit.*, pp. 181-182.

Las fotografías resultan ser algo vital para grupos sociales, ya que son la forma de recuperar su identidad cultural⁵¹⁵ y apoyan a la formación de historias particulares, por lo tanto, la memoria colectiva.

Los acontecimientos suceden día con día y la única forma de mantener registro de ellos es por medio de una palabra, un pensamiento o, en todo caso, de una fotografía.

Phillippe Dubois menciona que la fotografía es percibida como una especie de prueba que atestigua la existencia de todo aquello que se puede ver,⁵¹⁶ mientras que Roland Barthes opina que es el único artefacto que puede reproducir al infinito aquello que ha tenido lugar una sola vez; es decir, repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.⁵¹⁷

Las imágenes son un medio de registrar el pasado, por lo que puede parecer que detienen el tiempo.⁵¹⁸

Sin embargo, en las fotografías no se captura solamente un instante, sino que éste es captado desde un particular punto de vista porque se quiere conservar o narrar a través de la imagen, pero reinterpretando el hecho, dotándolo de nuevo significado. En este sentido, tal como apunta la Dra. Waldman:

La memoria no sería, en sentido estricto, un reflejo exacto o total de los acontecimientos vividos sino, en primera instancia una representación interpretativa de los mismos –discontinua, selectiva, arbitraria y fragmentaria- cuyos códigos se expresarían de manera narrativa. Es decir, ella constituiría un acto narrativo que un individuo o un grupo construye acerca de su pasado, puesto que las acciones humanas tienen una estructura narrativa.⁵¹⁹

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹⁶ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, 2004, p. 31.

⁵¹⁸ Laurie Schneider Adams, *op. cit.*, p. 31.

⁵¹⁹ Gilda Waldman, *op. cit.*, 2016, p. 377.

Entonces, podemos recapitular diciendo que la memoria es aquello que nos ayuda a preservar y a interpretar las cosas que sucedieron desde nuestro presente.⁵²⁰ La fotografía muestra circunstancias y acontecimientos del pasado, y nos ayuda de manera magistral a recordar; esto no quiere decir en ningún momento que lo hará de manera exacta y total, pero sí de manera subjetiva. Es un fragmento del pasado que nos muestra el punto de vista de alguien. Finalmente cumple con el impulso de preservar cosas a través de un lenguaje visual.

4.3. Fotografía como testimonio

Ahora bien, la fotografía no sólo tiene la función de preservar la memoria sino de ser testimonio, evitando el olvido de ciertos hechos. La fotografía, más que el simple disparo de un obturador, es una forma de narrar a otros lo que el fotógrafo ve a través de su lente. Entonces, no se trata de una realidad más real que el objeto que refleja la imagen, porque tiene la ventaja de que perdura incluso cuando los objetos dejan de existir, sino que se trata de que un fotógrafo percibe a través de su subjetividad y con el manejo de su lente como herramienta, captura la imagen que quiere guardar o preservar de la realidad para darla a conocer, esto es, narrar a los otros la realidad percibida e interpretada.

La palabra testimonio proviene del latín *testimonium* y es la demostración o evidencia de la veracidad de una cosa.⁵²¹ Yo entiendo la palabra testimonio con el significado de atestiguar, testificar,⁵²² es decir, una afirmación de algo con el objeto de que no se pierda, aunque debe quedar claro que ese “algo” no se registra tal cual sucede ya que se enfoca desde un ángulo, se amplifica, se ilumina, etcétera, es decir, se interpreta,

⁵²⁰ Xavier Aguirre Palacios, *op. cit.*

⁵²¹ *Definición de testimonio*, (en línea). Dirección URL: <http://definicion.de/testimonio/>

⁵²² Diccionario Enciclopédico Larousse, *op. cit.*, p. 973.

aunque esa interpretación no es una falsedad, no es un montaje en tanto una disposición de los objetos, sino que es como asegura Wittgenstein,

la aseveración que es hecha por alguien digno de confianza y más adelante agrega la certeza es, por así decirlo, un tono en el que se constata cómo son las cosas.⁵²³

Si vivimos algo que consideramos especial y queremos recordarlo, frecuentemente tomamos una fotografía. Cuando recurrimos a ella para revivir el momento, esperamos que se haya logrado capturar la realidad tal cual la vivimos. Sin embargo, también es cierto que cuando revisamos esas imágenes, deseamos algunas de ellas porque de alguna manera no son lo que recordamos.

Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, dice que la fotografía implica una determinada visión de la realidad. Es decir, el fotógrafo realiza una selección de cientos de elementos que irán incluidos en la imagen y otros que quedarán fuera de ella. Este proceso está determinado por el contexto de la persona que tome la fotografía, incluyendo sus ideales personales (políticos, económicos, sociales o religiosos). También influyen otros factores que sí son acciones controladas que pueden cambiar el resultado final, como el encuadre de la imagen, entre ellas: el enfoque, la luz, la textura, la perspectiva, etcétera.

Una vez que se ha explicado y justificado que una fotografía no es una copia fiel de la realidad, sino que es solamente una representación de una parte de ella y desde un particular enfoque, no podemos dejar de reconocer que las fotografías no solamente sirven para tener recuerdos familiares o de viajes, también ayudan al estudio de diversas disciplinas como es el caso de la historia, de la ciencia política o de la sociología, ya que en muchas ocasiones funcionan como documentos sociales y políticos y por lo tanto pueden ser testigos de problemas y crear conciencia de ellos.

⁵²³ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa editorial, edición bilingüe, 1979, p. 26.

En pocas palabras, la fotografía es la forma en la que el fotógrafo ve la realidad y le transmite al mundo lo que él está viendo a través de su cámara. Es una forma de levantar la voz, de pelear sin violencia, de tener un arma sin matar a alguien, es una forma de denunciar y de mostrar al mundo una situación específica a manera de testimonio para la historia de la humanidad. Tal es el caso de la hambruna en África, las guerras, la miseria, la deforestación, masacres, desastres naturales, movimientos migratorios incluyendo los desplazados en diferentes regiones, y otros ejemplos que han recorrido el mundo dando testimonio como un “relato visual” que necesita de un espectador que hable en su nombre.⁵²⁴

Entonces, las fotografías no son sólo un papel en el que se plasmó una imagen, sino que constituyen un documento o texto en toda la extensión de la palabra, que puede aportar información importante al campo del conocimiento humano. También resulta que son una herramienta para el análisis social, ya que se dispara la cámara para congelar un instante que después permite que sea visto, re-visto e interpretado.

Además se le considera como parte de un acto social, ya que normalmente conforma ritos de paso, como es el caso de los bautizos, primeras comuniones, bodas, XV años, nacimiento de los hijos, graduaciones escolares, cumpleaños, viajes y en ocasiones hasta de las personas fallecidas.

Muchos temas que podrían pasar inadvertidos o incluso ser invisibles han dejado de serlo gracias a los testimonios fotográficos que dan cuenta de ellos y sirven para avanzar en el campo del conocimiento o para formular teorías o posibles explicaciones de algún fenómeno o situación específica.

Hasta aquí hemos hablado de la función de la fotografía para recordar momentos o para denunciar hechos, pero otra posibilidad es una situación específica generada por la selección y realce de determinadas condiciones,

⁵²⁴ Peter Burke, *op. cit.*, p. 13.

imágenes que han sido modificadas y difundidas con intencionalidad en donde se manifiesta el poder como control y dominio.

Por las imágenes que se distribuyen, se producen emociones, impactan y generan conductas y actitudes, lo que es motivo de estudio de las consecuencias en una población a través de dichas imágenes; tal es el caso de la propaganda política y la publicidad comercial, así como su influencia en el mercado.

Cuando se estudia un acontecimiento histórico, político o social, las fotografías nos dan una perspectiva mucho más completa, firme y que enriquece el conocimiento del tema. Esto nos permite analizar lo que estaba ocurriendo, detectar detalles curiosos, observar personajes que destacaron y también estar más cerca de un acontecimiento o serie de acontecimientos que no se volverán a repetir y que pueden enriquecer nuestra memoria cultural. Desde luego, hay muchas fotografías que son el ejemplo perfecto de un testimonio social y político, independientemente de si han sido manipuladas o no y no están transmitiendo o dando cuenta de un problema que existe o existió para generar conciencia en los espectadores de las mismas.

Ahora bien, existen algunas muy famosas ya sea porque nos tocó vivir el acontecimiento que recuerdan o porque las hemos visto. Una de ellas es la de Richard Drew, que tomó la foto que muestra a una persona cayendo hacia el vacío del World Trade Center el 11 de septiembre de 2001; él declaró:

No capturé la muerte de esa persona. Capturé una parte de su vida.
Eso es lo que él decidió hacer, y creo que conseguí preservarlo.

En este sentido, las imágenes son el testimonio del desarrollo humano, de objetos a través de los cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época y nos proporcionan el único testimonio existente de prácticas sociales. Las

imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras.⁵²⁵

Una de las cosas más curiosas de la fotografía es ese hecho de poder congelar en una imagen, una acción; y si no fuera por esto, difícilmente se quedaría en nuestra memoria y podría fácilmente pasar al olvido.

Queda en evidencia la necesidad del ser humano de apoderarse y poseer un momento específico de la vida. Susan Sontag define este hecho de la siguiente manera:

Las fotografías pasarán a sustituir a nuestra memoria y nuestra vida pasará a ser certificada mediante las fotografías reunidas que pasarán a convertirse en un documento de nuestra existencia, aquel sucedáneo de memoria que buscaban los replicantes.⁵²⁶

Entonces, la fotografía no sólo tiene la función de preservar la memoria sino de ser testimonio, evitando el olvido de ciertos hechos. No solamente sirve para que tengamos recuerdos de fiestas o reuniones, sino que en ciertos casos es importante para realizar estudios, análisis, y para mostrar al mundo situaciones de las cuales no todos tienen conciencia. En algunos casos es una forma de dar testimonio por medio de un relato visual.

Efectivamente, no es algo que muestra por completo la realidad, sino un punto de vista. Es una forma de levantar la voz y de denunciar algo de forma específica.

Las imágenes intentan mostrar al mundo una situación crítica, exponer una realidad olvidada y en lo posible inspiran un entendimiento sensible entre los hombres de cualquier parte del mundo, ante la guerra, las epidemias, las catástrofes...⁵²⁷

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 13-38.

⁵²⁶ Susan Sontag, *op. cit.*

⁵²⁷ *La fotografía como testimonio humanitario. Las imágenes de Médicos Sin Fronteras*. Replicante.

4.4. Fotografía y realidad

Cuando empecé a desarrollar esta investigación me preguntaron: ¿crees que una fotografía puede plasmar la realidad en una imagen?

En su momento, sin dudar, contesté que sí rotundamente. Pero conforme avanzó la investigación, me di cuenta de que se trata de una realidad interpretada y que contiene tanta “realidad” como el objeto o hecho del que proviene, ya que comprende la vida misma de quien interpreta a través de la fotografía y narra “con sus propias imágenes” (o palabras, si fuera otro caso) lo que quiere dar a conocer.

Ahora bien, también es cierto que la realidad⁵²⁸ y los acontecimientos que se dan en ella no son percibidos de la misma forma por cada individuo, ya que cada uno tiene una visión particular de la misma.⁵²⁹ Como ya había mencionado, así como los espectadores tienen una visión particular de la realidad de acuerdo a su contexto e historia, el fotógrafo también posee un punto de vista particular de las cosas y por lo tanto sus fotografías responden a una concepción personal, ideológica, biográfica y culturalmente.⁵³⁰

Teniendo clara esta situación, ahora podemos enfocarnos en algo importante: hay quien considera que tomar fotografías es un acto de no intervención,⁵³¹ pero en el momento en que el fotógrafo decide qué quiere capturar, deja de ver toda la realidad para concentrarse sólo en lo que entra a través de la mirilla; si decide utilizar filtros, efectos o algún lente en especial, eso modificara la realidad, pero en el momento que decide apretar el botón la fragmentará aún más.

Cultura crítica y periodismo digital, 4 de mayo de 2013, consultado en julio de 2017, (en línea).
Dirección URL: <http://revistareplicante.com/la-fotografia-como-testimonio-humanitario/>

⁵²⁸ Es importante dejar en claro que defino a la verdad como el concepto y a la realidad como algo tangible.

⁵²⁹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 692.

⁵³⁰ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 62.

⁵³¹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 21.

Una imagen fotográfica es una imagen que contiene límites muy precisos y capta algo que sólo fue visto desde un cierto ángulo o enfoque. En este sentido, implica una selección y, por lo tanto, responde a un realce conceptual.

La fotografía hace un corte de la realidad interrumpiendo, deteniendo, fijando, inmovilizando y separando, lo que quiere plasmar en el papel.⁵³²

Pero la realidad es el resultado de una construcción que nosotros mismos hacemos, tal y como lo dice Joan Costa:

para el observador, la realidad visual cambia, se transforma, mientras que la imagen permanece igual. El observador es más que un receptor de un mensaje, es también el constructor del mismo.⁵³³

En el aspecto que estamos tratando: realidad y fotografía, debemos tomar en cuenta que cuando observamos una fotografía antigua, volvemos a experimentar una vivencia, es decir, el espectador se acerca a la verdad PERO de la imagen.⁵³⁴ El observador crea correspondencias entre lo que ve en la imagen y lo que ha vivido en su propia realidad.

Por estos aspectos se han articulado tres situaciones importantes:

1. La fotografía como espejo de lo real. El efecto de la realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuye a la semejanza existente entre la foto y su referente. Si la foto es percibida por un ojo ingenuo, entonces la percibirá como objeto de lo real, es decir, parecerá idéntica.
2. La fotografía como transformación de lo real. Para los estudiosos de la fotografía, el principio de realidad visto desde la fotografía es una media impresión, por lo que se han esforzado por demostrar que la imagen fotográfica no es un espejo neutro, sino una herramienta de transposición, de análisis, de interpretación, y por lo tanto de

⁵³² Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 147.

⁵³³ Joan Costa, *La fotografía, entre sumisión y subversión*, México, Editorial Trillas, 1991.

⁵³⁴ Hans Belting, *op. cit.*, 2012, p. 264

transformación de lo real (por ejemplo, la lengua culturalmente está codificada).

3. La fotografía como huella de lo real. Es un movimiento en el que se denuncia la impresión de la realidad y por lo tanto hay insatisfacción. Se requiere saber quién elabora la imagen. Roland Barthes en *La cámara lúcida* pide el referente al que se adhiere; Jacques Derridá, en *La verdad en pintura*, califica de “proceso de atribución por el cual es inevitable que se remita la imagen a su referente”.⁵³⁵

Entonces ¿qué es la realidad? ¿Es verdad lo que vemos en una fotografía? ¿La fotografía tiene algo que ver con la realidad?⁵³⁶

Para responder estas preguntas, podemos referirnos a la explicación que nos ofrece Michel Foucault en su libro *Esto no es una pipa*:

El dibujo que está aquí en el cuadro, rigurosamente trazado, hay una verdad manifiesta (...) nada más fácil de reconocer que una pipa dibujada como esa (...) Esto no es una pipa es un enunciado perfectamente verdadero, ya que es muy evidente que el dibujo representa una pipa sin embargo (...) ¿qué es este dibujo? es un cordero, es un cuadro, es una flor. La función del dibujo (...) es dejar aparecer lo que representa (...) es una pipa.

Para quien lo ve no puede decir: esto es una flor, esto es un pájaro, está aún demasiado preso de la forma, demasiado sometido a la representación por semejanza como para formular una afirmación tal (...)

Realmente no hay una pipa en ninguna parte “esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa” (...) Es una pipa y sin embargo, esto no es una pipa, esto no está equivocado porque esta pipa que flota tan visiblemente sobre la escena, como la cosa a la cual se refiere el dibujo del pizarrón, y en nombre de la cual el texto puede decir con

⁵³⁵ Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁵³⁶ Carlos Salinas, *La fotografía como investigación de la realidad*, Revista Casi Nada, 1997, (en línea). Dirección URL: <http://www.kendo-andorra.org/csn/13fotog.htm>

toda razón que el dibujo no es realmente una pipa, esta pipa no es más que un dibujo; no es para nada una pipa.⁵³⁷

Magritte tituló a una de sus pinturas *Esto no es una pipa*, y es la imagen de una pipa. La pintura es real, la imagen representa a un objeto real llamado pipa, pero es mentira si se piensa que es una pipa, porque con esa imagen real de una pipa real no se puede fumar, cualidad que determina la veracidad de una pipa.

Yo considero que la realidad como tal existe, pero cada quien la percibe de diversa manera de acuerdo a su contexto, intereses y cultura.

El espectador no es un simple observador pasivo sino que es el agente en quien recae la responsabilidad de consumir el acto creativo con la decisión que tome.⁵³⁸

Tal y como lo menciona Susan Sontag en *Sobre la Fotografía*, “fotografiar es esencialmente un acto de no intervención,”⁵³⁹ pero realmente la fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo,⁵⁴⁰ sino que se capta el acontecimiento en sí pero es reducido, ampliado, recortado, manipulado, truncado, envejecido o modificado con el simple hecho de mirar a través de la mirilla y apretar un botón.⁵⁴¹

Por su parte, Joan Fontcuberta insistía con *El beso de Judas*, en que las apariencias han sustituido a la realidad y que la fotografía, una tecnología históricamente al servicio de la verdad, seguía ejerciendo una

⁵³⁷ Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Argentina, Eterna Cadencia Editora, 1ª reimpresión, 2013, pp. 11-64.

⁵³⁸ Joan Fontcuberta, *La caja de Pandora*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1ª edición, 3ª tirada, 2012, p. 42.

⁵³⁹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁴⁰ Podríamos pensar en una cámara que está fija y que está filmando todo lo que sucede frente a su lente, incluso en éstas existe una selección de lo que se quiere capturar, por ejemplo las videocámaras que imponen videomultas, están programadas para dispararse en el momento en que se excede cierto límite de velocidad. Es decir hay una selección de lo que se quiere mantener.

⁵⁴¹ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 14.

función de mecanismo ortopédico de la consciencia moderna: la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia. Sin embargo, aclara que

es una traición como la de Judas, toda fotografía es, antes que espejo, una especulación, ya que es esencialmente una manipulación más o menos inconsciente.⁵⁴²

Hay que considerar que la fotografía tiene dos planos (largo y ancho), en tanto la realidad también tiene volumen, por lo que al ser impresa una imagen puede generarse el efecto de que dos personas están frente a frente y en realidad no sucedió así.

El intervenir en la escena supone alterar las circunstancias de la realidad y por lo tanto deja de existir una neutralidad en la imagen. “Es un fraude inocente, pero fraude al fin, traslada la cuestión de juicios de valor y ética y fija el código de conducta que estimamos lícitas”. Se ha creado una falsa realidad, ya que toda fotografía siempre ha sido retocada o procesada, desde que es tomada hasta por los programas de tratamiento de imagen que utilice el editor para revelarlas.⁵⁴³

El simple hecho de encuadrar una escena, de enfocar, de seleccionar, el mismo momento del disparo es una manipulación;⁵⁴⁴ aunado a ello está la luz y la filtración. Posteriormente existe la manipulación de la imagen y el retoque, el cual se puede realizar por medio de un *software* de tratamiento de imagen, como *Photoshop*, *Illustrator*, *Pinterest*, etcétera, suprimiendo o realzando elementos de la imagen pictórica.⁵⁴⁵ De la misma manera, cuando se imprime una imagen, se hace la selección del papel y de otros materiales, lo cual afecta al color o a la tonalidad, así como a la textura, etcétera.

Todas estas posibilidades están al servicio de una realidad que puede

⁵⁴² Joan Fontcuberta, *op. cit.*, 2012, pp. 10-54.

⁵⁴³ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵⁴⁴ Joan Fontcuberta, *op. cit.*, 1997, pp. 125-127.

⁵⁴⁵ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 193.

ser conveniente, pero nunca dejará de estar truncada. La situación perfecta en el periodismo sería que el fotógrafo estuviera presente en el momento y lugar donde se produce el acontecimiento, y le que pudiera presentar al observador la escena completa. El caso más cercano de esta situación es el de la prensa deportiva, ya que se pueden tomar fotografías en el momento exacto de la acción.⁵⁴⁶

Algo importante de mencionar es que la realidad completa no puede ser percibida por cada uno de nosotros, eso es totalmente utópico, ya que nuestros ojos no son los únicos responsables de nuestra visión. Cada persona percibe algo diferente de acuerdo a sus intereses, a su contexto, a su vida en general. No vemos las cosas tal cual son, sino tal cual nos parece que son; cada uno ve las cosas desde su propia óptica no objetiva.⁵⁴⁷

Graciela Iturbide trabaja sus series fotográficas mediante una técnica de “sensibilización”. Se va a vivir con las personas a las que va a fotografiar meses antes de proceder; así logra observar “cosas” que de otra forma pasarían desapercibidas. Lo mismo hizo Salgado cuando siguió a los migrantes en su penosa huida y produjo su trabajo *Éxodo*.

De tal suerte, así como puede suceder que haya cosas que en un primer encuentro no se perciben, al sensibilizarse frente a una determinada situación, se empiezan a percibir otras tantas que nadie, excepto el fotógrafo, ve y que captura en sus fotografías, por ello son tan conmovedoras al ser observadas en las exposiciones, como las que integran el *World Press Photo*.

La misión básica del fotógrafo es la de reproducir en imagen aquella percepción visual que se ha construido en su cerebro, tras un proceso de interpretación subjetiva de información, estímulos y sensaciones.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Carlos Salinas, *op. cit.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Idem.*

La suma de todas sus elecciones fabricará una imagen personal, irrepetible, subjetivamente real y objetivamente falsa. Es un error pensar que con la fotografía podemos reflejar la realidad.⁵⁴⁹

La atribución de falsedad o verdad que le demos, dependerá totalmente de un discurso cultural determinado, aceptado o establecido más o menos, y que le otorgue valores históricos aceptados por una sociedad en determinado momento, y dependerá siempre de la interpretación que se haga de ella, desde un “pacto discursivo” determinado con ciertas reglas y cánones de tipo ético y estético.⁵⁵⁰

Entonces, ¿qué credibilidad debemos dar al resultado que nos brinda una máquina fotográfica? Ningún tipo de fotografía se puede atribuir la condición de pura o real; y tampoco algún fotógrafo puede pretender reflejar la realidad a través de la imperfección de su vista filtrada, además, por elementos ópticos materiales. Como observadores debemos tomar conciencia de que la imagen que contemplamos no es real y en todo caso se acerca a un modelo visual que el fotógrafo ha querido reflejar de manera más o menos consciente. Más allá de aspectos técnicos que cuestionen el concepto de realidad en la fotografía, existe una variable más importante y que puede alterar sustancialmente la percepción de una imagen. Se trata de la subjetividad del fotógrafo a la hora de componer una escena y decidir sus características.⁵⁵¹

De tal suerte, es en el acto mecánico de información donde radica la transformación de la realidad que efectúa la cámara fotográfica, acto que derivará *en* o dará salida a una nueva realidad; porque la transformación que produce la imagen fotográfica sobre el entorno real da nacimiento a una nueva interpretación de la realidad.

Al transformar el significado de la realidad, la cámara fotográfica crea una nueva realidad, la imagen de aquella de la que tomara su referente y

⁵⁴⁹ *Id.*

⁵⁵⁰ *Id.*

⁵⁵¹ *Fotografía y realidad*, Blog de Emilio Hernández Martín, publicado en 2011, (en línea). Dirección URL: <http://diarioemiliohm.blogspot.mx/2006/05/fotografia-y-realidad.html>

que se aparta del entorno real o del mundo visible para conformar en sí una nueva realidad. Más aún, esta segunda realidad, al transformar-informar aquella primera, difiere en su significado. Esta nueva realidad es la fotografía. El objeto (cámara fotográfica) que empezó siendo prolongación y potencialización de un órgano humano (el ojo) y de una acción (la de dibujar o representar), abstraigo la realidad, haciéndola devenir en imagen técnica, en una nueva realidad: la fotografía propiamente dicha y, con ello, la realidad fotográfica.

El fotoperiodista debe aspirar a aproximarse a una interpretación verídica de la realidad. La voluntad de decir la verdad se llama veracidad. Por esto que debe apegarse a los siguientes elementos: ser fiel a los hechos; construir el discurso de la verdad dentro de un “pacto discursivo” con reglas determinadas; seguir un código ético periodístico; contrastar fuentes y puntos de vista diversos sobre un hecho; informar sólo sobre hechos de los cuales se conoce su origen; no falsificar documentos; no omitir informaciones esenciales; no publicar material informativo falso, engañoso o deformado; fundamentar las informaciones con datos o fuentes autorizadas; ofrecer el derecho a réplica; corregir los errores de publicación de material falso, engañoso o deformado; impulsar el fotoperiodismo de investigación; exigir la consigna, en el pie de foto, sobre qué se ha modificado en la imagen; dar constancia de la manipulación pos fotográfica; reconocer los derechos de propiedad intelectual; consignar el nombre del autor a pie de foto; profesionalizar al fotoperiodista, otorgarle capacitación y reconocimiento.⁵⁵²

François Soulages asegura que la idea corriente en el arte fotográfico es que la foto es una prueba de la existencia efectiva de un acontecimiento, un objeto o una persona; es decir, de algo que realmente ha existido frente a la cámara; y por otro, la idea de que la foto tiene una relación privilegiada con la objetividad.⁵⁵³

⁵⁵² Carlos Salinas, *op. cit.*

⁵⁵³ *Ibid.*

De este modo, lo que se observa en la foto de reportaje no es una prueba de la realidad, sostiene Soulages, sino tan sólo la prueba de un punto de vista y de una determinada idea del mundo.⁵⁵⁴

Sebastião Salgado dice que la fotografía no puede cambiar absolutamente nada, que a lo más que puede aspirar es a mostrar que algunas cosas merecen ser cambiadas. Yo me atrevería a decir que a lo que debemos aspirar, es a sembrar dudas y buscar caminos para nuestro trabajo. Insisto, la comunicación se transforma todos los días, las definiciones y las fronteras también, lo que no cambia es esta necesidad humana de entender nuestro entorno y nuestro tiempo, de responder a los estímulos de una cada vez más compleja y aparentemente irreal realidad.⁵⁵⁵

Toda imagen fotográfica es una representación visual, por lo tanto, una interpretación artificial de lo que vemos. Sin embargo, la imagen que tiene fines informativos y documentales ha adquirido una estética discursiva que responde a ciertos cánones visuales establecidos en la cultura occidental y mediática, que le han atribuido el rol histórico de representar la verdad y la realidad. Por ejemplo, el retrato de El Che, es ya un símbolo cultural cargado de valores y significados fuertemente establecidos social, histórica y culturalmente. Nadie duda sobre los valores de verdad atribuidos al personaje a partir de la imagen, ni de la autenticidad de la imagen. Sin embargo, no todo consumidor de la foto sabe que es un recorte de la toma original, y que tiene, sin duda, otros significados.⁵⁵⁶

Cada imagen significa algo distinto, aunque sea la misma imagen. Y la atribución de determinados valores cambia según sea el caso. No son más ni menos verdaderas o falsas, simplemente son imágenes distintas. Y socialmente tienen valores diferentes. Lo que se otorga sentido de verdad o

⁵⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵⁵ *Id.*

⁵⁵⁶ *Id.*

falsedad a una imagen es la interpretación que de ella se hace y la subjetividad que se plasma en dicha interpretación.⁵⁵⁷

Entonces, debemos tener claro que la realidad completa no puede ser percibida por cada uno de nosotros ya que nuestros, ojos sólo perciben una parte de ella. Cada persona se fija en algo distinto, y esto se ve afectado aún más por el tipo de vida e intereses que ha tenido.

Pero cuando una persona toma una fotografía, por más que pensemos que transmite la realidad, ésta es una afirmación poco válida ya que cada fotografía contiene sólo un fragmento de la misma, el cual fue elegido por el fotógrafo. Es la visión particular de una persona para mostrar al mundo como sucedieron las cosas.

La fotografía no es “la realidad” en sí, sino sólo uno de los muchos modos de representarla. Por ello, que una foto nos ofrece una visión subjetiva de la realidad para dar paso a nuestra propia interpretación.

4.5. Análisis de fotografía (iconología e iconografía)

Para elaborar una correcta interpretación del caso seleccionado, es importante retomar ciertos elementos que ya se han mencionado.

En primer lugar hay que considerar que se comunican mensajes mediante un diálogo que se establece entre el autor de la obra y el espectador. En esa dinámica el autor se vale de símbolos, imágenes, etcétera, que son captados por el espectador. Estos símbolos tienen múltiples significados que dependen entre otras cosas del tiempo y por ello deben ser interpretados, por ejemplo no tiene el mismo significado el rojo si se está en febrero en el que remite al amor que si se está en diciembre en el que su referencia es la Navidad. Si una obra no tuviera múltiples significados, es decir, no fuera polisémica, no tendría que ser interpretada.

⁵⁵⁷ *Id.*

Lo que se debe cuidar, es que la interpretación personal no sobrepase o se desvíe demasiado de la intención original del autor; esto es, conseguir una unidad de sentido interpretando el todo a través del conocimiento detallado de las partes. Insisto, no se trata de encontrar una única forma de ver la realidad, sino interpretar significados enriquecidos a partir de la experiencia personal, re-significando o; en otras palabras, revitalizando.

Crean una nueva significación, se origina en una figura real pero la trasciende, la transforma con líneas y colores y de esta manera la dota de una significación que por sí misma no tendría. Establecer un lenguaje no verbal que articula y organiza significados, cambiando reglas de combinación. El objeto real no desaparece por completo, podemos reconocerlo entre las transformaciones a que ha quedado sometido.⁵⁵⁸

Cuando analizamos e interpretamos una obra es importante considerar una serie de momentos:

1. Análisis socio-histórico. Es el escenario donde se lleva a cabo la obra considerando la época y las condiciones sociales, políticas e históricas.
2. Acontecimientos que impactan la vida del artista. Es el apartado en el que se contextualiza la obra de acuerdo a la generación a la que pertenece el artista, además de conocer el momento en que fue realizada la obra.

Hay que considerar que un artista debe nutrirse de reflexiones, emociones y pasiones, y que al estar expresando todo esto en sus obras sufre un desgaste, un agotamiento, por lo que se debe de estar revitalizando constantemente. Por eso es muy importante al hacer la biografía de un autor y la cronología, conocer sus obras de juventud o madurez, porque esto se refleja en su obra.

⁵⁵⁸ Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 120-122.

Todos estos acontecimientos impactan y se ven reflejados en su estado de ánimo y, por lo tanto en los colores, temas, formas a las cuales recurre, incluso la energía con la que maneja el pincel, el sentido de orden. Todo ello tendrá un fuerte efecto estético en su composición y, desde luego en el resultado que produce en el espectador de la obra.

Otra consideración que no debemos perder de vista al estudiar una obra, es si ésta fue elaborada por encargo, porque en ese caso el tema no fue elegido necesariamente de manera libre por el artista, sino por el mecenas o patrono o, más contemporáneamente, por la institución que la encarga. Finalmente, hay que averiguar a qué público estaba destinado y con qué fin, porque puede resultar que un mensaje no llegue al público de manera adecuada y éste sea entendido con posterioridad, o que los observadores de la época no vean una imagen con la intención con la que el autor la creó.

Algunas veces el artista tiene la necesidad de enmascarar sus impulsos más íntimos y privados, escudándolos en signos que a primera vista pueden ser indescifrables para el lector. Entonces, se crea un simbolismo personal que puede ser manifestado en obras visuales, por la fijación de un gesto, de un signo; una firma que se repite puede transformarse en el sello particular, en la marca personal o en la firma inimitable, que constituye el simbolismo personal o estilo del artista.⁵⁵⁹

3. Primera lectura de la obra. En este apartado se expone la primera lectura que se puede tener de la imagen, desde si nos gusta o no, hasta lo que creemos a primera vista que nos transmite, cuál creemos que es el significado, qué creemos que nos quiere transmitir el artista.
4. La dimensión formal de la obra. Es la sección que engloba la construcción simbólica por medio de lo que expresa la obra como es

⁵⁵⁹ Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 41.

la luz, forma, color, perspectiva, línea, contorno, ritmo y movimiento, simetría, espacio, distribución, equilibrio y planos.

5. La parte simbólico- visual. Es el mensaje que el autor intentó plasmar, lenguaje oculto en cada trazo, el posible tema y otras interpretaciones. De igual forma no podemos dejar de considerar que el significado se transmite no tanto por el artista como por el sistema cultural en el que se encuentra la obra. También es importante considerar la forma como cada persona reacciona frente a un cuadro, dependiendo de su personalidad, el contexto personal y cultural; esto permite que dicho espectador tenga diversas expectativas acerca de cómo debe ser una pintura, qué puede encontrar en ella, lo cual afecta a su reacción.⁵⁶⁰ Y aunado a esto, hablar de los posibles símbolos e íconos que encontramos plasmados en la obra.
6. La narración de la obra: análisis estructural. Finalmente, esta sección es en la que se hace un análisis en el que se engloban todo los anteriores pero haciendo énfasis especial en los personajes y en los detalles.

Entonces, para realizar una correcta interpretación y análisis de una obra, es importante tener la mayor cantidad de elementos posible. Por ello, resulta fundamental saber qué pudo haber influido al artista a la hora de hacer la obra, las interpretaciones que se han realizado acerca de la misma, considerar los símbolos que utilizó el autor, qué nos está diciendo la obra como espectadores y finalmente unir todo en un análisis estructural.

Es una metodología que utiliza recursos para dilucidar significados, establecer conclusiones sobre procesos comunicativos y extraer un sentido. El objetivo principal es que el espectador pueda conectar el conocimiento adquirido con la realidad. Y esto no solamente se limita al estudio de la fotografía, sino que puede ser aplicado a la pintura, escultura,

⁵⁶⁰ Michael J. Parsons, *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*, Buenos Aires, Paidós Arte y Educación, 2002, p. 23.

dibujo, etcétera, considerando que pueden existir variantes, aunque se aplica de manera general.

4.6. Estudio de caso

Cuando nos enfrentamos a una obra por primera vez nuestra opinión se enfoca a si nos gusta o no; esto resulta porque tenemos desinformación del contenido de la misma. Ante esta situación, se propone en este trabajo una metodología que apoye al espectador. De todos modos, la lectura de la imagen no será igual para todos, ya que aun teniendo información de la obra influye el marco cultural y contextual del espectador.

1. Análisis socio- histórico

Para conocer el contexto de la foto en la época en la que fue tomada (1986), es importante regresar un poco a la historia de Brasil, para tener claros los antecedentes y las situaciones en las que se genera la fotografía.

En 1976, los militares brasileños prohibieron todos los derechos básicos a la población, por lo que en 1977 las críticas norteamericanas derivaron en la negación del apoyo militar a la dictadura. Mientras que para 1978 el milagro económico fue evolucionando gradualmente al grado de convertirse en una crisis económica a gran escala derivando en protestas por parte de los recién egresados ya que no tenían las suficientes oportunidades para conseguir empleo huelgas y la respuesta tanto de la policía como de los escuadrones de la muerte fue masacrar a parte de la población.⁵⁶¹

En 1979 llegó al poder el Gral. João Baptista Figueiredo (1979-1985), el cual anunció una mayor apertura política⁵⁶² pero para 1980 fue evidente la incapacidad que estaba sufriendo el sistema para recuperarse por lo que

⁵⁶¹ James D. Cockcroft, *América Latina y Estados Unidos*, México, Editorial Siglo XXI, 2001, pp. 731-735.

⁵⁶² *Ibid.*, pp. 711-712.

fue mayor la presión del descontento social. Esto derivó en que la dictadura se fuera en picada y se diera paso a un gobierno civil y se reestablecieron de nuevo los partidos políticos.

De 1981 a 1982, una recesión económica severa afectó las protestas del movimiento laboral por lo que ahora sólo se exigía la recontractación de los empleados que se habían despedido. La seguridad en el empleo se volvió más importante que los salarios suficientes.⁵⁶³

El régimen militar convocó a elecciones directas y para 1983 el descontento social se vio reflejado en los resultados: ganó la oposición. El gobernador de Minas Gerais, Tancredo Neves,⁵⁶⁴ fue designado presidente y José Sarney, vicepresidente.⁵⁶⁵

Durante 1984 se impuso un programa de estabilización económica que tenía como objetivo redistribuir el ingreso hacia arriba (élites ricas) y de los sectores mejor pagados de la clase media, pero este gran plan congeló los salarios y prohibió las huelgas.⁵⁶⁶

Para el año de 1985, José Sarney llegó al poder y gobernó hasta 1990, después de que su antecesor muriera, por lo que le tocó dirigir al país en un periodo de crisis política y de una recesión económica severa; durante esa época se redujeron las inversiones sociales, eran constantes las protestas en las que se exigía la recontractación de empleados.⁵⁶⁷

Una de las medidas que decidió implementar Sarney fue llevar a la práctica un programa de reforma agraria,⁵⁶⁸ pero los trabajadores querían más reformas, ya que hasta ese momento se había afectado a 50 millones de trabajadores. Sarney no quiso ceder en no debilitar la capacidad ejecutiva del gobierno y en no conceder demasiado a los trabajadores.⁵⁶⁹

⁵⁶³ *Idem.*, p. 737.

⁵⁶⁴ Articulador del movimiento contra la oposición al régimen.

⁵⁶⁵ Información general de Brasil, (en línea). Dirección URL: <http://www.guiadelmundo.org.uy/cd/countries/bra/History.html>

⁵⁶⁶ James D. Cockcroft, *op. cit.*, p. 728.

⁵⁶⁷ Willy J. Stevens, *Desafíos para América Latina*, México, Editorial Taurus, 1999, pp. 40-41.

⁵⁶⁸ James D. Cockcroft, *op. cit.*, p. 739.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 740.

En 1987, los resultados del plan a corto plazo fueron positivos, provocando un auge en el consumo y un cierto crecimiento económico. Brasil fue de los mayores productores de automóviles, productos químicos, computadoras y acero; se convirtió en el quinto país vendedor de armas.⁵⁷⁰

Para 1988 se estableció una semana de trabajo de 48 horas, un salario mínimo, prestaciones en salud y pensiones, el derecho de huelga, la autonomía de los sindicatos, la restricción de la inversión extranjera en la minería; también se limitaba la explotación de petróleo a la compañía petrolera estatal Petrobrás.

Durante el año 1989, se llevaron a cabo las primeras elecciones presidenciales y los más votados fueron Fernando Collor de Mello y Luiz Inácio Lula da Silva.⁵⁷¹ Finalmente ganó fue Fernando Collor de Mello (1990-1992), quien encontró la economía hecha un desastre,⁵⁷² por lo que congeló los salarios, aumentó los precios de los servicios públicos, se asoció con el presidente Menem de Argentina para formar el Mercosur,⁵⁷³ adoptó el modelo neoliberal en la economía, privatizó las empresas estatales y redujo las barreras arancelarias a los productos extranjeros, pero fracasó en el control de la inflación y no detuvo la recesión ni el desempleo.

La década de los ochenta fue nefasta para el nivel de bienestar en América Latina. Las causas fueron múltiples: sacudidas económicas fuertes en el nivel externo e interno, como el incremento de los intereses, lo cual frenó bruscamente la demanda mundial; la baja de las inversiones extranjeras; la fuga de capitales, aparte de diversas medidas de ahorro que los gobiernos tuvieron que aplicar después de la tremenda crisis de la deuda de 1982. Sin embargo, fue claro que la razón más profunda de la paralización económica fue el agotamiento del modelo de crecimiento económico, orientado hacia el interior. Ello generó la reducción de las

⁵⁷⁰ *Idem.*

⁵⁷¹ Información general de Brasil, *op. cit.*

⁵⁷² James D. Cockcroft, *op. cit.*, pp. 737-741.

⁵⁷³ Mercado común de cuatro naciones del Cono Sur.

inversiones sociales públicas. Terminó la época de los despilfarros en educación, salud pública y bienestar social, sobre todo la supresión de subsidios para la canasta básica alimentaria y los servicios esenciales. Las reformas estructurales impuestas y por el modelo de crecimiento de alta tecnología.⁵⁷⁴ El área rural estaba abandonada. La pobreza se concentraba más en las regiones alejadas e inaccesibles.⁵⁷⁵

Los años noventa trajeron una aguda sensibilización respecto de la pérdida acelerada del capital ambiental en América Latina. Los restantes desafíos llamaron menos la atención en el nivel de opinión pública, pero no por ello fueron menos relevantes: el respeto a los derechos humanos, incluidos los de la segunda generación; la justicia y la reconciliación nacional a raíz de pasadas violaciones de los derechos humanos; la integración regional; la inserción latinoamericana en la economía global o mundial; la lucha contra el tráfico de drogas y la protección del medio ambiente.⁵⁷⁶

2. Acontecimientos que impactaron la vida del artista

Quiero comenzar hablando de Sebastião Salgado a partir del año 1973, porque es un año fundamental en su vida desde mi punto de vista, un parte aguas para su carrera y que fue marcado por una decisión fundamental.

Mientras Léila, su esposa, estudiaba una licenciatura en Urbanismo (la cual en un futuro resultó de mucha utilidad para la edición de libros, ya que aprendió a trabajar la maquetación, iconografía y edición); en tanto Salgado dejaba una carrera prometedora en la economía para convertirse en un fotógrafo independiente.

Esa época resultó crucial, porque ambos se fueron a África, mientras ella esperaba a su primer hijo, Juliano. Dicho viaje lo hicieron en compañía del Comité Católico contra el Hambre y a favor del Desarrollo, con el propósito de plasmar en fotografías el hambre de la gente. Durante este

⁵⁷⁴ Willy J. Stevens, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁷⁶ *Idem.*, pp. 16-18

viaje él enfermó de toxoplasmosis, por lo que ella fue quien se encargó de visitar revistas y de vender las imágenes que su esposo había logrado.⁵⁷⁷

En 1975 ingresó a la agencia Gamma, en la cual trabajó hasta 1979 y con la que surgió la oportunidad de viajar nuevamente a África y América. Gracias a estos viajes, logró publicar en 2007 su libro *África*.⁵⁷⁸

En 1977 realizó un trabajo fotográfico sobre los indígenas y campesinos en Latinoamérica lo cual logró caminando hasta remotos pueblos de montaña.⁵⁷⁹ Visitó países como Ecuador, Guatemala, México,⁵⁸⁰ Chile, Bolivia y Perú. Convivió con los indígenas, vivió con ellos, durmió con ellos, compartió sus historias y sentimientos.

Fue hasta 1979 cuando pudo regresar a Brasil, porque entró en vigor una ley de amnistía que les permitió a Salgado y a Léila volver a su patria y encontrarse nuevamente con su familia. Entonces también empezó a fotografiar a Brasil con nostalgia, redescubriéndolo, como alguien que ha sido desterrado por un tiempo y se le permite volver.⁵⁸¹

Fueron siete años en los que visitó muchos pueblos indígenas a los que no se limitaba a fotografiar, sino que se sumergía en su cultura, después de caminar durante días por terrenos abruptos.

Quando por fin los encontraba debía tomarme mi tiempo hasta que conseguía que me aceptaran. Estos indígenas fueron prácticamente exterminados por nuestra civilización occidental. Siguen desconfiando. Hay que conversar mucho con ellos para poder fotografíarlos.⁵⁸²

En este año se incorporó a la agencia Magnum Photos, con la que trabajaría durante 15 años. Elaboró reportajes en varios países para

⁵⁷⁷ Sebastião Salgado, *De mi tierra a la Tierra*, España, Editorial La Fábrica, 2014, pp. 30-31.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁵⁷⁹ Susana Hermoso-Espinosa García, *Sebastião Salgado. Apuntes sobre su vida y su obra, 2008*, (en línea). Dirección URL: http://www.homines.com/arte_xx/sebastiao_salgado/

⁵⁸⁰ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, p. 57.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸² Sebastião Salgado, *la dignidad en imágenes* (primera parte), (en línea). Dirección URL: <http://chrismielost.blogspot.mx/2014/11/sebastiao-salgado-la-dignidad-en.html>

revistas europeas y americanas, y desarrolló proyectos documentales profundos y personales.⁵⁸³

Fotografió el movimiento *Sin Tierra* en Brasil, y entonces Léila y él tuvieron a su segundo hijo, Rodrigo. Al nacer descubrieron que tenía Síndrome de Down, poco tiempo después Salgado declaró:

Estoy convencido de que, sin él mis fotografías habrían sido diferentes. Me hizo mirar los rostros de otra manera, acercarme los seres de forma diferente.⁵⁸⁴

En 1984 presentó el trabajo *Other Americas*, una exploración contemplativa de las sociedades campesinas y de la resistencia cultural de México y Brasil, donde se describe a los latinoamericanos que se aferran a sus tradiciones rurales.⁵⁸⁵

En 1984, la organización *Médicos Sin Fronteras* lanzó una gran campaña de asistencia alimentaria y médica para las poblaciones víctimas de la sequía que estaba causando estragos en el Sahel y matando de hambre a la población. Él fue el encargado de fotografiar toda la campaña. Fueron 18 meses de reportaje en Mali, Etiopía, Chad y Sudán. Es una serie de imágenes que mostraban a los refugiados con sed y hambre y en situaciones extremas. Sus fotografías aparecieron publicadas en la prensa internacional, contribuyendo a generar conciencia y ayudar a la causa humanitaria.⁵⁸⁶

En Magnum conoció a grandes fotógrafos como Erich Hartman, Henri Cartier- Bresson y George Rodger, entre otros, que acabaron siendo grandes amigos suyos.⁵⁸⁷

En el año de 1985 fue galardonado por su trabajo con el premio *World Press Photo* y el premio *Oskar Barnak*.

⁵⁸³ Susana Hermoso-Espinosa García, *op. cit.*

⁵⁸⁴ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, pp. 60-62.

⁵⁸⁵ Susana Hermoso-Espinosa García, *op. cit.*

⁵⁸⁶ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, p. 62.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

Sus fotografías las tomó con tiempo, paciencia; conversó con la gente, la conoció, se acercó al entorno de aquellas personas en su espacio, en su acción.

Nunca les pido que posen, pero ven claramente que les hago fotos y me autorizan tácitamente. Ninguna foto por sí sola puede cambiar nada en la pobreza del mundo. No obstante, mis imágenes acompañadas de textos, de películas y de toda la acción de las organizaciones humanitarias y medioambientales forman parte de un movimiento de mayor envergadura que denuncia la violencia, la exclusión o la problemática ecológica. Estos medios de información ayudan a sensibilizar a aquellos que los miran sobre la capacidad que tenemos todos para cambiar el destino de la humanidad.⁵⁸⁸

En 1986 se publicó *Sahel, l'homme en détresse*, donde documenta la vida de un pueblo que intenta sobrevivir en las peores circunstancias y *Other Americas*. Después empezó a realizar su siguiente proyecto: *La mano del hombre*.

Mi esperanza de que, en tanto que individuos, grupos, sociedades, nos detengamos a reflexionar sobre la condición humana al alba de un nuevo milenio. Las ideologías dominantes del siglo XX, comunismo y capitalismo, han fracasado estrepitosamente. La globalización se presenta ante nosotros como una realidad, pero no como una solución. Ni siquiera la libertad, si no va acompañada por la responsabilidad, el orden y la toma de conciencia, puede por sí sola ayudarnos a superar nuestros problemas. En su forma más cruda, el individualismo sigue siendo una receta para la catástrofe, tenemos que crear un nuevo régimen de coexistencia.⁵⁸⁹

Workers, fue la obra mediante la cual Salgado rindió homenaje a

⁵⁸⁸ *Idem.*

⁵⁸⁹ Hayde Yazmin Toledo Martínez, *op. cit.*

hombres trabajadores. Quería convertir a los protagonistas de esta obra en personas que laboran en las grandes industrias donde se trabajaba todavía en cadena, porque sabía que esos trabajos iban a ir desapareciendo debido a la robotización de la industria y pretendía captar su imagen antes de que desaparecieran.

Salgado agrega:

*I saw that we were arriving at the end of the first big industrial revolution ... And I saw in this moment that many things would be changed in the worker's world. And I made a decision to pay homage to the working class. And the name of my body of work was Workers: An Archaeology of the Industrial Age. Because they were becoming like archaeology; it was photographs of something that was disappearing.*⁵⁹⁰

Su trabajo en la Organización Internacional del Café había permitido conocer las duras condiciones de vida de los trabajadores. En Ruanda había visto a los trabajadores afanarse doce horas al día descalzos, en las plantaciones. Observó trabajadores sin ningún tipo de seguridad social; el salario que percibían no les permitía acceder a una vivienda decente ni a servicios sanitarios, ni ofrecerle una buena educación a sus hijos.

Léila y yo constatábamos que el mundo estaba dividido en dos, con, por un lado, la libertad para aquellos que lo tienen todo y, por otro, la privación de todo para aquellos que no tienen nada. Y es este mundo digno y saqueado lo que he querido mostrar, a través de mis fotografías, a la sociedad europea despierta y dispuesta a recibir esta interpelación.

Cuando yo era joven era un país subdesarrollado y, antes de irme, fui testigo del incremento de la pobreza. Desde siempre, no me parece justa la manera en que las riquezas se redistribuyen entre el norte y el

⁵⁹⁰ David Hodge, *op. cit.*

sur de Brasil. No es en absoluto justa la transferencia de riquezas de un solo lado del planeta y nunca del otro lado. Quise enseñar al hambre de África a los habitantes de los países ricos para que tomaran conciencia de cuál es la principal consecuencia del desequilibrio mundial.⁵⁹¹

Salgado, a través de fotografías, quiso explicar que todo producto resulta de la combinación de materia prima, capital y trabajo. De los tres factores, el trabajo es el más importante. En cuanto al dinero, materializa el trabajo humano que se ha convertido en propiedad del capital. Sin duda, durante el proceso de producción es el componente más importante.

Concebí una serie de reportajes destinados a hacer un homenaje al trabajo y a los trabajadores. Durante los cinco años que le dediqué, nadie se negó a ser fotografiado en su actividad. Mostré así un mundo productivo en acción. Un mundo que estaba desaparecido. Me centré en la producción a gran escala en la que el hombre aún era importante, ya que estábamos experimentando el final de la gran revolución industrial. El empuje tecnológico, el descubrimiento de la electrónica y, más tarde, de la robótica habían empezado a sustituir a la mano humana. Quise constituir una arqueología visual de la era industrial. Para hacerlo visité explotaciones agrícolas industriales, fábricas y pozos de minas. Me dirigí a los lugares donde se podía observar mejor cómo el trabajo se suma a la materia prima; allí donde se ve el trabajo en cadena.⁵⁹²

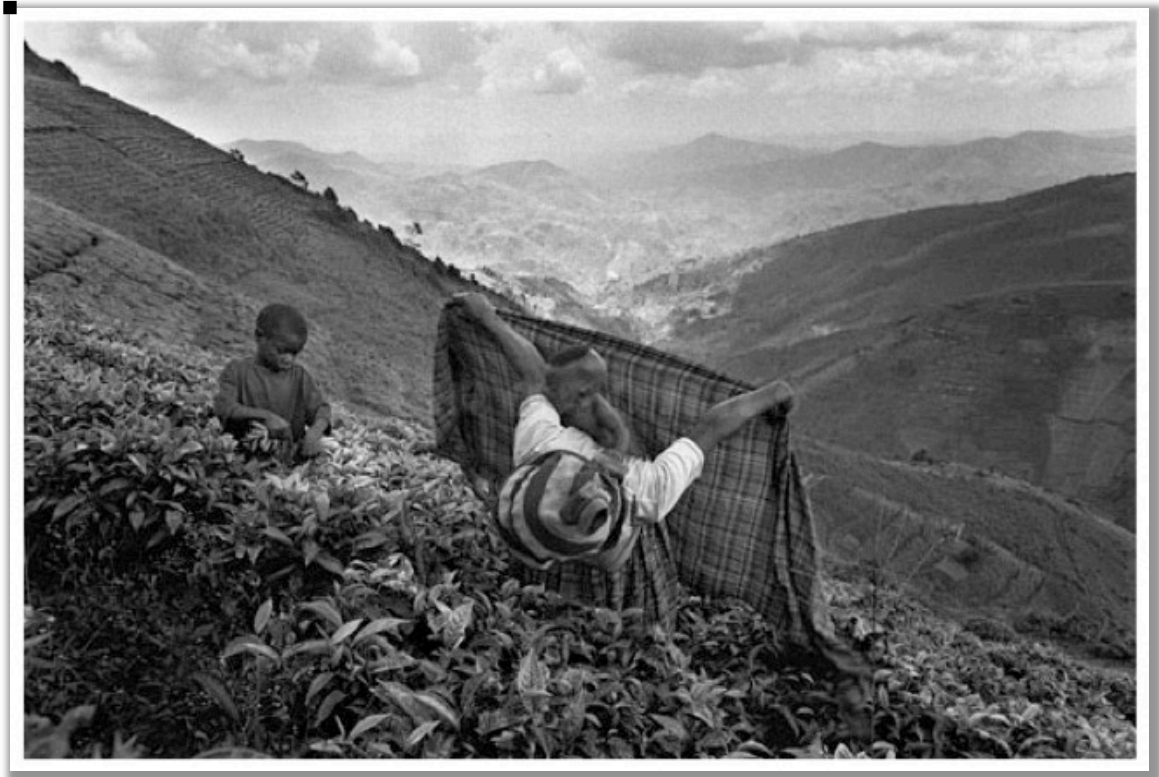
Hago hincapié en la magnitud de la obra titulada *La mano del hombre o Workers: una arqueología de la era Industrial*. Fue un trabajo de 40 reportajes en 25 países. Muy pocos en Europa, ya que en la década de los ochenta empezaba la deslocalización de muchas de sus industrias: sectores enteros desaparecieron de nuestro entorno, como la metalurgia en

⁵⁹¹ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, p. 63.

⁵⁹² *Ibid.*

Lorena. Las industrias europeas fueron trasladadas llave en mano a China, Brasil, Indonesia e India.⁵⁹³

⁵⁹³ *Idem.*



Recolección de té en una plantación rural en la que los lugareños reciben plantones que después plantan en sus propias tierras. Más de la mitad del té de Ruanda se produce en estas plantaciones, pequeñas pero numerosas. Ruanda 1991.



Recolección de té en una plantación cerca de Cyangugu.
Ruanda 1991.



Refugiados ruandeses a lo largo de la vía férrea próxima a Lula.
Región de Kisangani, Zaire, 1991.



Campo de refugiados ruandeses de Benako, Tanzania, 1994.



Los suministros de agua suelen encontrarse muy lejos de los campos de refugiados ruandeses. Goma, Zaire, 1994.



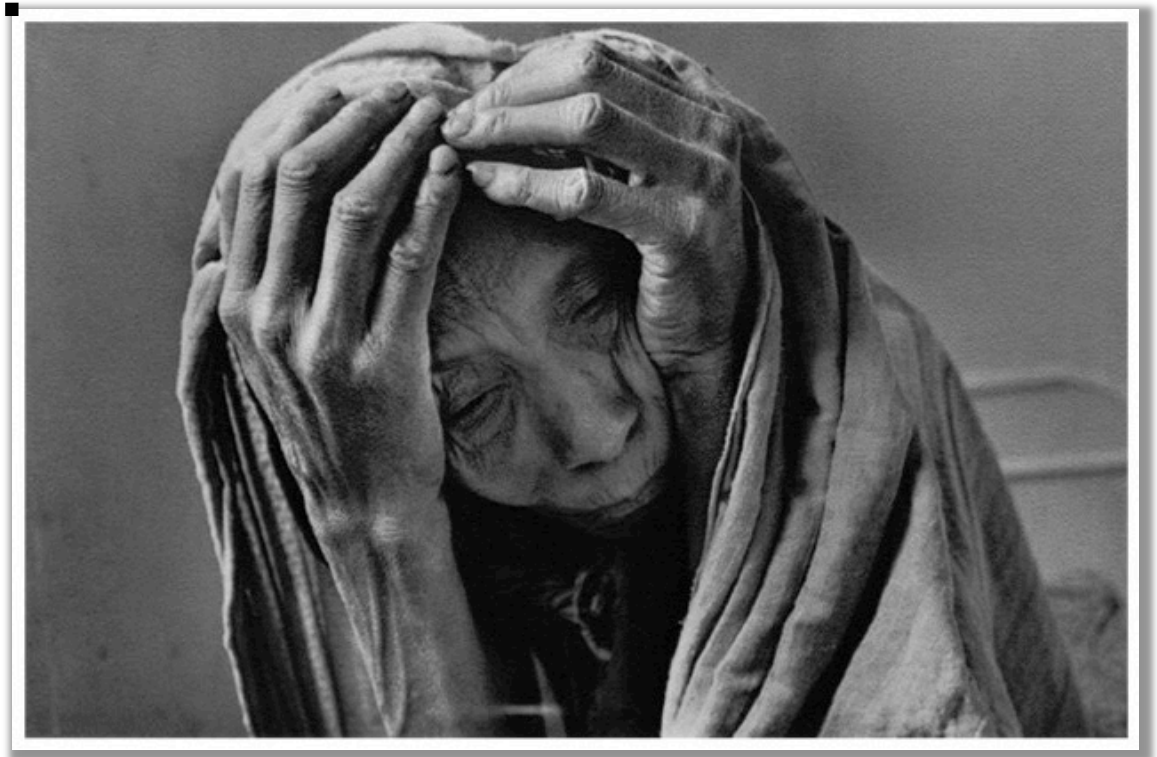
Durante la sequía que causó la hambruna en el Sahel. Mujeres y niños atraviesan el desierto protegiéndose la cara del sol y el viento. Malí, 1985.



Refugiados ruandeses esperan en fila el reparto de agua cerca del campo de Kibumba. Goma, Zaire, 1994.



Cada día llegan refugiados, como este hombre con su hijo moribundo a
cuestas, desde Eritrea hasta el campo de Wad Sherifai, cerca de
Kassala. Sudán, 1985.



Una mujer desnutrida y deshidratada espera su turno en el hospital de Gourma Rharous. Malí, 1985.



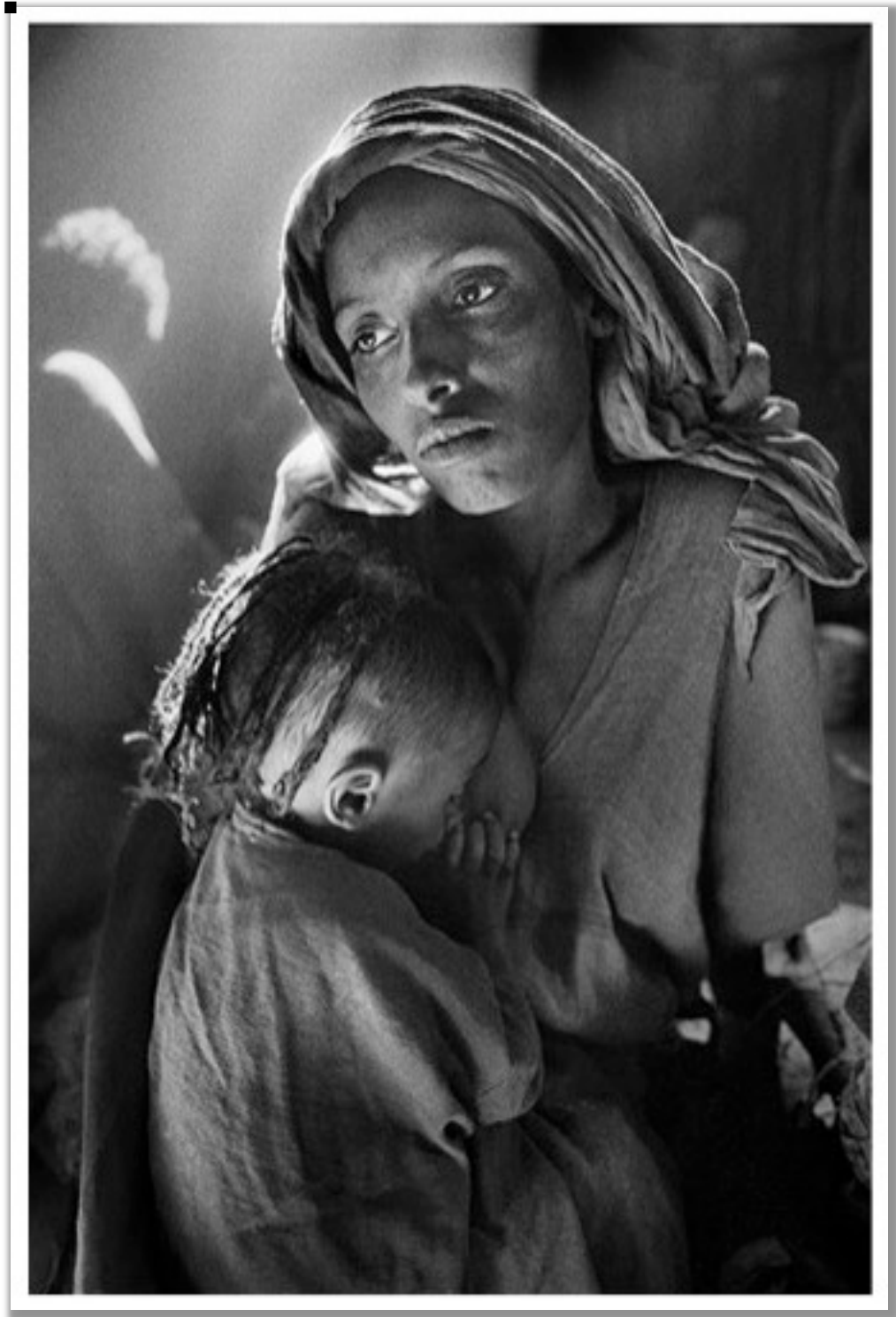
Refugiada amamantando a unos gemelos en el campo de Douentza.
Malí, 1985.



Huérfanos en el centro de distribución de alimentos del campo de Korem. Etiopía, 1984.



Esta mujer, que ha perdido la vista por las tormentas de arena y una serie de infecciones oculares crónicas, aguarda el reparto de alimento. Región de Goundam, Malí, 2985.



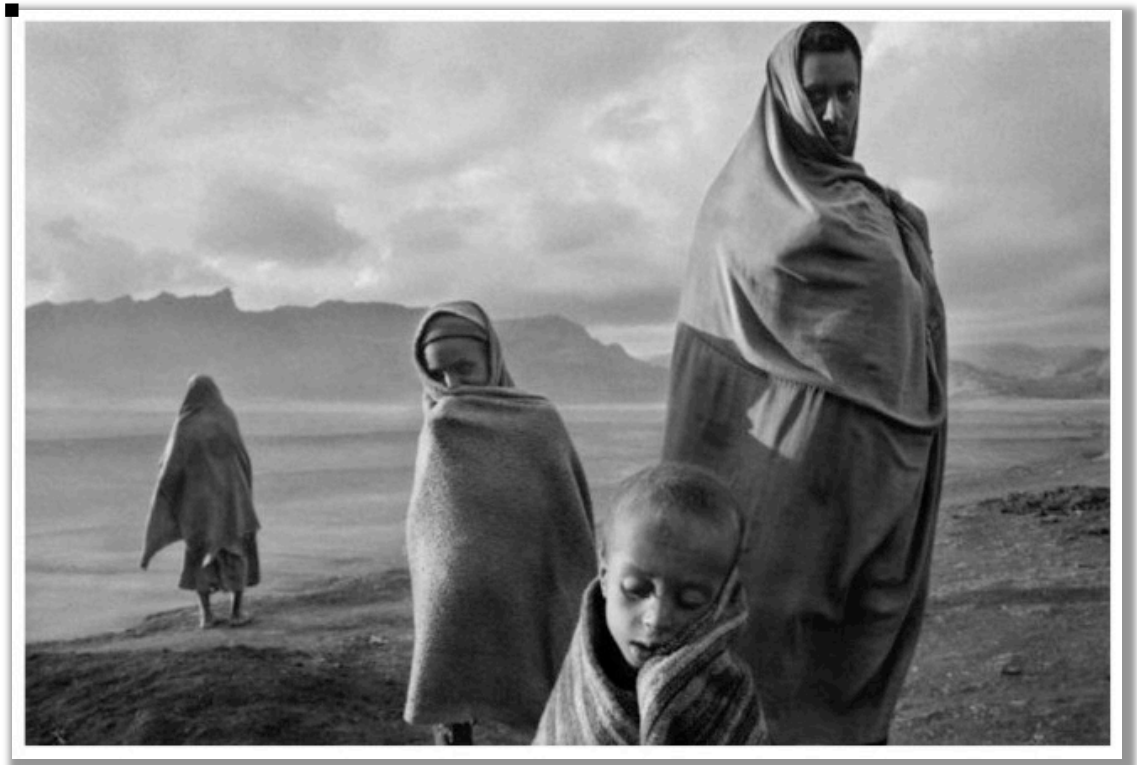
Centro de distribución de alimentos dirigido por la fundación "Save the Children" para las madres lactantes, en el campo de Korem. Etiopía, 1984.



Región del lago Faguibine. Estos nómadas han tenido que cruzar el desierto para llegar a las puertas de las ciudades con la esperanza de encontrar alimentos y cobijo. Malí, 1985.



Las mujeres musulmanas deben cubrir sus rostros ante los extraños tras el matrimonio. Las mujeres no tienen más remedio que llevarse a sus hijos pequeños al lugar de trabajo. Canal de Rajasthan, India, 1989.



Los refugiados esperan fuera del campo de Korem envueltos en mantas para protegerse del viento matinal. Etiopía, 1984.



Aerosoles químicos protegen a este trabajador de las temperaturas extremadamente altas de las llamas. Yacimiento Gran Burhan, Kuwait, 1991.



El petróleo se evapora al entrar en contacto con los gases calientes; el vapor se eleva en la atmósfera y cae luego como si fuese lluvia, cubriendo toda la región. Yacimiento Gran Burhan, Kuwait, 1991.



Trabajadores (hombres y mujeres) bajo contrato de los propietarios de los camiones, trabajan para cargar los vehículos de carbón. Este es un trabajo sucio y agotador y está muy mal pagado. El salario máximo diario es de solo 22 rupias (\$1.30 dólares). Dhanbad, Estado de Bihar, India, 1989.



Umbala es un campo de refugiados que acoge a 25,000 personas, la mayoría de ellas procedentes del Chad. Esta mujer, siguiendo las indicaciones de un médico, inclina hacia delante a su hijo, enfermo de malaria. Sudán, 1985.

3. Primera lectura de la obra

Es la imagen a simple vista se observa a un trabajador discutiendo con un militar, ambos en diferentes circunstancias; es decir, uno mucho más delgado que el otro pero uno con una ventaja sobre el otro: tiene un arma.

A pesar de que hay muchos personajes en la imagen, destacan dos y el resto se puede considerar como un elemento más de la imagen. Si se ve la imagen y se leen los datos técnicos de la fotografía, podría decir que es un ejemplo perfecto de explotación laboral, en la cual se demuestra que el trabajador no cuenta con los recursos para tener un desempeño adecuado de sus labores; aunado a esto es vigilado y maltratado por un guardia. Existe una clara relación de dominación del policía dominador sobre el trabajador dominado.

Es una forma de expresión del fotógrafo en la cual muestra una situación en la que el ser humano no es respetado, sino discriminado y violentado.

La cámara de Salgado se acerca y revela la luz de la vida humana, con trágica intensidad o triste dulzura. Éste es un arte despojado. Un lenguaje desnudo dice a los desnudos de la tierra. Nada sobra en estas imágenes, milagrosamente a salvo de la retórica, la demagogia, la truculencia. Salgado no hace concesiones, aunque le resultaría fácil y sería, sin duda, comercialmente rentable. La más honda tristeza del universo se expresa sin consuelos ni almíbares. Salgado evita cuidadosamente, aliviará la violencia de sus golpes y contribuiría a confirmar que el Tercer Mundo es, al fin y al cabo, otro mundo: un mundo peligroso, acechante, pero también como un circo de animales raros.⁵⁹⁴

Hay quien describe esta imagen como arrancada de las páginas del Antiguo Testamento, que en realidad es el retrato de la condición humana en el siglo XX, símbolo de nuestro mundo único, que no es Primer Mundo, ni vigésimo mundo. Desde su poderoso silencio, estas imágenes, estos

⁵⁹⁴ Juan Carlos González, *Los ojos de Sebastião Salgado*, Cochabamba, Opinión.com.bo, consultado el 18 enero 2015, (en línea). Dirección URL: <http://oblomovismo.blogspot.mx/2009/01/sebastiao-salgado-visto-por-galeano.html>

retratos, cuestionan las fronteras que ponen a salvo el orden burgués y custodian su derecho al poder y la herencia.⁵⁹⁵

Retratan la condición humana y evidencian la desigualdad del mundo actual.

4. Dimensión técnica de la obra

Es importante mencionar que esta sección hubiera sido menos complicada, de haber tenido contacto directo con el artista.⁵⁹⁶

Al enterarme que mi intención de entrevistarme con Salgado no sería posible para conocer elementos fundamentales, tuve que recurrir como fuente de información a diversas presentaciones que Salgado tuvo públicamente en foros, conferencias magistrales así como una rueda de prensa dada en la inauguración de la exposición de su obra “Génesis” en Barcelona en 2014, todos estos materiales grabados para *Youtube*.

Siendo un *outsider* no fue posible conocer de primera mano detalles tan específicos como qué tipo de papel se utilizó para imprimir o la película a la que recurrió para la elaboración de su obra *Workers*.

Es una fotografía en blanco y negro, con tonalidades de grises, pero que logra captar detalles y configurar un buen contraste entre tonos de grises, por lo que se definen las figuras y personajes dentro de la imagen.

Por la posición de las sombras y la posición del sol, se puede apreciar que lo que representa la sucede en la tarde. Hay quien puede considerar que es una exposición correcta al haber falta de zonas oscuras y sin detalles o con demasiada luz, lo cual es difícil de lograr.

La forma en la que está entrando la luz en la imagen es de forma horizontal y por el lado superior izquierdo. La composición se centra en el contraste del detalle; recurre mucho a la contraluz. El movimiento de los personajes es horizontal, de izquierda a derecha, aunque hay indicios que el movimiento regresa de derecha a izquierda, por lo que es posible hacer

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Había concertado una entrevista en Barcelona previa a la inauguración de su exposición “Génesis” pero fue cancelada por su esposa sin explicación alguna.

un círculo.

Es curioso como todos los personajes están en foco, por lo que se nota el tipo de textura de la tierra, de la ropa y de la piel de los personajes, de las herramientas y armas que se pueden apreciar, etcétera.

La imagen está dividida en diversos planos; he identificado como 7, en el cual los personajes principales ocupan el primer plano y los demás se van distribuyendo en otros planos formando líneas verticales que permiten una mayor fuerza visual en el centro de la toma. Es así que se deja ver claramente la monumentalidad de los trabajadores de la mina.

Aunado a esto, la foto se divide en tres secciones, la primera parte incluye la mayor cantidad de información de la fotografía que las otras dos siguientes.

La composición que logra Salgado se basa en establecer una relación triangular a partir de las miradas y las posiciones corporales de los personajes formando un espacio visual muy fuerte apoyado por la línea en perspectiva con la pendiente.

Podría decirse que es un triángulo invertido que tiene la misma forma de una mina, en el que el vértice es el punto más profundo de la mina y en la imagen fotográfica se encuentran los personajes que tienen una función en la mina, mineros, guardia, extractor, etcétera.

De hecho, considero que se forman tres triángulos: 1. Entre los 2 personajes principales. 2. El que forma el trabajador con respecto a sus compañeros, la posición de sus piernas y su postura. 3. El que forma el policía con respecto a los trabajadores, su posición y la tierra.

El punto de interés de la imagen lo representa el trabajador de la mina que se encuentra de lado izquierdo de la imagen en el primer plano.

Además de los 2 personajes principales de la fotografía, hay más personajes que destacan pero están en un siguiente nivel de importancia.

Y es una fotografía en la que realmente existe el equilibrio entre los personajes, entre la luz, los contrastes, las texturas. No considero que sea una imagen cargada como tal, sino que pasa algo curioso, en la primera

sección de la imagen hay pocos elementos que puedan distraer porque la fuerza de los personajes principales es impactante por lo que no es tan fácil que la mirada se distraiga en primera instancia, pero la parte en la que sí existe mucho peso por elementos tales como otros personajes que aparecen en la imagen y objetos es en la parte posterior, son todos aquellos elementos que no forman parte de la imagen principal pero son espectadores de ese momento.

Es una foto en plano general (encuadre) ya que se puede apreciar toda la escena. De acuerdo a la calidad de la foto y tal y como lo han percibido ciertos fotógrafos a los que he consultado, consideran que el tipo de lente que utilizó fue un lente normal y es realizada desde una distancia de 2 ó 3 metros aproximadamente, es por esto que se puede considerar que tanto el trabajador como el policía se ven un poco más arriba, como medio metro, de lo que se encuentra la línea del horizonte y del nivel óptico del espectador.

Posiblemente utilizó una lente de 35 mm porque no se distorsiona la imagen de acuerdo a la distancia en la que se tomó (el ISO 1600), una posible apertura del diafragma entre 8 y 11 F y a una velocidad entre 1.25 y 2.50 porque si hubiera utilizado menor a 50 por segundo los personajes habrían salido barridos.

5. La parte simbólico- visual:

Esta fotografía es el resultado de un trabajo de años; es un testimonio de seres humanos obligados a vivir en situaciones extremas. Es la explicación de los ideales que sigue Sebastião Salgado acerca de la economía y cómo busca defender la dignidad del hombre, rompiendo con todo aquello que defiende. Es la lucha de fuerzas entre los personajes.

Esta fotografía es un homenaje a los hombres que trabajan en las minas de oro de Brasil, así como al trabajo y al mundo productivo.

Salgado quiso mostrar el cambio de una era, el fin de la Revolución Industrial, los cambios tecnológicos, la evolución del ser humano; el cambio

de una era atrasada a una era moderna, con comodidades, en la cual la tecnología reemplaza la mano del ser humano. Salgado muestra la cadena de trabajo manual en una fábrica.

Son hombres esculpidos de barro, sin nombre, sin identidad. Es la lucha del bien y del mal, del pobre contra el rico, del reprimido contra el opresor. Es la lucha por la equidad, por los derechos, por erradicar la esclavitud, por la conservación de estereotipos sociales, por ser alguien, por volver a tener un nombre, por sobrevivir.

Es una imagen que puede lograr que nos sintamos inmersos en la escena y queramos gritar “pégale”, “dale duro”, “tu puedes”, “no te dejes”. Transmite electricidad, la hostilidad del momento; se puede oler la adrenalina, el enojo, la tensión. Es posible advertir que en cualquier momento las cosas se van a salir de control, que el sometido se puede rebelar e incluso que puede invertirse la correlación de fuerzas, debido a que tiene un pie en posición de ataque más que de defensa. En los ojos del guardia se puede advertir el miedo a ser despojado del arma que porta.

Es una imagen en la que se transmite un discurso sobre la crisis de un sistema social que enfrentan el mundo y su realidad. Es la visión global de la sociedad. Es el ejemplo perfecto de algo que menciona Salgado:

El mundo está dividido en dos, por un lado la libertad para aquellos que lo tienen todo y por otro lado, la privación de todo para aquellos que no tienen nada.

Es una imagen que puede ser capaz de mostrarnos la grandeza de seres anónimos, la humanidad en sus bases. Eso significa defender la identidad, la dignidad y la vida a riesgo de perderla; o quizá el trabajador puede atacar porque ya no tienen nada que perder.

La imagen nos enseña la extrema miseria que deben sufrir esos seres obligados por las circunstancias a dejar sus entornos sociales, familiares o humanos, a vivir en un entorno con poca o nula intimidad, obligados a auto protegerse frente a la agresividad física o emocional que una vida en esas

condiciones supone.

Es una lucha desesperada contra la codicia, contra el poder, contra la opresión, es una lucha sin fin, con el miedo de vivir un día más de vida.

Es el testimonio del pasado remoto, de la excavación de las minas del rey Salomón, de los esclavos sometidos en Babilonia o de las difíciles condiciones de los obreros en el siglo XIX en algún inhumano socavón tropical.⁵⁹⁷

6. La narración de la obra: análisis estructural:

La fotografía de alguna manera nos dirá sólo una parte de la historia, mas no toda. Para tener una versión más completa, debemos investigar. Normalmente nos limitamos a leer los datos técnicos que nos brinda el autor o el curador, a observar la imagen y sentir lo que el artista quiso transmitir a través de su trabajo.

John Berger lo explica mejor:

La disposición formal de una fotografía no explica nada. Los acontecimientos retratados son misteriosos en sí mismos o explicables según el conocimiento que el espectador tenga de ellos antes de ver la fotografía. El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo. Se podría decir que la fotografía está tan cerca de la música como de la pintura. Las fotografías testimonian una elección humana. Esta elección no se establece entre fotografiar *x* o fotografías *y*, sino entre fotografiar en el momento *x* o en el momento *y*.⁵⁹⁸

Cada fotografía es, en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad.⁵⁹⁹ La

⁵⁹⁷ Oblómov, *op. cit.*

⁵⁹⁸ John Berger, *op. cit.*, 2015, p. 35.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

cámara ofrece un punto de vista.⁶⁰⁰

Maria Short afirma que la fotografía posee la habilidad de describir literalmente la apariencia visual, pero a su vez puede construir o manipular de forma subjetiva y técnica las cosas (interpretación del autor) que presenta una visión o idea particular de quien está tomando la imagen.⁶⁰¹ Tal como cuenta Susan Sontag, la cámara puede mentir, y la dinámica que se establece entre el hecho de ser una herramienta mecánica y su uso altamente subjetivo, ocupa un lugar central en el debate fotográfico relativo a la relación entre el fotógrafo, el tema, la fotografía y el público.⁶⁰²

El contexto determina el modo en que los espectadores interpretan la fotografía. En contextos distintos, la misma imagen tendrá significados diferentes.⁶⁰³ El uso de texto influirá a su vez, en gran medida, en la lectura de la imagen.⁶⁰⁴ La comprensión clara del concepto, la lógica para cada obra, determina muchas de las decisiones que toma el fotógrafo, antes, durante y después de la toma fotográfica.⁶⁰⁵

La clave está en que una fotografía puede tener una resonancia que va mucho más allá del simple registro del acontecimiento. Hay que observar la fotografía desde la perspectiva de la intención y examinar los elementos que contiene y cómo se presentan, ya que esto es lo que el público observará y a lo que reaccionará.⁶⁰⁶

Graciela Iturbide se pregunta: ¿esta escena ha sido fabricada o es natural?⁶⁰⁷ Y responde:

La cámara fotográfica es un pretexto para participar de la vida de las personas, del ritmo y sencillez de sus fiestas, y descubrir en suma, a mi país (...) no concibo las imágenes en términos de proyecto

⁶⁰⁰ Richard Salkeld, *Cómo leer una fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 58.

⁶⁰¹ Maria Short, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰³ *Idem.*, p. 30.

⁶⁰⁴ *Id.*, p. 73.

⁶⁰⁵ *Id.*, p. 73.

⁶⁰⁶ *Id.*, p. 73.

⁶⁰⁷ Michel Frizot, *op. cit.*, pp. 1-2.

específico. Son situaciones que vivo y fotografío; las imágenes las descubro después.⁶⁰⁸

En entrevista con Graciela Iturbide, Michel Frizot comenta que se singulariza por una especie de neutralidad aparente, aunque está, quizás y casi violentamente, presente en cada instante: no se aprovecha de su presencia, no se pone por delante. Mentalmente, ella aspira a ir más allá de la realidad primaria y circunstancial, más allá del sentimiento provocado por la proximidad con aquellos a los que frecuenta, como si el horizonte de toda fotografía fuera una función moral y, ante todo, poética.⁶⁰⁹ “Debes ser sensible...mantener siempre el contacto con lo concreto, con la realidad concreta”.⁶¹⁰

A menudo, solo tienes una oportunidad. No había segundas oportunidades porque te ven llegar a kilómetros, ni siquiera puedes sacar tu exposímetro. Si lo haces, adiós a la foto. Debes tener cierta psicología, debes conocer a la gente y trabajar de un modo que les parezca aceptable. Allí tienes que sonreír, pero nunca reírte, pues lo interpretarán como una burla. Sonríe, tómate tu tiempo y no dejes que tu personalidad aflore de golpe. Debes hacerte invisible. Evidentemente, podrías forzar un poco las cosas y elevar el tono, pero sería como una emulsión sensible, una placa sensible. Acercarte con cautela, con ternura y jamás importunar, no forzar las cosas. ¡Ante todo, se humano!⁶¹¹

Henri Cartier-Bresson consideraba a Salgado como un profesional capaz de lograr fotos extraordinarias, que exigían un enorme trabajo. No las había concebido con el ojo de un pintor, sino con el de un sociólogo, un economista, un militante.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁰⁹ *Idem.*, p. 7.

⁶¹⁰ Henri Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 28.

⁶¹¹ *Ibid.*, pp. 30-31.

Siento el mayor de los respetos por lo que hace. Pero hay en él un lado mesiánico del que yo carezco. Es la diferencia entre una novela y un panfleto. Simplemente, lo que quieres decir a veces llega más en uno u otro formato.⁶¹²

Salgado comenta

Deseo que cada persona que entra a una de mis exposiciones sea al salir una personas diferente. Creo que toda persona puede ayudar, no necesariamente donando bienes materiales, sino formando parte del debate, y preocupándose por lo que sucede en el mundo.⁶¹³

Plossu escribe al final de *Avant l'aube*: "La fotografía no captura el tiempo, lo evoca".⁶¹⁴ Régis Durand por su parte afirmó

La fotografía obliga a reflexionar... Para el espectador, es la mirada del fotógrafo sobre el objeto. Para el fotógrafo, es la mirada que se pone no en un objeto, sino en la imagen de un objeto; es el desdoblamiento inicial del que hablábamos antes".⁶¹⁵

Sebastião Salgado es un fotógrafo que tardó en descubrir su verdadera vocación dentro del campo de la fotografía. Intentó en el campo de los desnudos, del deporte, de los retratos,⁶¹⁶ del paisajes pero se dio cuenta que lo suyo era la fotografía con temática social.

En realidad, esto tiene una explicación lógica. Desde pequeño vivió en una pequeña región con gran industrialización, por lo que vio en muchas ocasiones personas trabajando en ciertas condiciones y malos tratos; y de

⁶¹² *Idem.*, p. 110.

⁶¹³ Sebastião Salgado, Representante Especial del UNICEF, (en línea). Dirección URL: <http://www.unicef.org/spanish/salgado/bio.htm>

⁶¹⁴ Régis Durand, *La experiencia fotográfica*, México, Ediciones Ve, 2012, p. 19.

⁶¹⁵ *Ibid.*, pp. 16-36.

⁶¹⁶ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, p. 49.

manera inconsciente se le quedó la inquietud de hacer algo al respecto. Aunado a esto, sufrió la persecución por parte del gobierno de su país por lo que tuvo que salir huyendo. Él vivió en carne propia lo que era ser tratado como indeseable, como criminal.

Por esto durante mucho tiempo se ha mantenido trabajando de la mano de organizaciones como UNICEF, Médicos sin Fronteras, Cruz Roja, la Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados, entre otras,⁶¹⁷ buscando dar la versión de todos aquellos que han sido invisibles, de dar voz a los que no han sido escuchados.

Cuando alguna situación te marca mucho, se convierte en un detonante para hacer algo al respecto. Salgado consideró positivo tomar fotografías para que todos aquellos que observaran su obra, tomaran conciencia; para que todos aquellos que no estuvieran enterados de una situación, ahora lo estuvieran; para que todos aquellos que vieran su trabajo salieran de la exposición siendo personas distintas. “Al convertirme en fotógrafo, quise enseñar este mundo explotado (...) con su dignidad”.

A través de la obra de *Workers*, Salgado quiso regresarle a cada trabajador la dignidad y el nombre que les fue arrebatado por malos tratos y condiciones inhumanas.

Y obviamente ha influido de manera importante toda su experiencia dentro del campo de la economía, además de su visión histórica y sociológica⁶¹⁸ de los problemas a los que se ha enfrentado. Realmente considera su trabajo como una forma de denuncia, mediante la cual reconstruye una situación para que el mundo se entere de lo que está pasando a su alrededor; que las personas abran los ojos y vean lo que está pasando allá afuera.

Tal y como hemos mencionado con anterioridad, Salgado ha declarado abiertamente que él se proyecta en sus fotografías; cada una corresponde a momentos específicos que ha vivido intensamente.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁶¹⁸ *Idem.*, p. 52.

Como todos los fotógrafos, fotografío en función de mí mismo, de lo que me pasa por la cabeza, de lo que estoy viviendo y pensando. Mi fotografía no es en absoluto objetiva sino profundamente subjetiva.⁶¹⁹

Los escritores reconstruyen con su pluma y yo lo reconstruyo con mis cámaras. La fotografía es para mí una forma de escritura. Es una pasión porque amo la luz pero también es un lenguaje y es muy poderoso. Cuando empecé a fotografiar no tenía límites, quería ir a cualquier sitio al que me condujera mi curiosidad, donde la belleza me conmoviera, pero también allí donde se cometiera una injusticia social para poder contarla.

Los fotógrafos son arquitectos en la búsqueda de la coherencia entre su propia forma de vida, su ideología y su historia. A diferencia del cine o de la televisión, la fotografía tiene el poder de producir imágenes que no son planos continuos sino que son cortes del continuo en fracciones de segundo que relatan la vida de cada persona reflejada a través de sus ojos, su expresión y lo que hace.

Para tomar buenas fotos hay que disfrutar mucho porque no puedes pasar cinco años de tu vida en África si no la amas verdaderamente. Es inútil obligarse a observar a la gente trabajar si es algo que no te interesa. Para pasar varios meses en una mina es necesario sentir una motivación superior, hay que amar lo que se hace, ya que puede pasarse varias horas seguidas en el mismo lugar con los ojos pegados al visor, esperando el momento perfecto. A mí me encanta quedarme así, durante horas, acechando, encuadrando, trabajando la luz a fondo.

Luego nos lo jugamos todo en el laboratorio. Se trata de reconstruir mis emociones en un lenguaje que no es real, pues que el blanco y negro es una abstracción a través de las gamas de gris del revelado fotográfico. Es el momento en el que se ve el resultado de una elección que hice. Cuando se funde con el paisaje, con la situación, la construcción de la imagen acaba emergiendo ante sus

⁶¹⁹ *Id.*, p. 51.

ojos. Pero para lograr verla, debe formar parte del fenómeno. Entonces todos los elementos se ponen a actuar para él. La fotografía es eso. En un momento dado todos los elementos están vinculados.⁶²⁰

Salgado explica por qué prefiere hacer sus fotografías en blanco y negro:

En la temporada de lluvias, en el momento en el que se aproximan los aguaceros, que son colosales, el cielo está cubierto de nubes. Me crié con imágenes de cielos cargados de nubes a través de las cuales penetra la luz. Estas luces han entrado en mis imágenes. De hecho, yo estaba en mis imágenes antes de empezar a hacer fotografías (...) veía siempre a mi padre acercarse a mí con el sol de fondo, a contraluz. Y así, esta luz, estas extensiones conforman mi historia.⁶²¹

El blanco, el gris y el negro hacen que uno se pueda concentrar en la densidad de las personas, en las actitudes, en sus miradas, sin que el color las paralice.⁶²²

Pero, cuando miramos una imagen blanco y negro, nos penetra, la digerimos y, de forma inconsciente, la coloreamos (...) Desde mi punto de vista, el blanco y negro tiene un poder descomunal. Por eso, y sin el menor rastro de duda, he elegido el blanco y el negro para rendir homenaje a la naturaleza. Fotografiarla así era para mí la mejor manera de reflejar su personalidad, de sacar toda su dignidad. Al igual que cuando se retrata a las personas y los animales, para fotografiar la naturaleza hay que sentirla, amarla, respetarla (...) Es mi estilo, mi elección, pero también mi limitación y, a veces, mi dificultad (...) Aún así, al final, para mí el resultado es verdaderamente hermoso.⁶²³

Por esto Salgado recurre al blanco y al negro, además de que es una

⁶²⁰ *Id.*, pp. 52-56.

⁶²¹ *Id.*

⁶²² *Id.*

⁶²³ *Id.*

técnica de trabajo mediante la cual las imágenes no distraen al espectador con sus colores, sino que realmente se enfocan en lo que importa, el mensaje que se está queriendo transmitir.

Sus influencias son, en cierta medida, tomadas por los fotoperiodistas de la *Farm Security Administration* Walter Evans y Dorotea Lange; de los fotógrafos humanistas W. Eugène Smith, Henri Cartier-Bresson, de la corriente documentalista de los cincuenta; de la literatura creada por el *boom latinoamericano*.⁶²⁴

Workers fue un trabajo en el que aprovechó su formación como economista, ya que quería rendir un homenaje al trabajo de las personas.⁶²⁵ Fue realizado entre 1986 y 1991 y en él documenta las arduas labores de obreros, campesinos y mineros que laboran para grandes empresas (privadas y públicas) alrededor del mundo, desde Kazajstán, Ruanda, Estados Unidos, India, Francia, etcétera.

Con este trabajo condena las agudas diferencias que separan a los países del Tercer Mundo de los países desarrollados, y simultáneamente deja testimonio de la desatendida dignidad de todos los explotados del planeta.⁶²⁶

Las fotos de la mina de Serra Pelada que realizó Salgado son parte de una serie más amplia titulada *Trabajadores: Una arqueología de la Edad Industrial 1986-1992*, que incluye trescientas trece fotografías de cuarenta y dos tipos de lugares de trabajo en veintiséis países. Además de producir impresiones individuales de las imágenes de esta serie, Salgado las compiló en un libro del mismo título en 1997.⁶²⁷

Dichas fotografías son un homenaje, ya que consideraba que debido a la entrada de la tecnología, muchos trabajos estaban condenados a

⁶²⁴ Hayde Yazmin Toledo Martínez, *op. cit.*

⁶²⁵ Sebastião Salgado, *la dignidad en imágenes* (segunda parte), (en línea). Dirección URL: http://chrismiost.blogspot.mx/2014/11/sebastiao-salgado-la-dignidad-en_12.html

⁶²⁶ Yishai Jusidman, *Trabajo pesado para blanco y negro. Sebastião Salgado. Trabajadores, una arqueología de la era industrial*. Museo de Arte Moderno, publicado en 7 octubre 1998, (en línea). Dirección URL: <http://www.yishaijusidman.com/trabajo-pesado-para-blanco-y-negro/>

⁶²⁷ David Hodge, *op. cit.*

desaparecer y él quería dejar testimonio de estos hombres antes de que sus profesiones se extinguieran; un homenaje al trabajo y a los trabajadores que lo desempeñaban, especialmente las de los trabajadores en la mina de Serra Pelada, Brasil.

Las fotografías denominadas *Trabajadores* nos hacen reflexionar sobre esta nueva dimensión del espacio o territorio que se enmarca en una serie de relaciones sociales simbólicas, propias de los diferentes grupos que conforman una sociedad dinámica que a su vez transforman ese espacio.⁶²⁸

Las preocupaciones políticas de Salgado se reflejan en sus fotografías de Serra Pelada, a través de su énfasis en la dificultad física de trabajo en la mina, así como las malas condiciones experimentadas por sus trabajadores, lo que sugiere un interés en cobrar conciencia de su situación.⁶²⁹

Ahora bien, Salgado ha recibido (no sólo en esta compilación sino a lo largo de toda su carrera profesional) una serie de críticas que han insistido que sus fotos están arregladas para la prensa. Él se desentiende de sus detractores sosteniendo que no son los autodenominados “artistas” quienes hacen arte.⁶³⁰

Salgado equipara la crítica de las relaciones obrero-patronales con la crítica de las relaciones entre países pobres (productores) y ricos (consumidores).⁶³¹

Pero, ¿qué influyó a Salgado para tomar estas fotografías de trabajadores?

A pesar de que desde su infancia tuvo contacto con trabajadores de minas y trabajadores del campo, fue a partir de que trabajó en la Organización Internacional del Café en Ruanda, cuando Salgado empezó a tomar conciencia realmente del trabajo manual. Él vio cómo trabajaban por

⁶²⁸ Hayde Yazmin Toledo Martínez, *op. cit.*

⁶²⁹ David Hodge, *op. cit.*

⁶³⁰ Yishai Jusidman, *op. cit.*

⁶³¹ *Ibid.*

12 horas al día en las plantaciones, descalzos, sin seguridad social ni servicios sanitarios y el salario que recibían era insuficiente para comprar una casa decente o darle educación a sus hijos.

Su trabajo en la Organización Internacional del Café le había permitido conocer las duras condiciones de vida de los trabajadores. En Ruanda había visto:

A los trabajadores afanarse doce horas al día en las plantaciones , descalzos. No tenían ningún tipo de seguridad social. El salario que percibían no les permitía acceder a una vivienda decente ni a servicios sanitarios, ni darles una educación a sus hijos. Trabajaban tanto como los obreros europeos, pero lo que producía no tenían valor.

Salgado añade estas palabras que suenan terribles por el contenido de verdad que encierran:

Era como si nos pagaran por consumir café, regalándonos como prima su salud, su bienestar, la educación de sus hijos y todas sus necesidades básicas.⁶³²

Además, el propio Sebastião y su esposa Léila eran también refugiados, lo que les llevaba a comprender mejor el drama de los refugiados y los sin papeles. Fue así como surgió su vocación como fotógrafo de lo social, como él lo llama, y por eso pensó en dedicar su primer trabajo fotográfico a África, pero no a sus bellezas naturales, ni tampoco a su riqueza cultural y antropológica sino al continente azotado por la hambruna, las enfermedades y la pobreza. Fue cuando sintió una enorme injusticia y a través de sus fotografías quiso mostrar al mundo hechos tales que hicieran que la sociedad despertara.⁶³³

⁶³²Sebastião Salgado, *la dignidad en imágenes* (primera parte), *op. cit.*

⁶³³ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, pp. 51-52.

Ahora bien, para enfocarnos en nuestro estudio de caso es importante dar una explicación general de la mina de Serra Pelada, Brasil.

La fiebre del oro en Serra Pelada empezó a principios de los años ochenta, en Tres Barras, cuando alguien tuvo la fortuna de encontrar una pepita de oro, la llevó a la cercana ciudad de Marabá y la vendió; dos semanas después la noticia se había difundido y diez mil *garimpeiros* o buscadores de oro acudieron en masa al lugar, creando un *Klondike* brasileño.

Una pepita había convertido en una fiebre del oro, con un incremento de producción desde 7'3 toneladas en 1980 a 15'4 de 1982. La producción brasileña pasó de 28 toneladas en 1979 a más de 53 toneladas en 1983, convirtiéndose en el sexto país del mundo en producción de oro tras Sudáfrica, la ex- Unión Soviética, Canadá, Estados Unidos y China. No obstante, debido a la enorme deuda exterior de Brasil, los ingresos que genera el oro sólo sirven para pagar una pequeña parte de los intereses de dicha deuda.

Serra Pelada se encuentra en el Estado de Pará, en Brasil. Cuando abrió sus puertas, cincuenta mil *garimpeiros*⁶³⁴ acudían a la mina a cielo abierto cada día. Aquella mina tenía las dimensiones de un campo de fútbol. La mina estaba controlada por el Estado que otorgó concesiones a varios propietarios según el orden de llegada. Cada concesión se denominaba *barranco*, una pequeña parcela de terreno de seis metros cuadrados de superficie como máximo, la cual estaba controlada por un supervisor, reconocible normalmente por su ropa limpia y a su espalda lleva una bolsa de cuero en la que guarda los salarios y los volantes de control. Los propietarios sólo podían excavar hacia abajo, creando pozos verticales. Debido a la gran cantidad de movimiento sobre cada parcela, la

⁶³⁴ *Garimpeiros*: mineros. *Garimpos*: son minas locales que se encuentran en los lechos de los ríos, barrancas, montañas en medio de la selva, la extracción del oro es manual, son batallones de hombres se meten durante horas en los ríos, o levantan la tierra con instrumentos rudimentarios, los hombres tenían que subir sacos de barro de 50 kilogramos, por unas escaleras muy precarias, por cada saco cobraban unos céntimos. Allí todas las clases sociales están mezcladas (campesinos, comerciantes, médicos, ingenieros, o ladrones). *Sebastião Salgado*, (en línea), *op. cit.*

concesión medía cuidadosamente cada día, para comprobar que los vecinos no invadían las parcelas contiguas. Cada concesión podía proporcionar oro en polvo o en pepitas; se había encontrado pepitas que habían llegado a pesar 64 kilos. El precio de un gramo de oro puro era el 10 de enero de 2017 de cerca de \$1,600 pesos; 64 kilos serían aproximadamente \$102,400,000,00.

Serra Pelada estaba dividida entre 2,000 y 3,000 concesiones de 2 x 3 metros cada una, las cuales eran empleadas por entre 15 y 20 personas ya fueran vigilantes, trabajadores o transportistas. En total eran 80,000 hombres trabajando al mismo tiempo, sin instrumentos de trabajo adecuados a 70 metros de profundidad.

Normalmente un equipo constaba de tres hombres que excavan y de otros seis que transportaban los sacos de tierra hasta el exterior de la mina.

La mina de Serra Pelada tenía terrazas planas. Los caminos para el transporte de la tierra hasta una zona de descarga, eran acondicionados por las máquinas aplanadoras de la cooperativa. Una vez se había excavado la tierra y se ha cargado en sacos, cada trabajador comenzaba una ardua ascensión sobre las otras concesiones, subiendo por la miríada de escalas hasta el borde superior de la mina. A cada porteador se le entregaba un volante al abandonar el barranco que debía presentar a otro controlador en el borde del cráter. Los hombres regresaban con los sacos vacíos para continuar su rutina.

El ascenso con los sacos que llegaban a pesar entre 30 y 60 kilos, requería un esfuerzo enorme; las piernas se agotaban subiendo por las resbaladizas pendientes y las escalas de madera; a veces en recorridos de más de 400 metros desde el pozo hasta la zona de descarga.

El supervisor del área debía pagar cada día a sus trabajadores. Cada uno recibía 20 centavos estadounidense por cada saco transportado. Muchas veces cada uno de los trabajadores llegaba a realizar hasta sesenta viajes por el acantilado.

Dentro de la mina los que ganaban más eran los dueños,

posteriormente aquellos que rentaban las herramientas de trabajo, seguidos por los supervisores, abajo se encontraban los *garimpeiros* y finalmente los guardias civiles. Al tener un salario menor era frecuente que se produjeran peleas entre estos dos últimos ya que los guardias no querían ser considerados como “inferiores”. Ellos se sentían orgullosos de su posición, el uniforme les daba estatus por lo que sentían que podían hacer lo que quisieran y abusar de su poder al tener un fusil en la mano. El mejor ejemplo, es mi estudio de caso.

Cuando había peleas los policías no dudaban en disparar y a veces mataban a algún hombre pero a continuación los demás los apedreaban con rocas de mineral de hierro.⁶³⁵

La vida en Sierra Pelada no era fácil, comenzaban su trabajo a las 6 de la mañana, a las 8 de la mañana, por los altavoces de Sierra Pelada sonaba el himno nacional y luego decían el precio del oro de aquel día, el día de descanso comenzaba el domingo al mediodía y terminaba al amanecer del lunes.⁶³⁶

La mina estaba abierta sólo durante la temporada seca, desde septiembre hasta finales de enero; debido a la naturaleza del terreno, es imposible utilizar maquinaria para realizar el trabajo.

Los mineros utilizaban sacos blancos o azules en los que guardaban el material que iban extrayendo de la mina, se lo ponían en la espalda y subían por escaleras precarias hasta la parte alta para dejar ahí lo recolectado y comenzar de nuevo.⁶³⁷

Los porteadores debían intentar mantener las manos libres lo máximo posible, para ayudarse a mantener el equilibrio en las peligrosas escaleras durante su extenuante ascensión hasta la cumbre.

En la parte superior de la mina, se vaciaban los sacos y se transportaba la tierra por medio de camiones que la depositaba en una zona determinada, creando una montaña artificial. Si se encontraba oro, los

⁶³⁵ Más pesado que el granito.

⁶³⁶ Sebastião Salgado, (en línea), *op. cit.*

⁶³⁷ *Ibid.*, pp. 71-72.

propietarios se quedaban automáticamente con una comisión de 10%.

Los sacos que contenían oro se han controlado durante todo el trayecto hasta el borde superior de la mina; allí, en una zona que pertenecía al propietario, los propios trabajadores lavaban sus sacos de regalo en pequeños charcos de agua. Algunos tenían la suerte de encontrar oro en ellos. Es así como se mantenía la esperanza para los millares de mineros.

Los hombres que trabajaban en el barro y excavan buscando oro, recibían el nombre de *puercos*, porque al igual que los cerdos se revuelcan en el lodo y la suciedad. Al entrar en la mina se llenaban de lodo de pies a cabeza, por lo que parecían esculpidos en barro, era impresionante observar a tantas personas trabajando al mismo tiempo y en un mismo lugar como hormigas.

Explicaba Salgado

Quando veo las imágenes de estos hombres, llenos de barro de los pies a la cabeza, me hacen pensar en las aves marinas que no pueden desplegar sus alas debido a la "Marea Negra".⁶³⁸

Normalmente, esta masa de cincuenta mil hombres (número normal de trabajadores de Serra Pelada) embarrados eran irreconocibles individualmente, excepto cuando se encuentra oro en el *barranco*. A cada trabajador se le entregaba una camiseta idéntica (a menudo rota), y sacos blancos para transportar la tierra, una especie de uniforme de la suerte. Los supervisores aumentan las medidas de seguridad, proporcionando volantes que se deberán dar en el momento de entregar la carga e instalando puestos de control a lo largo del trayecto desde el pozo hasta el borde superior de la mina para asegurarse de que no se cambie o robe ningún saco. Cada trabajador recibía una bonificación cuando encontraba oro: una vez que los sacos se han amontonado alrededor del *barranco*, se permitía

⁶³⁸ *Idem.*

al trabajador que eligiera un saco de regalo; era como una ruleta.

Entre los trabajadores se encontraba de todo, desde universitarios hasta personas que no sabían leer ni escribir, todos unos aventureros⁶³⁹ con una cosa en común, tener la suerte de encontrar oro y cambiar su destino.

Explicaba Salgado que a pesar de no tener buenas condiciones de trabajo, los mineros vivían ahí y dormían ahí en hamacas, se alimentaban con mucha carne, arroz, legumbres. El alcohol estaba prohibido, no había mujeres a menos de 40 o 50 kilómetros y reinaba una gran violencia latente.⁶⁴⁰

En octubre de 1986, armado con su equipo, Sebastião Salgado decidió llegar a Serra Pelada. Comentaba

allí, excavado en la tierra, se abre un enorme cráter que ocupa un cuadrado de 100 por 300 metros. Cincuenta mil *garimpeiros*, con picos, palas y sacos para transportar la tierra, son los dueños del gran hormiguero. Un ejército de cuerpos mojados, rebozados por la tierra, con pequeños sacos atados a la cabeza aplastando su cogote, se mueve torpemente por el corazón de la mina. Cada uno debe recorrer 400 metros cargado con una media de entre 30 y 60 kilos sobre sus hombros. Es el último año que se abre el gran laberinto, y el fotógrafo lo sabe. Las presiones de la Compañía del Valle de Río Dulce y la enorme contaminación que provoca la fiebre del oro amenazan con cerrar el negocio. La policía rodea la enorme mina para evitar que los saqueadores caigan sobre su presa.⁶⁴¹

Sin ingenieros, con un solo médico y tres enfermeras para toda la población, Sierra Pelada no es el paraíso. La leyenda de aquella pepita de más de 63 kilos que alguien encontró alguna vez, o las 34 toneladas de oro que se han sacado en los cinco años de vida de la mina, desde 1981 hasta 1986, difícilmente borran las escenas que

⁶³⁹ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, p. 72

⁶⁴⁰ Sebastião Salgado, *la dignidad en imágenes* (primera parte), *op. cit.*

⁶⁴¹ Alberto Anaut, *Los últimos buscadores de oro*, El país, 2011, (en línea). Dirección URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/25/actualidad/1322175614_850215.html

Salgado ha rescatado. Las caras de estos hombres enloquecidos por el color de la fortuna, o las interminables hileras humanas que sacan (trepano por cientos de endeblas escaleras) la tierra hasta llegar al centro del tesoro, son testigos del drama que se representa en el fondo de la mina. Picando cada vez más abajo, haciendo sitio para que los porteadores transporten la tierra a los lavaderos de arriba, mirando los rifles que rodean la explotación para imponer el orden, esperando las largas colas para malcomer o pasando a escondidas la botella prohibida. Son las escenas del infierno.⁶⁴²

En dicha compilación destacan las fotografías que captó Salgado cuando fue a Serra Pelada, en las que se ve una metáfora de la construcción de las pirámides por miles de esclavos o la fiebre del oro en Alaska, nunca ha contemplado el mundo un drama humano de tal escala épica: cincuenta mil hombres cubiertos de barro cavando la tierra en busca de oro.

Ahora bien, nuestro estudio de caso es la foto #114 de la serie de *garimpeiros* de Serra Pelada, fue tomada en 1986 en la mina de oro de Serra Pelada, en el noroeste de Brasil. Es parte de Serra Pelada, un grupo de veintiocho fotografías que Salgado tomó de la mina en ese año, cuando pasó varias semanas allí y observar detenidamente a los trabajadores.

Fue una fotografía reproducida en primera plana en la revista *National Geographic*, convirtiéndola una imagen elocuente y emblemática. Es una crítica a las relaciones entre países pobres (productores) y ricos (consumidores).

Es una fotografía en la que aparecen dos personajes principales. El trabajador musculoso y semidesnudo trabajaba de manera voluntaria en la mina, no era esclavo salvo de su propio deseo de enriquecerse, por eso trabajaban con gran optimismo, ya se sentían millonarios al sentir que en cualquier momento podrían tener un golpe de suerte. Mientras que el otro personaje principal es un vigilante que se dedica a cuidar la zona.

⁶⁴² *Ibid.*

La imagen muestra una discusión entre ambos (el trabajador confrontando sin miedo al policía y sosteniendo la boca del rifle que le apunta) mientras que el resto de los trabajadores que se logran captar con la cámara observan la escena tomando diferentes posturas: interés, miedo, emoción, pasividad.

Es una fotografía que transmite cómo alguien puede estar viviendo momentos horribles y sin embargo aceptar ser fotografiado, como si quisiera que se conociera su miseria.⁶⁴³

Salgado explica que la fuerza de una obra fotográfica, se impone con fuerza contra la violación de la dignidad que constituye la guerra, la pobreza, y todas las injusticias.

Regresando a la fotografía objeto de este análisis, ¿cómo es que Salgado logró tomar esa fotografía?

Salgado cuenta qué fue lo pasó cuando llegó a la mina a tomar la fotografía:

De repente el ruido se detuvo, todos fijaron sus ojos en mí. Con mi tez blanca y mis ropas claras (siempre llevo ropa de color kaki cuando trabajo) desentonaba entre miles de rostros tostados por el sol y todas esas siluetas manchadas de ocre. Todos empezaron a golpear sus instrumentos unos con otros y se levantó un fuerte rumor. Yo no entendía nada, así que cogí mis cámaras de fotos y empecé a fotografiar. Poco a poco retomaron el trabajo.

Emprendí la bajada a la mina. Antes de llegar al fondo estaba ya cubierto de barro, desde la ropa hasta las cinchas de mis cámaras, a fuerza de haber sido empujado por todos con los que me cruzaba. Sentí la electricidad en el aire, mucha hostilidad contra mí. Nadie me hablaba, yo no entendía por que y me preguntaba cómo me las iba arreglar para pasar un mes entero en este ambiente. Abajo me crucé con uno de los policías que vigilaban la mina (no para evitar los robos, no había ningún problema de ese tipo, sino para supervisar el buen

⁶⁴³ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, p. 93.

desarrollo del trabajo e impedir las peleas).

El policía me dijo: “Gringo, dame tu pasaporte”, le contesté que no tenía que enseñarle nada porque yo era brasileño. El policía me miró de arriba abajo, e insistió. Ante mi negativa me puso las esposas y tiró de mí para sacarme; se me llenaron los ojos de lágrimas. Al ver que la policía arremetía contra mí, los obreros comprendieron instantáneamente que yo no era un espía de la empresa ni nada. A continuación me llevaron a una caseta para que diera mi explicación ante un oficial. Al aclararse la equivocación, el oficial se disculpó y me liberó. Volví a bajar inmediatamente a la mina, ahí fue cuando me empezó a vitorear. Después de todo, ese policía me hizo un favor enorme. A partir de ese momento en la mina me sentía como en casa: podía ir a todas partes y fotografiar libremente.⁶⁴⁴

Mediante sus fotografías, Salgado tuvo una obligación moral y ética de hacer una denuncia. Nadie obliga al espectador a mirarlas o ha que tome conciencia. Es un instante en el que se ha encontrado frente a alguien que está muriendo o está sufriendo; y es cuando decide si pulsa el disparador o no.⁶⁴⁵

Para realizar un buen análisis es importante considerar lo mencionado por Javier Marzal Felici, es importante tomar en cuenta aspectos como punto, línea, plano, escala, encuadre, contorno, formato, campo, luz, nitidez, color, textura, movimiento, composición, equilibrio, perspectiva y expresión y seguir los siguientes pasos:

⁶⁴⁴ *Ibid.*, pp. 70-71.

⁶⁴⁵ *Idem.*, p. 102.

1) La perspectiva (lineal, interna y externa) del espectador, del artista y personajes

Tal y como se plantea en las definiciones (anteriormente mencionadas), para que una fotografía sea muy buena técnicamente hablando debe crear la sensación de tridimensionalidad de la misma forma como el ojo capta las cosas de manera vivencial.

En el caso de la fotografía de Sebastião Salgado la perspectiva que utilizó fue una perspectiva lineal en la que convergen dos líneas en un punto que es el centro de la fuerza de la fotografía. Dichas líneas son invisibles pero existen gracias al movimiento y la posición de los personajes principales.

Es una imagen en la cual se puede percibir como Salgado logró capturar una escena muy especial haciendo buen uso de la luz, las sombras y la perspectiva. Logró captar volúmenes bien definidos, profundidad y espacios, de tal forma que es como si el espectador estuviera en la escena misma. En otras palabras, es impresionante cómo en una imagen bidimensional plasma efectos de distancias y características tridimensionales.

Al parecer el fotógrafo se colocó a una distancia aproximada de 3 a 5 metros por debajo de la escena gracias a la pendiente de la mina en la que se encontraban. Es por ello que la imagen se toma de abajo hacia arriba.

Ahora bien, el fotógrafo fue un espectador de la escena que logró hacer sentir a todo aquel que ve la imagen como si fuera parte de ella, como si estuviera en medio de la acción. No sólo logra que uno vea la imagen sino que se sienta como un participante más.

El espectador puede compartir la sensación del artista de estar viviendo el momento y de ser parte de la escena.

2) Los planos

Como ya se había mencionado anteriormente, cada vez que el fotógrafo mira por el visor de su cámara, encuadra y aprieta el obturador, está usando un plano.

Los planos se pueden definir en función de la distancia que tengan los objetos o personajes con respecto a la cámara (cercanía o lejanía) y por lo tanto se define la profundidad de la imagen.

Esta imagen está tomada en un plano entero o plano figura en el cual se muestra a los personajes principales de forma completa, encuadrando la escena por el marco de la fotografía desde la cabeza hasta los pies sin cortar ningún detalle de los dos.⁶⁴⁶ Es un plano en el que se pueden reconocer los detalles, rasgos y características tanto del trabajador como del guardia civil.

Ahora bien, el tipo de plano que tiene esta imagen de acuerdo al ángulo de la cámara es contra-picado ya que la cámara se sitúa no totalmente debajo de aquello que está tomando pero si por debajo del personaje lo cual hace que tenga fuerza⁶⁴⁷ y hace que se ven mucho más impresionantes que si estuvieran a la misma altura, no causaría el mismo efecto en el espectador.

Por otra parte, para dar la sensación de profundidad, el fotógrafo captó varios niveles en los que se encontraban los espectadores de la escena y los personajes principales.

Si se cuentan los niveles de acuerdo a los espectadores de la escena se pueden visualizar 16 planos aproximadamente. Esto se puede saber a partir de observar la fotografía y de utilizar una regla para ir midiendo la distancia entre los pies de cada personaje de la imagen. Esta es la forma más adecuada de identificar el número de niveles y su ubicación, ya que son demasiadas personas las que componen esta escena.

⁶⁴⁶ Alexa De Blous, *op. cit.*, 2014^a.

⁶⁴⁷ *Ibid.*



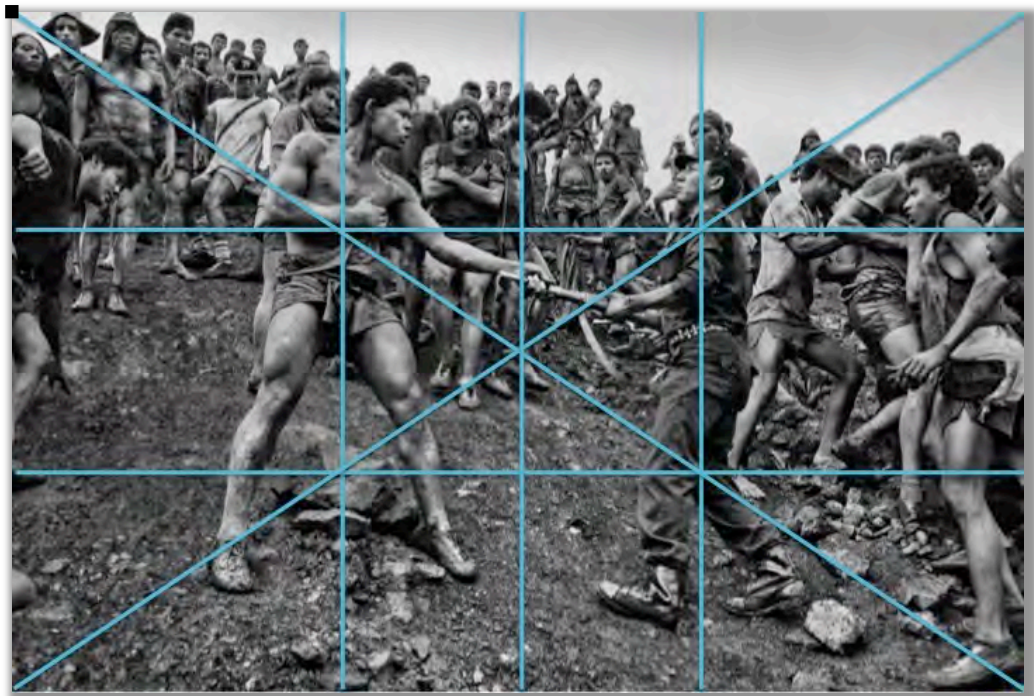
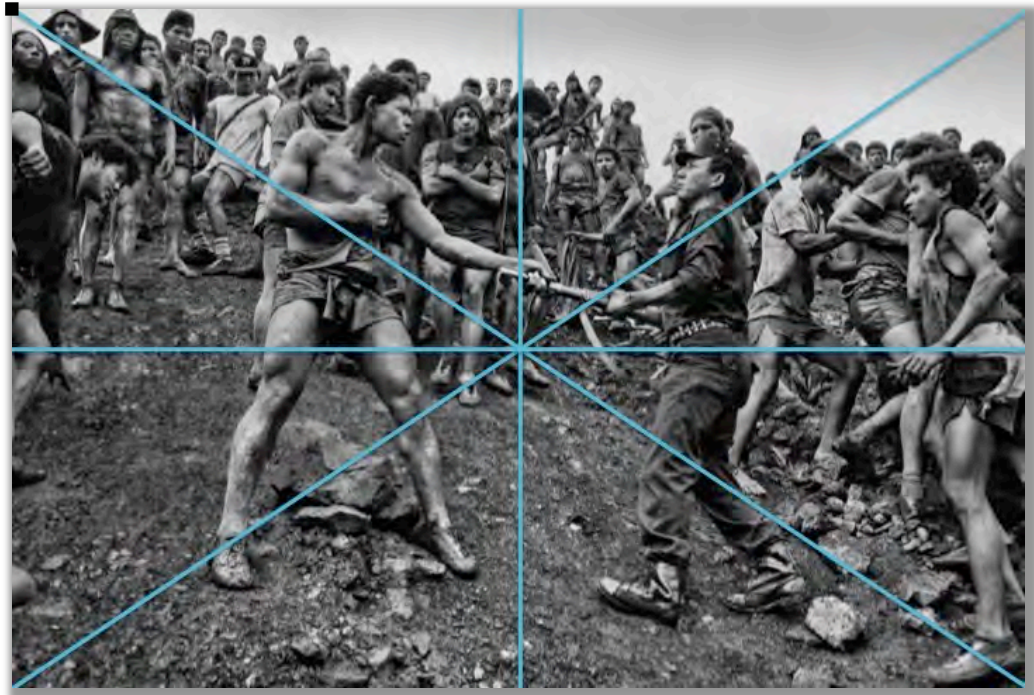
3) La línea del horizonte y nivel óptico (ley de tercios)

La línea del horizonte es donde se unen el cielo y la tierra, mientras que el nivel óptico es la línea que se crea cuando el espectador está frente a las cosas, es decir, es el nivel de los ojos si estuviera dentro de la escena. Para poder trazar la línea del horizonte y el nivel óptico se debe recurrir a la ley de tercios nuevamente.

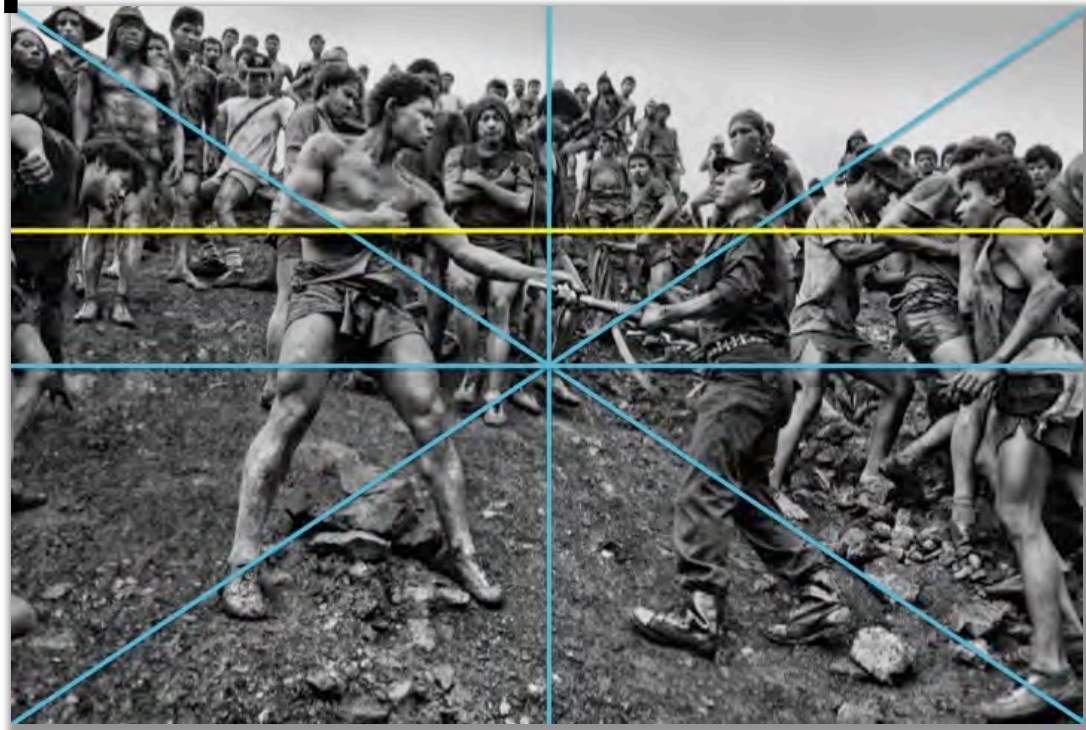


Se trazan diagonales y triángulos en la imagen para observar claramente tanto la línea del horizonte como el nivel óptico. La separación

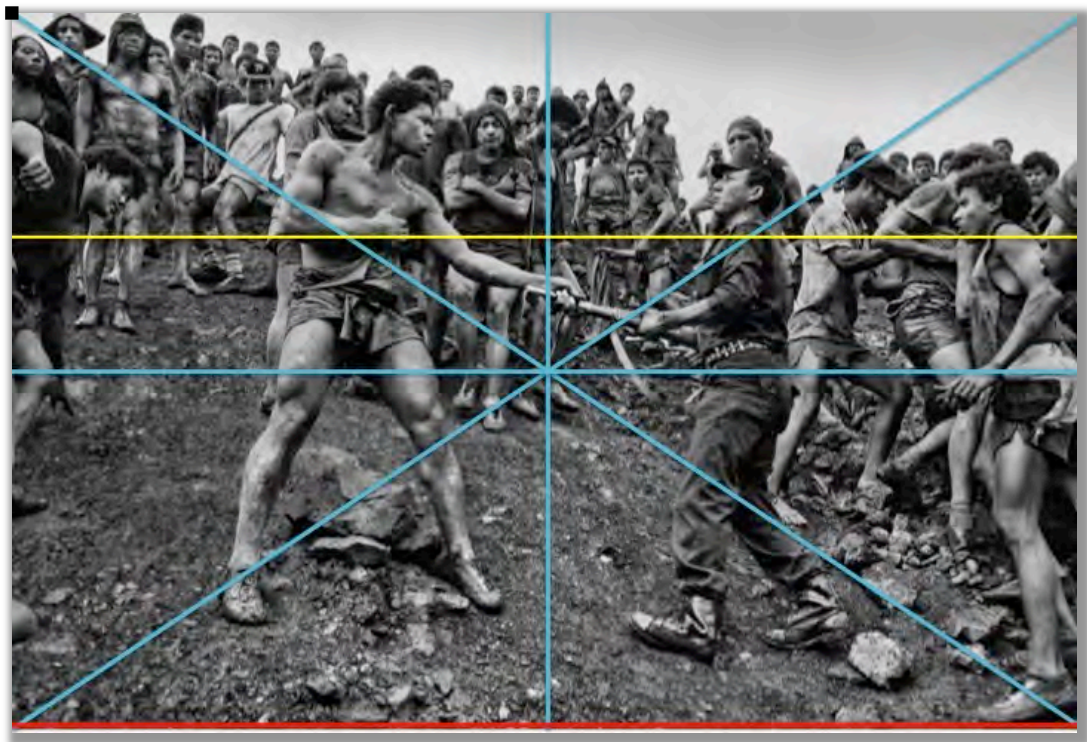
diagonal es otra forma de definir las secciones de la imagen, los pesos, el movimiento y la energía que hay dentro de la misma.

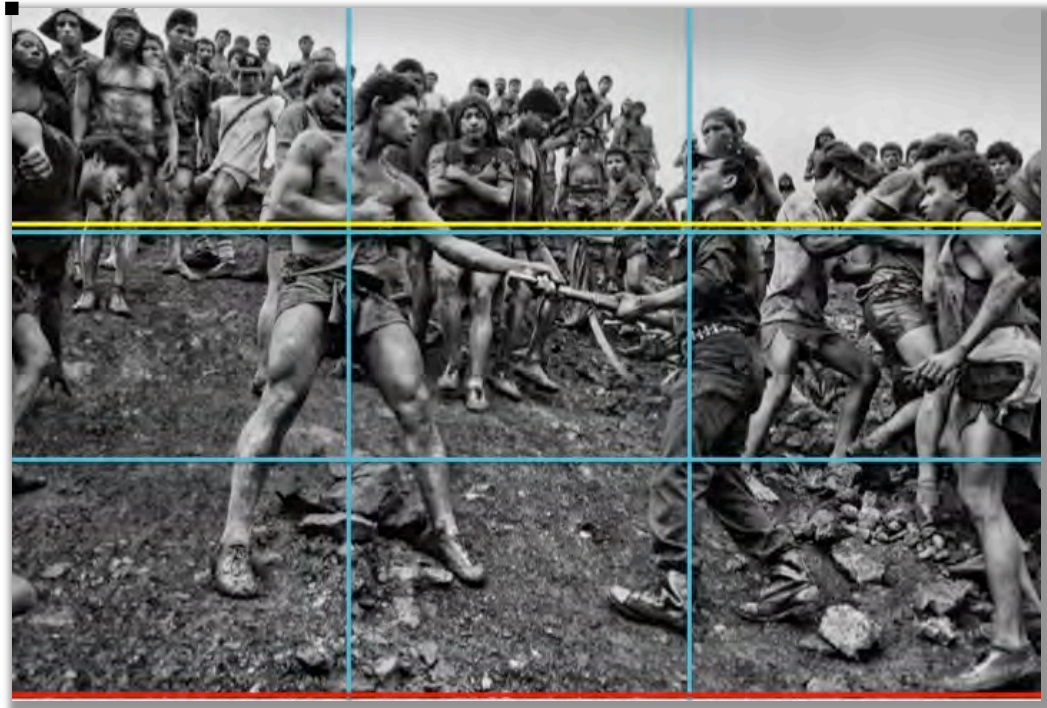


Posteriormente, se define la línea del horizonte la cual está en color amarillo. La fotografía al haber sido tomada de abajo hacia arriba, irá mucho más arriba de lo que realmente se localiza; por esto la línea se forma de la parte alta de la mina y el cielo.



Ahora bien, el nivel óptico de la imagen se puede calcular considerando que el fotógrafo no está a la altura de los pies ni del trabajador ni del guardia sino más abajo, uno o dos metros abajo por lo que el nivel óptico queda casi en el marco de la fotografía.





4) El punto de fuga

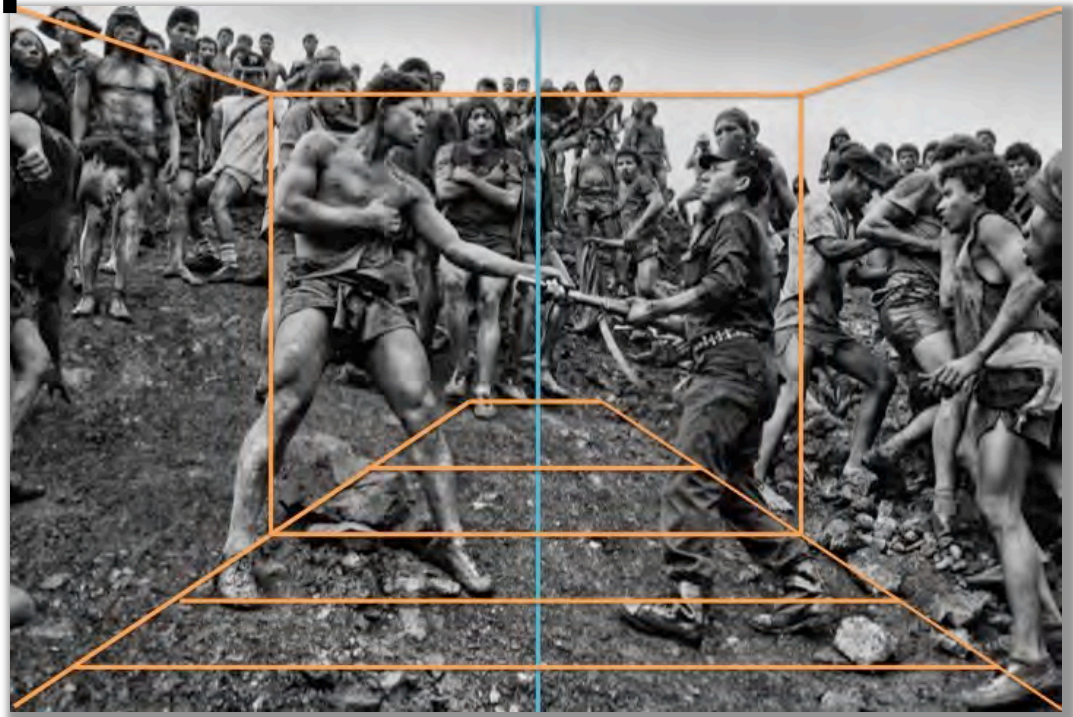
El mundo es tridimensional pero ni el cine, ni la pintura, ni la fotografía pueden, por sí solos, representar tres dimensiones las cuales son ancho, largo y profundidad. Las primeras dos si se pueden identificar en una imagen o un cuadro pero en el caso de la profundidad es mucho más difícil y eso da la sensación de tridimensionalidad.

Para entender mejor lo anterior, debemos comprender el concepto de punto de fuga, el cual se logra mediante líneas que convergen y gracias a las cuales el espectador podrá dirigir la mirada directamente al punto donde éstas líneas se cruzan.

Todo lo que se encuentre cerca de las líneas que llevan al punto de fuga resaltarán de forma natural en la imagen.

La composición de la foto fue tan bien lograda, que Salgado logra conseguir que el punto de fuga y el centro primario de la imagen coincidan casi completamente, lo cual le brinda una fuerza impresionante a la foto.





5) La profundidad

Ahora bien, en la imagen de Salgado la imagen se logra mediante el uso de una cámara *Leica*, con una apertura del diafragma reducida, es decir, a mayor apertura del diafragma, menor es la profundidad de campo. Es probable que la imagen se lograra mediante una $f\ 8$, con una distancia de dos y tres metros de distancia aproximadamente, recurrió a un menor zoom (35mm) lo cual le dio una mayor profundidad de campo captado en la imagen y recurrió a un formato 24 x 36, porque al artista le gusta el efecto de profundidad que se logra.⁶⁴⁸

Gracias a los efectos que consigue Salgado, puede captar hasta 16 planos aproximadamente, lo cual significa un campo de visión muy amplio y bastante completo. Además de plasmar en la imagen detalles tan definidos como el volumen de las cosas (las piernas y las manos de los personajes),

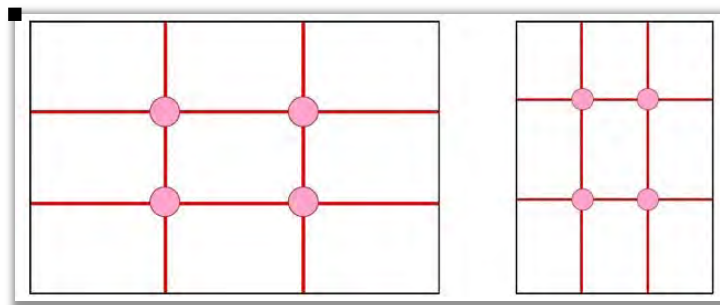
⁶⁴⁸ Sebastião Salgado, *op. cit.*, 2014, p. 142.

texturas (de la tierra y la ropa), la inclinación de la mina y la dimensión del espacio.

Es una imagen que está tan bien lograda que el espectador después de observar la fotografía puede llegar a percibir los olores de la escena como el del sudor, de la tierra seca, de la adrenalina; puede escuchar los ruidos y los cuchicheos entre los hombres en el altercado, la discusión entre los personajes principales y el rechinar de los dientes de aquellos que están en medio de la acción.

6) La simetría y distribución de pesos

La simetría y la distribución de pesos se refieren a un nivel de equilibrio presente en la imagen. Para que pueda existir ese equilibrio se requiere un balance de todos los elementos que la integran permitiendo que ninguno sea obstaculizado para hacerlo visible. Cuando una imagen tiene una buena distribución de pesos permite una mejor comprensión de la misma. Para lograr un buen encuadre simétrico es por medio del uso de la regla de tercios.

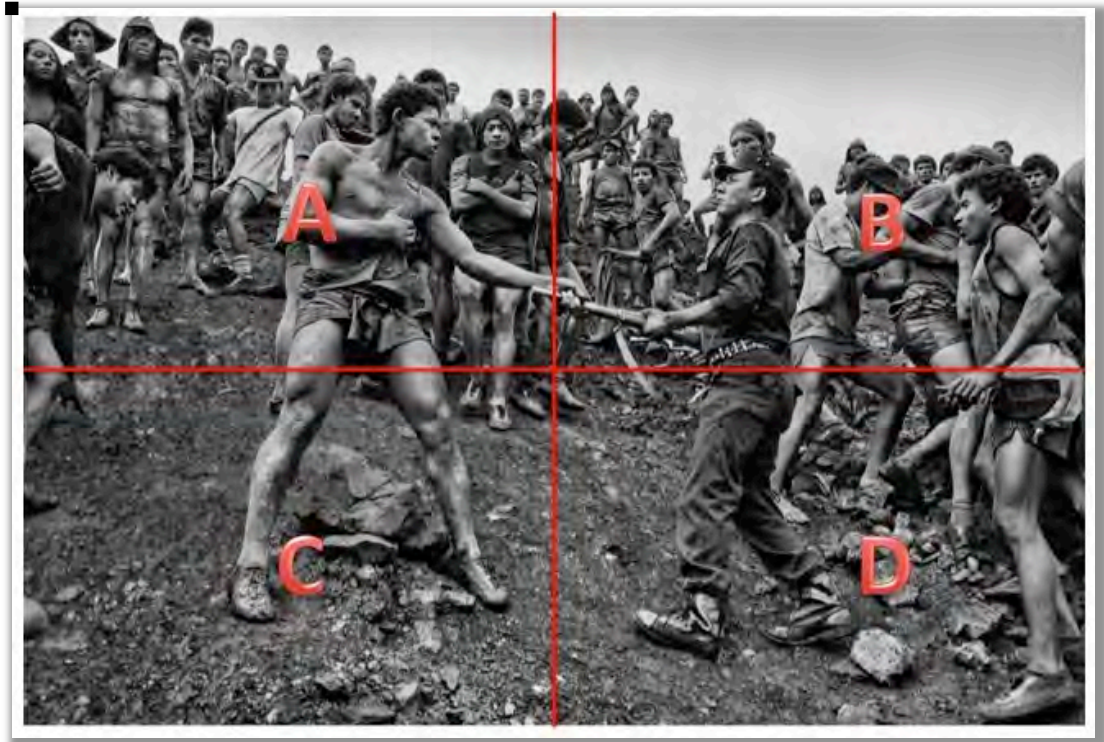


La imagen quedará dividida en 9 partes iguales, y los cuatro puntos de intersección de esas líneas son los que van a fijar los puntos adecuados para situar el centro o centros de interés de nuestra foto.



Para analizar la distribución de pesos o el equilibrio de la imagen, se recurre a la regla de cuadrantes, la cual consiste en dividir en cuatro zonas la imagen o planos (A,B,C y D) de acuerdo a las manecillas del reloj; además se considera la parte central o centro dinámico,⁶⁴⁹ que es la zona en la que se concentra la atención del espectador.

⁶⁴⁹ Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Editorial Akal/Arte y estética, 2001, p. 22.



Si un cuadrante posee más elementos que el resto se convertirá el más pesado, por lo que no existirá un equilibrio dentro de la imagen.

En este caso, tanto el cuadrante A como el B tienen el mayor peso de la imagen, mientras que el C y D casi no cuentan con elementos. El de mayor peso es el A; y aunque coincide con B en cuanto a peso, A sigue siendo el de mayor importancia. Es el de mayor peso visual, porque en el cuadrante A se encuentra la mayor parte del cuerpo del personaje principal y coincide con que tiene mayor número de elementos dentro de él; mientras que en el cuadrante B, a pesar de tener al otro personaje principal, el número de elementos es menor, por lo que disminuye su peso.

Ahora bien, el cuadrante A y C son mucho más pesados que el B y el D por la postura del trabajador (personaje principal) y porque la pendiente hace que se vea por arriba del policía, por lo que esto ofrece un mayor peso visual. Por ello, propongo que la lectura de la imagen sea de izquierda a derecha y después de derecha a izquierda de manera lineal.

Otro recurso que resultó exitoso dentro de la composición y para el ritmo de la imagen, fue la forma muy atinada en la que Salgado visualizó el ángulo de visión, ya que nos coloca como invitados inesperados, como espectadores inmersos en la escena pero sin tener la intención de interrumpirla.

Un dato importante es que a mayor distancia, menor va a ser el peso visual y viceversa. En este caso, el centro de atracción de la imagen es el centro; y si un objeto o personaje se encuentra cerca de él, su nivel de importancia visual aumentará.

Se hizo un análisis y existe una adecuada distribución de pesos con respecto al eje vertical central ya que no se ve muy “cargada” hacia ninguno de los extremos.



Sí existe equilibrio entre ambas partes de la imagen, aunque puede resultar complicado señalar si existe una simetría o no a simple vista porque del lado izquierdo los personajes están mucho más alejados de la

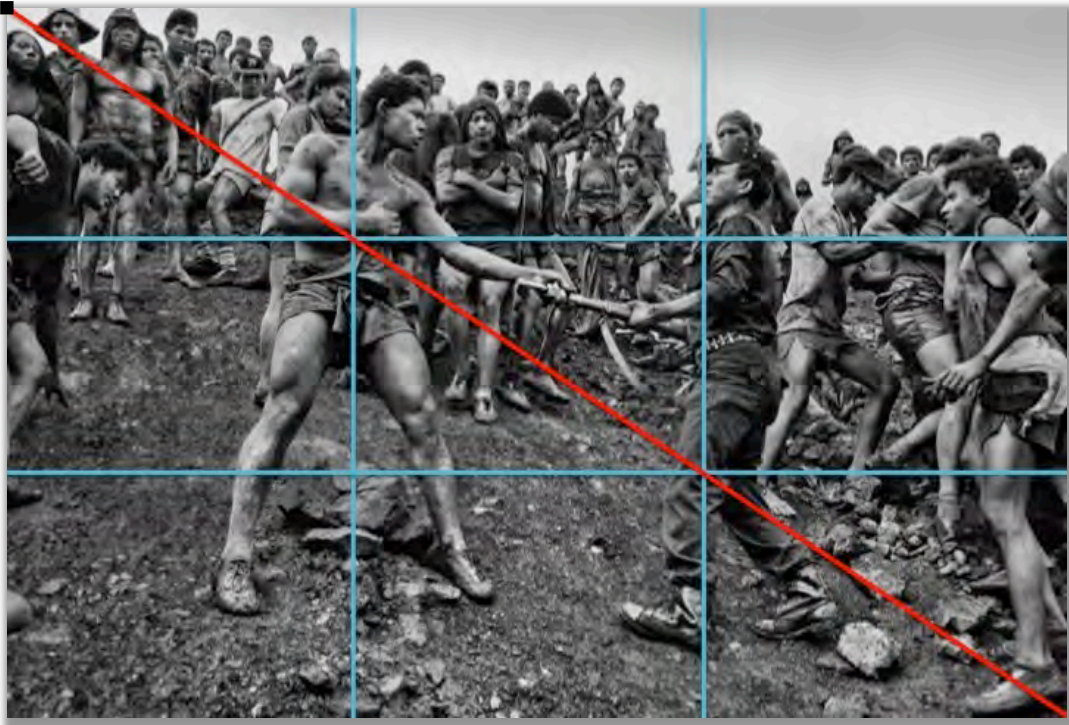
escena, mientras que de lado derecho los personajes son parte de la discusión, pero esto no quiere decir que exista mayor peso de un lado que de otro. En otras palabras, visualmente resulta desequilibrada por la distancia de los personajes hacia la escena principal, mientras que lineal y métricamente no lo está, por lo que depende del espectador la conclusión final.

La imagen es proporcional, ya que existe a cada lado casi el mismo número de personas visibles dentro de la imagen (23 de lado izquierdo y 22 de lado derecho). Con respecto a la simetría en sí, se dejan pocos elementos en la parte inferior de la misma, mientras que está muy cargada en la parte superior. Visualmente parece estar más cargada de lado izquierdo que del lado derecho, a pesar de tener el mismo número de elementos.

La teoría dice que una figura completa cercana pesa más que una completa lejana; es el peso que tiene al llamar más la atención del espectador a pesar de ser iguales los objetos. En este caso, la pendiente hace que el peso pueda ser mucho mayor del lado derecho de manera proporcional que del lado izquierdo, ya que todos los elementos que se encuentran de ese lado se localizan en la parte superior, por lo que puede resultar desproporcionado desde ese punto de vista.

Si trazamos una diagonal en la imagen, es mucho más evidente el peso del lado derecho que del lado izquierdo, y los elementos que están de lado izquierdo se localizan casi en su totalidad en la parte superior.







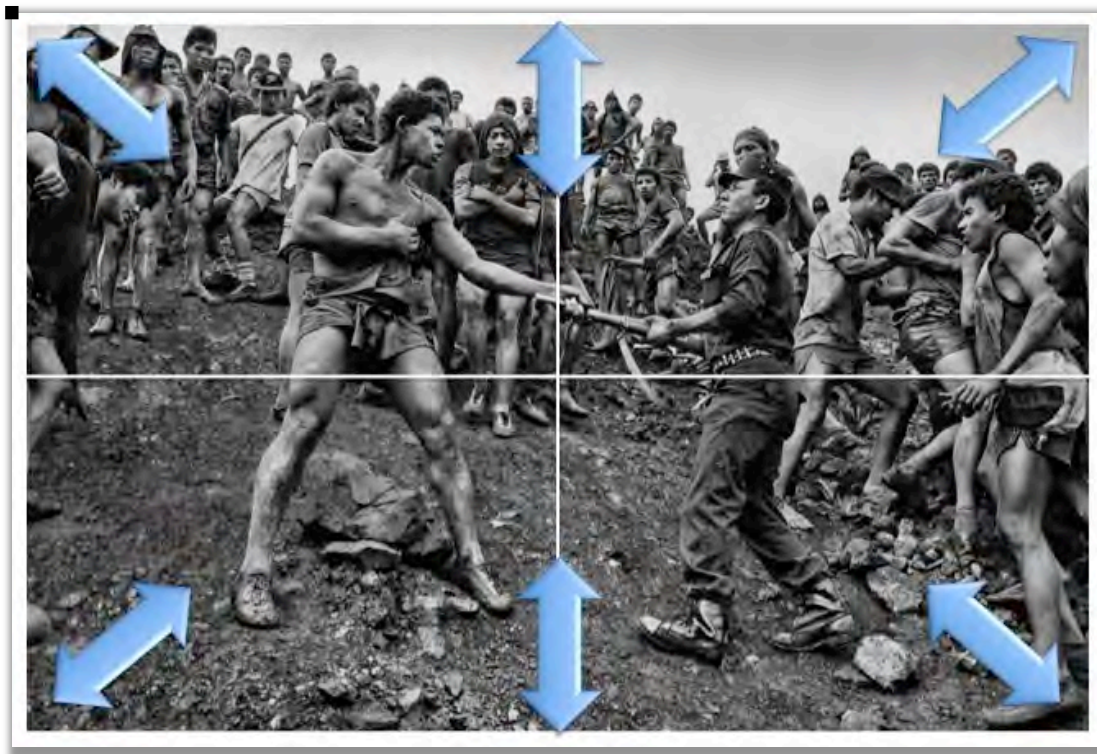
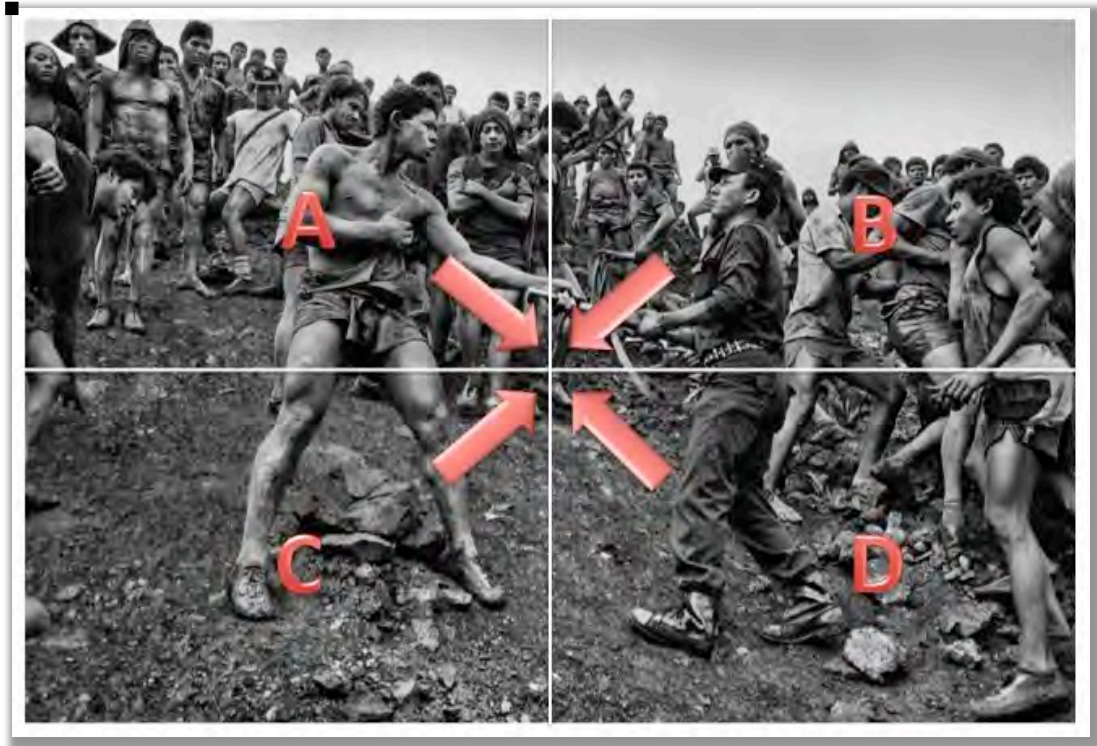
Al trazar la línea diagonal del extremo superior izquierdo al extremo inferior derecho es mucho más visible la dirección de la imagen, es decir, la primera opción de lectura que tiene el espectador al enfrentarse a esta fotografía. A partir de ella se empieza a observar claramente el movimiento interno de los personajes, el cual se desplaza en 2 direcciones: hacia arriba y hacia la derecha.

7) El centro de la fuerza de la foto (peso visual)

Es el punto donde se encuentra la mayor fuerza dentro de la foto y al cual los ojos se dirigen automáticamente a través de la lectura de la imagen. Para localizar el centro de la fuerza de la foto se debe dividir la imagen en cuadrantes y trazar líneas para formar triángulos, esto permite advertir en qué parte se está acentuando el movimiento y la tensión de la imagen; además, ayuda a percibir más claramente el equilibrio y la simetría de la misma.

Estas líneas nos permiten observar con claridad hacia dónde se desplaza la fuerza y el movimiento entre las personas que están forcejeando. La inclinación no es al azar y permite que el movimiento sea perfecto y se perciba de manera correcta.





En la fotografía, la energía va en dos direcciones: de afuera hacia adentro y de adentro hacia fuera.

Aunque la lectura de la imagen es de izquierda a derecha, el espectador se fija primero en los márgenes y posteriormente pone atención en el punto central; en otras palabras, la fuerza viaja de afuera hacia adentro (fuerza de atracción y peso visual) aunque después rebota y sale hacia los otros personajes que aparecen en la escena.

El punto con la mayor fuerza de la imagen es el que se encuentra en casi en el centro de la imagen, el cual también es el más iluminado de todos.

El punto central es el que se percibe en la imagen como la unión de todos los vectores, el cual está muy cercano al punto de mayor tensión, de mayor importancia visual y en el que se lleva a cabo la acción en sí. Es el punto en el que el espectador fijará la vista para poder explicar el resto de la escena intentando indagar el porqué de la pelea que se captó en la foto.

Gracias a la división que se hizo, se puede percibir de manera mucho más clara las tres dimensiones de la imagen; es decir, largo, ancho y profundidad. Aunado a esto, se puede percibir el forcejeo entre los dos personajes principales mediante sus expresiones, su postura, la forma en la que se encuentran parados, etcétera.

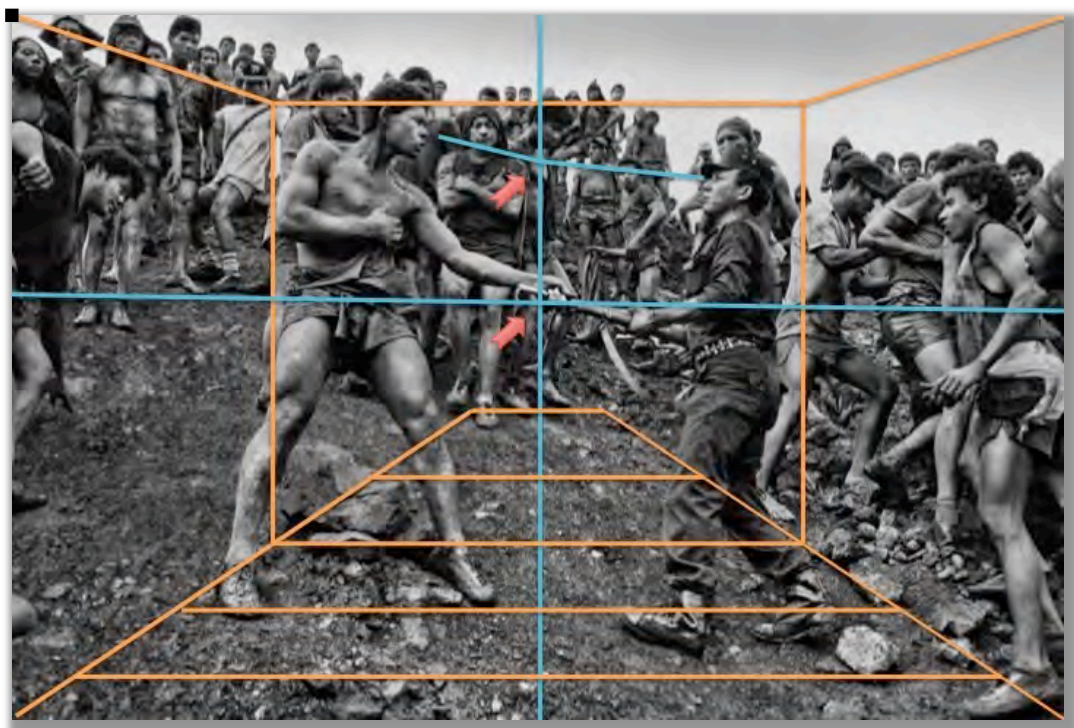
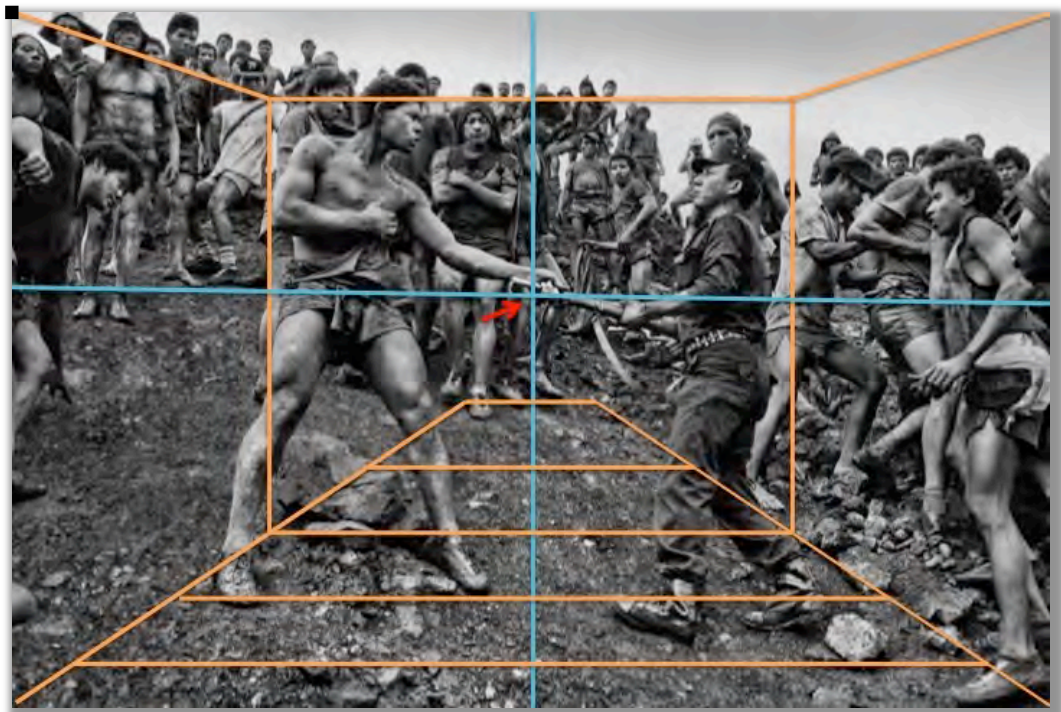
La fotografía crea una sensación de curiosidad ante la escena, ya que hace partícipe al espectador desde el primer momento de la discusión como si fuera un tercero en la discusión.

El fotógrafo tuvo la suerte y la delicadeza de ubicarse en el lugar perfecto, de tal forma que tanto la luz como el color, la nitidez, la distribución de las personas que aparecen en la escena y la fuerza, se acoplaron de manera perfecta para dejar al descubierto de manera muy clara el punto de pulsión interior, el cual se encuentra en la parte central de la imagen. ⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Vassily Kandinsky, *op. cit.*, 2004, pp. 10, 21, 39 y 85.

Con base en esto se observa en qué área se encuentra el mayor peso dentro de la imagen, la distribución de elementos y se empieza el análisis de los elementos de una manera cada vez más detallada.





Es real que si Salgado fuera pintor hubiera sido más fácil que cuadrículara la escena y colocara el punto de mayor fuerza en la imagen

contra el punto central o alguno de los puntos de la ley de tercios, sin embargo, existen dos puntos que aunque no son matemáticos son de suma importancia en la escena: el punto donde se encuentran las miradas y el punto donde se conectan el guardia, el rifle y el trabajador.

8) El color, iluminación y nitidez

Esta imagen tiene una estética que podría ser considerada por algunos como elegante, como barroca; pero hay quien ha contemplado la obra de Salgado y le ha resultado incongruente ya que la belleza opaca hasta cierto punto los problemas sociales y culturales que capta el artista a través de su cámara. Es una fotografía técnicamente muy atinada y el juego de luces que logra captar el artista da como resultado una imagen que transmite fuerza y tensión, lo cual pocos alcanzan.

Salgado es un artista que a lo largo de su carrera decidió optar por el uso del filtro a blanco y negro, en vez de recurrir al normal por varias razones: el artista considera que la luz ofrece ciertos efectos en la escena y puede transmitir más fácilmente el significado real de la imagen, para que el espectador no se distrajera con detalles que no son relevantes. Otra razón es que mediante el blanco y negro plasma un testimonio de vida y dignidad de todos los seres humanos a quienes les ha sido arrebatada, ya que los detalles se convierten en intensidades relativas, contrastes y tonalidades.

En su obra *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky asegura que el blanco y el negro (tal y como vemos en esta fotografía) son elementos recurrentes cuando se quiere hablar de opuestos; es decir, es como hablar del cielo y de la tierra provocando silencio,⁶⁵¹ mostrando la tensión en cada detalle, otorgando fuerza a los personajes y mostrando la dualidad entre el bien y el mal.

Es una escena que mediante el manejo de la contraluz, Salgado

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 74-75.

muestra de manera impresionante algo terrible. Logró captar un momento perfecto de manera tan detallada y con una gran expresividad, mostrando cada detalle de la escena, desde hasta lo árido y rocoso del lugar, los músculos de los trabajadores, la tensión en las expresiones de las personas, etcétera.

Los personajes principales tienen la misma importancia, pero la luz y la posición del trabajador en primer plano hacen que a simple vista éste influya más en nosotros, ya que ocupa un espacio mayor que el guardia, por lo que al ocupar un espacio mayor resulta ser más imponente y se le termina dando más importancia.

La luz en la imagen proviene del sol y da vida a toda la escena. Personas que han hecho interpretaciones anteriores de la escena en cuestión han considerado la luz como símbolo de pureza y sacralidad, lo cual puede derivar en una representación simbólica del bien y del mal.

La sección más iluminada es la del lado izquierdo (tanto superior e inferior) definiendo el cuerpo de cada personaje, cada músculo, cada detalle y cada rasgo. De lado izquierdo también se encuentra el trabajador, el cual no es sólo una persona que realiza un trabajo en una mina, sino que representa el bien, la pureza, la pobreza, la lucha, la esperanza, el ser diferente, el valor, un sueño, defender la vida, la dignidad, la claridad, el romper esquemas y salir adelante; a diferencia de lo que representa el policía, el cual se encuentra de lado derecho que es la sección menos iluminada, lo que puede interpretarse como la maldad, la duda, la explotación, la falta de dignidad, la desesperanza, la opresión, la muerte.

El rifle en sí no es sólo un arma, sino que representa un espacio de transición entre lo oscuro y lo claro, el blanco y el negro, la luz y la oscuridad.

El artista recurre a los matices de la luz, ya que logra que a menor importancia dentro de la imagen, más alejados y tienen mayor claridad y poco a poco se acercan a la cámara van adquiriendo importancia, en otras

palabras, el tamaño de los elementos va acorde al papel que funge cada personaje de la composición.

9) La composición y atmósfera de la escena

Algo que no aparece en la fotografía pero que comentó Salgado en *De mi tierra a la Tierra*, es que los trabajadores llevaban su comida y estaban tranquilos; no obstante, los guardias daban vueltas a la mina cada determinado tiempo, apuntando con sus rifles hacia todos los mineros (a manera de rutina) lo cual infundía miedo e incomodidad entre aquella sociedad “semi-esclavizada” empapada en barro y sudor.

De manera técnica, si se traza una línea de continuidad, se muestra que hay conexión entre los personajes de la escena y un orden visual, además de mostrar de manera sutil la lectura de la foto.

Ahora bien, esta imagen está compuesta por un minero que discute con un vigilante por alguna razón, jaloneando el arma del guardia; mientras, las otras personas que aparecen, son sólo observadores mas no participantes. Dicha pelea y tensión se presenta en medio de una atmósfera “dantesca” que nos remite a las descripciones del mismo infierno.

Este es un gran ejemplo sobre las dificultades físicas de trabajar en una mina, además de las malas condiciones experimentadas por los trabajadores. Por ello se sugiere cobrar conciencia de su situación.

Es una escena en la que los espectadores se encuentran de frente a ella, observando la acción desde un mismo ángulo de visión (tanto el artista como los espectadores), la cual se percibe como equilibrada, a la vista resulta curiosa, intensa, impresionante. Esta escena concentra un foco de atención al ser ahí de donde se va desprendiendo luz, a partir de la pelea entre el policía y el minero, mientras que los otros personajes son testigos mudos de lo que ocurre ahí; no pretenden perturbar, sino solamente observar la acción. Como espectadores miran la pelea, la tensión y el

miedo que transmiten todos los espectadores de la pelea, resulta ser inquietante.

10) La disposición de la escena

En este punto es importante ver que personajes, animales, plantas y objetos integran la escena para poder hacer una lectura completa de la misma. Influye todo, desde las posturas, la distribución, los gestos, si hay movimiento, los colores, entre otras.

Esta fotografía presenta dos personajes principales discutiendo y forcejeando, un rifle y cuarenta y cuatro espectadores que fueron captados por la cámara, además de todos aquellos que quedaron fuera del encuadre.

La disposición tanto del trabajador como del guardia es a la defensiva, mientras los otros personajes enmarca a los protagonistas como si contemplasen un espectáculo al que están acostumbrados, las miradas confluyen en el centro, y sus rostros aumentan la sensación de tensión e incertidumbre por el desenlace.⁶⁵²

Es importante destacar que no es que solamente el trabajador sufra malos tratos sino que el vigilante mismo tampoco se encuentra trabajando en las condiciones en las que debería estar.

Todos los elementos se combinan magistralmente para transmitir un mensaje potente que no sólo narra lo que sucede dentro del marco, sino que lo trasciende para hablar de injusticia y condiciones de trabajo inhumanas, sino de la dignidad humana.

⁶⁵²Jota Barros, *Grandes fotografías. Sebastião Salgado*. Serra Pelada, 1986, (en línea). Dirección URL: <http://rubixephoto.com/2014/10/23/grandes-fotografias-sebastiao-salgado-serra-pelada-1986/>



11) El movimiento

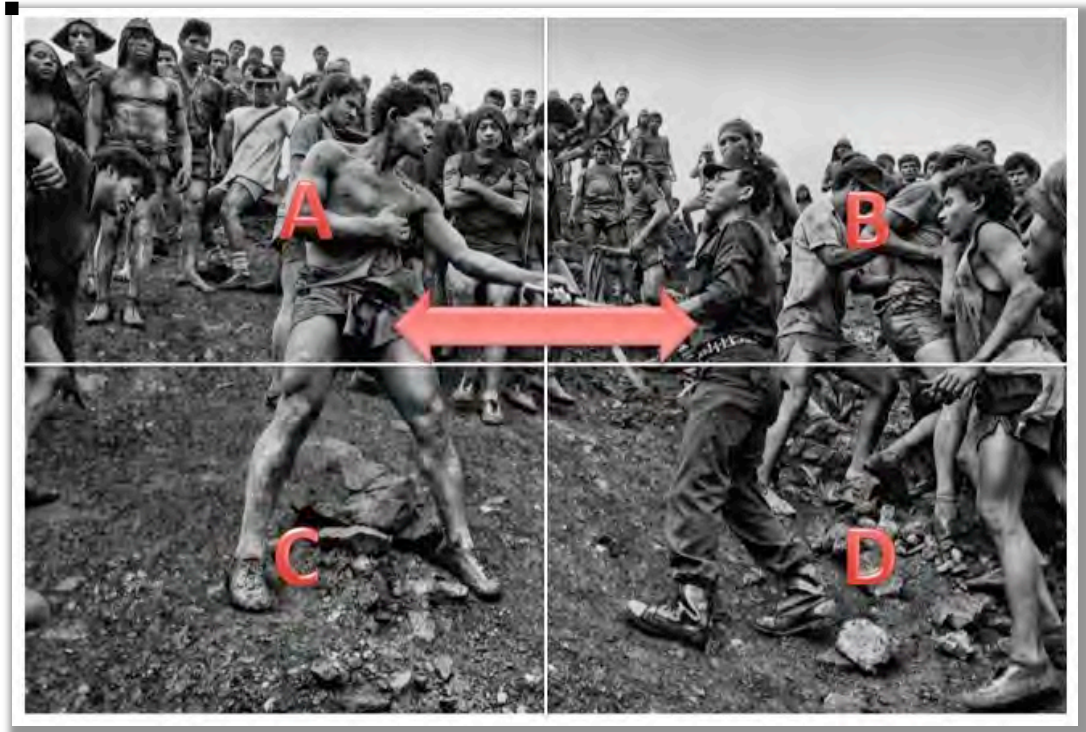
Salgado quiso mostrar la grandeza de acción. El movimiento empieza a partir de los límites de la imagen y viaja hasta el punto central y rebota hacia el margen pero existe un movimiento interno que es circular entre el trabajador y el policía en una discusión.

Pareciera que hay tres tipos de movimientos: el primero es en el que el trabajador jala al policía, mientras que el policía pone resistencia y detiene el movimiento; el segundo en el que el trabajador detiene el movimiento de provocación que hace el guardia y; el tercero que el movimiento es de forcejeo entre el trabajador y el guardia, es decir, un movimiento que oscila entre el lado izquierdo y el lado derecho.⁶⁵³

En un principio pareciera que el movimiento es recto, mas sin embargo, el movimiento es circular porque jalar constantemente crea una pelea en la que nadie quiere perder y, por lo tanto ninguno de los dos

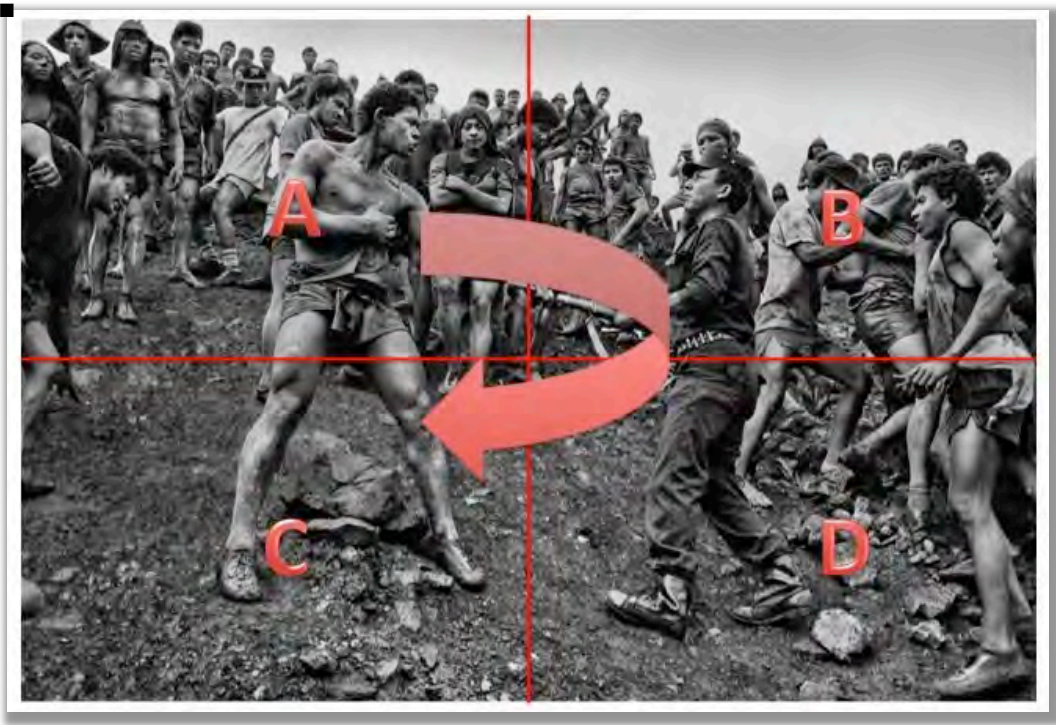
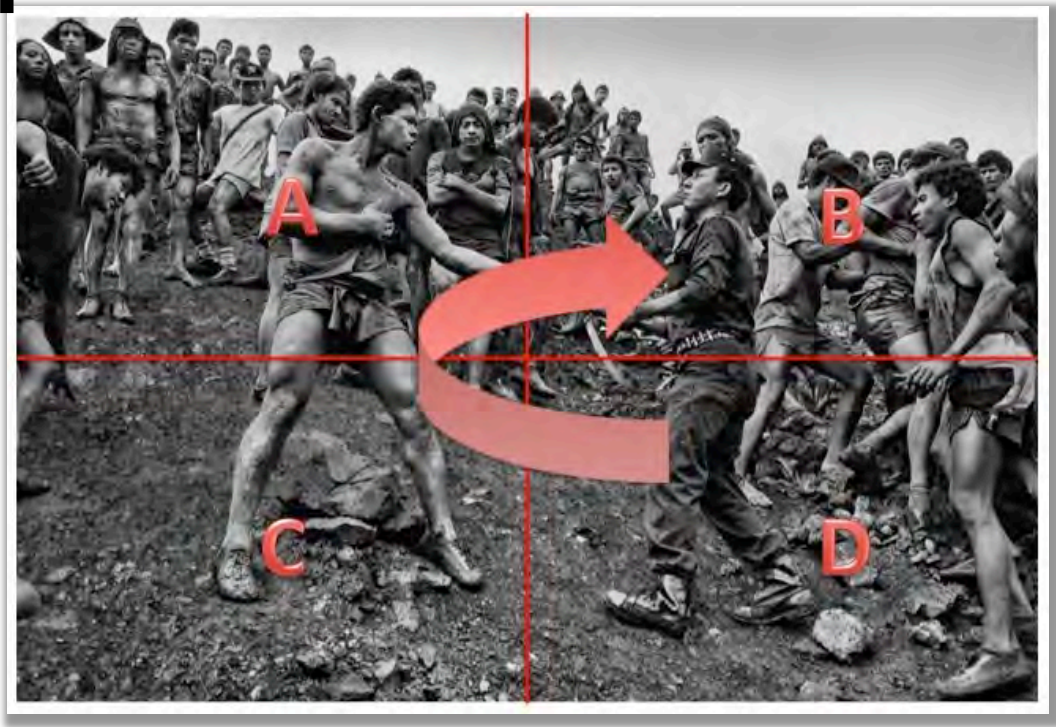
⁶⁵³ Vassily Kandinsky, *op. cit.*, 2004, p. 51.

personajes va a dejarse ganar por el otro, lo cual deja a la imaginación la posible idea de que sea una disputa sin fin, como si fuera un círculo. La fuerza es un “vaivén” que se desplaza de un lado al otro y pareciera que va a prolongarse de manera indefinida.



Kandisky lo explica de manera muy asertiva: “la curva regresa tarde o temprano a su punto de partida de forma que el fin y el comienzo llegan a confundirse”.⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.



El trabajador pelea y discute sabiendo que no tiene nada que perder, por lo que se inclina hacia delante y pone las manos de tal forma que está en posición de ataque en la pelea.

En su papel de autoridad, el policía intenta tomar valor y enfrentarse a este individuo, que en una lucha mano a mano podría ganarle fácilmente. Por eso se escuda de alguna manera detrás de su arma y asume una postura ligeramente echado hacia atrás a manera de protección y con las manos hacia delante y con la intención de estar preparado para defenderse si es necesario.



Resulta curioso cómo las mismas expresiones y el contorno facilitan que el espectador capte el movimiento aunque sea una imagen bidimensional.

12) Los personajes y sus expresiones

Finalmente, el análisis se enfoca en las manifestaciones del pensamiento e incluso en sentimientos expresados por medio de gestos y actitudes tal y como lo explica Mark L. Knapp en su libro *La comunicación no verbal*.

Lo primero que el espectador debe hacer es identificar los personajes dominantes en la escena, en este caso son tanto el trabajador como el guardia que discuten en el primer plano. Hay varios factores que favorecen su importancia: su ubicación en la imagen, que se encuentra cerca de ellos el centro de la fuerza de la fotografía, el movimiento principalmente sale de ambos personajes, ocupan gran parte de la escena, la luz ayuda a que la mirada se enfoque en ellos.

Todos los demás personajes enmarcan la discusión que tienen ambas personas. Al no participar directamente en la escena mas que como espectadores que rodean a los implicados en la pelea, observan la escena con asombro, curiosidad y miedo esperando no salir perdiendo desde su trabajo hasta su salud física.

Para entender esto más claramente, Salgado nos obliga a prestar atención en los pequeños detalles. Hay un juego de luces donde existen zonas más oscuras que otras, pero el contorno de ambos personajes es marcado para que no se pierdan ante la mirada del espectador.



Ahora bien, el siguiente paso es analizar las caras de los personajes que aparecen en la imagen. Los personajes principales tienen una mirada de reto total pero también hay rastros de miedo, valor, nervios, control, aquella mirada que uno tiene al defender no sólo su hombría sino también su dignidad como ser humano. Si las miradas mataran, ambos estarían muertos a manos de su oponente.

Ambos se dirigen miradas desafiantes, asumiendo posturas de vigor y fuerza, en especial el trabajador, por estar en una desventaja evidente; su única arma son sus manos.

El policía se encuentra a menos de un metro de distancia y aguanta la mirada desde una posición menos favorable, pero trata de encontrar una posición más segura. Eso lo descubrimos a través de su gesto, el cual demuestra temor y adrenalina; en cambio, el trabajador expresa valentía y enojo.

El minero tiene una mirada de reto, rígida, intentando impresionar y aminorar al guardia; mientras que el policía la tiene tensa y fija en su objetivo, no puede bajar la mirada, ya que eso significa darse por vencido.

Pero es la línea de las miradas las que imprime más fuerza a la imagen; ambos se miran a los ojos, es cierto, pero el gesto del trabajador, como un contraataque al hecho de ser apuntado con el arma, atraviesa el encuadre de izquierda a derecha y de arriba a abajo, dominando la escena por completo.⁶⁵⁵



El resto de los personajes que aparecen en la fotografía expresa curiosidad, miedo, juicio y cierta tranquilidad. En el caso de los curiosos, estos quieren saber qué era lo que estaba pasando, quién iba a ganar, si alguno de los dos iba a morir. Los que expresaban miedo era por no querer salir afectados o lastimados tras el altercado cuando ellos no estaban participando en el pleito. Para aquellos que podían pensar, reflexionaban

⁶⁵⁵Jota Barros, *op. cit.*

sobre la posibilidad de que les afectara o decían: “qué necesidad de pelearse”, etcétera. Finalmente, aquellos que tienen una mirada de tranquilidad, es por el hecho de sólo ser espectadores mas no estar involucrados en problemas. A través de la expresión de su rostro, se podría adivinar los pensamientos de algunos personajes, como: “dale”, “gánale”, “le van a ganar”, “que tonto por pelear contra alguien que tiene un arma”, “espero que no le dispare”, etcétera.

Cada línea y cada curva del cuerpo de los integrantes de la imagen es acentuada por la luz; por ejemplo, los personajes principales muestran lo tenso de los brazos, las expresiones faciales de miedo, hostilidad y ganas de jugarse la vida. Además, las piernas firmes y estiradas, al igual que la espalda. Es evidente la tensión a la altura de los pómulos de ambos y en el cuello.



Debemos recordar que en la mina de Serra Pelada, los policías ganaban menos que los mineros, por lo que existían, cierta envidia y

resentimiento. Por esto se envalentonaban cuando tenían sus armas y se podían ocultar detrás de ellas para maltratar a todos aquellos que “no merecían” ganar más.

Ahora bien, las manos muestran fuerza; y si el trabajador suelta el arma, le va a ir muy mal. La adrenalina está a todo lo que da por lo que pareciera que no importa que pueda perder, al grado de parecer símbolo de lucha para todos sus demás compañeros.

Aunque no es un puño hacia arriba, resultan ser manos que demuestran gestos simbólicos de lucha y funcionales al agarrar el arma para no soltar. El arma representa el escudo protector del policía mediante el cual se protege de las agresiones y del enojo del trabajador.

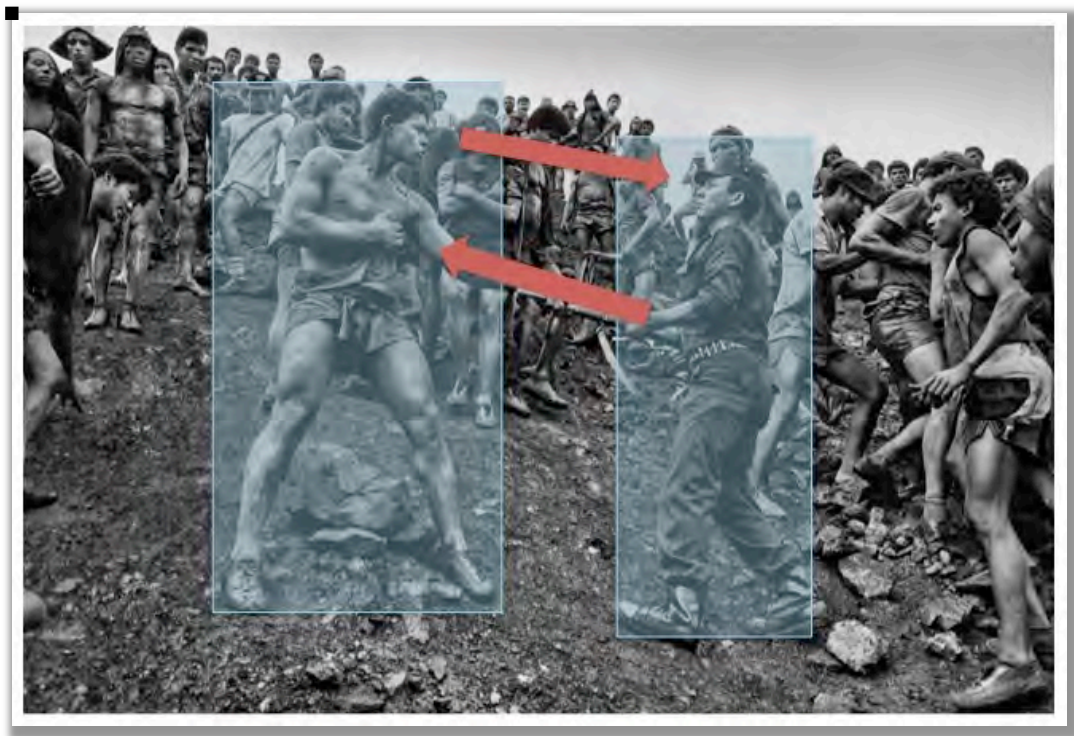
Tal y como se observa en la imagen, los brazos presentan tensión; de igual manera, en el caso de los personajes principales, están abiertos esperando recibir algo; abiertos a pelear, mientras que los que observan mantienen sus brazos a la defensiva para no ser afectados por el altercado.



El que exista un forcejeo entre ambos personajes se puede ver afectado por la pendiente misma donde se encuentran, es más fácil que un mal movimiento haga que alguno pierda el equilibrio y por lo tanto pierda la pelea.

Parece decir “tú tienes el fusil, pero yo tengo la convicción”.⁶⁵⁶ En cuanto a los espectadores externos, se pasan al otro bando y se identifican con el centro secundario, convirtiéndole ahora en el primario, la dinámica de la situación cambia completamente: lo que era activo pasa a ser pasivo y receptivo, y lo que antes era meta se convierte en lo que ahora toma la iniciativa.⁶⁵⁷

Es una imagen que muestra a personajes con actitudes que pueden revelar ironía, sarcasmo, exaltación de determinados sentimientos, desafío, violencia, etcétera. Por ello promueven en el espectador cierto tipo de emociones.⁶⁵⁸

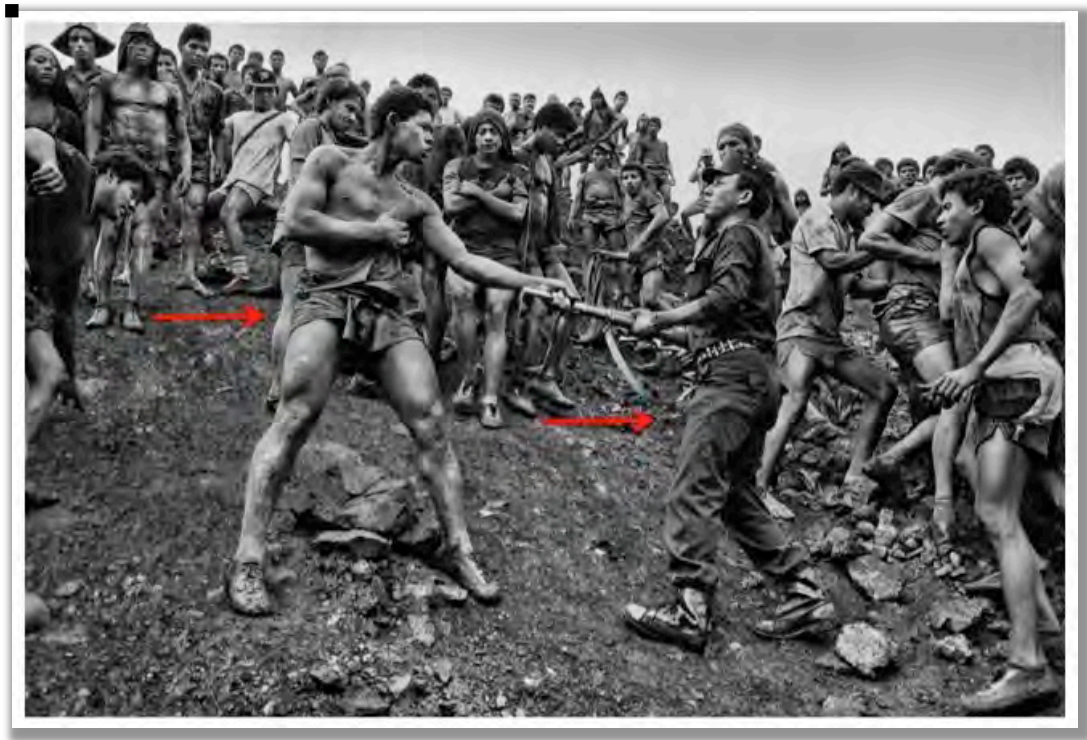


⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, 2001, p. 14.

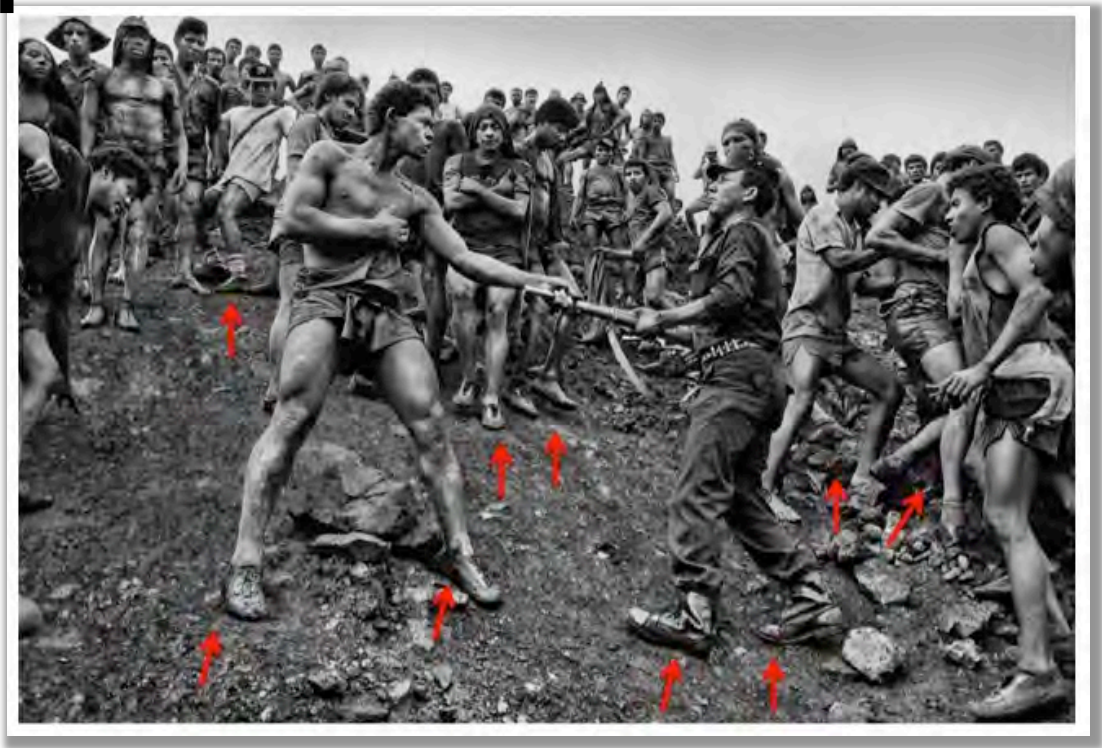
⁶⁵⁸ Javier Marzal Felici, *op. cit.*, p. 219.

La ropa de ambos también refleja una desventaja al mostrar la “superioridad” del policía contra el trabajador, brindándole estatus y autoridad sobre aquel que se encuentra por debajo de él en la jerarquía existente dentro de la mina. Cualquier movimiento brusco y podría dejar indefenso al trabajador quitándole la poca dignidad que le queda.



Es la escena perfecta para demostrar el resentimiento entre clases, pero no debemos dejar que la imagen nos engañe, para no dejarnos llevar por las apariencias.

Ninguno de los personajes de la escena está tranquilo y bien parado en la mina, al contrario, todas las personas que aparecen en la escena se encuentran con los pies poco firmes en una pendientes que les puede jugar una mala pasada y hacer que caigan al fondo de la mina.



Aunque se ven personajes tranquilos, están a una distancia razonable mientras que todos aquellos que se encuentran más cerca, algunos dan la espalda para alejarse rápidamente, mientras que los dos que quedan tienen expresiones de preocupación.

En esta fotografía, Salgado resalta por medio del juego de luces y el que sea en blanco y negro, los detalles en las piernas tensas y musculosas; las muestras luchando contra la inclinación de la tierra, protegiéndose pero en constante alerta por si algo sucede.

Es una pendiente en la que es difícil mantenerse de pie, debido a la inclinación de la mina, pero ésta ya es cuestión de vida o muerte, de dignidad versus opresión, del reprimido contra el beneficiado.

13) Descripción iconológica

Esta fotografía no muestra esclavos, sino *garimpeiros* que querían buscar fortuna así tuviera que arriesgar su vida y la de todos a su alrededor, pues una caída en ese tajo implicaba que muchos fueran los arrastrados hacia el vacío.

Lo que les dio ese aspecto de evento pretérito, extraviado en el tiempo, fue la mirada de Salgado, que pareció mimetizarse con la de los mineros para captar con su cámara algo que realmente estaba viendo, plasmar en papel una fuerza inaudita, casi salvaje.

5.7. Consideraciones finales

Una fotografía puede analizarse de muchas formas. En este estudio solamente se propone una opción que es bastante completa, ya que no se limita a la parte técnica, sino que intenta revelar la intención del artista y lo que la obra quiere expresar al espectador.

Es una metodología que identifica los elementos técnicos (visualización); realiza un análisis objetivo (denotación); evoca lo que

simboliza la obra; es decir, elabora un análisis subjetivo (connotación) y termina en la conformación de una síntesis textual de la obra para expresarlo en un mensaje general.

Una buena fotografía es aquella que comunica un hecho, alcanza el corazón y deja al espectador como una persona cambiada tras haberla visto. Es, en una palabra, efectiva.

Irving Penn

EPÍLOGO



1.

En los diversos seminarios de hermenéutica en repetidas ocasiones he escuchado que cada vez es más importante saber traducir e interpretar las expresiones del espíritu humano, mediante el estudio de obras culturales, artísticas y documentos históricos, es decir, saber interpretar correctamente (esto es acercarse al ser humano-social como objeto de estudio a través de diversas manifestaciones socioculturales que genera) tanto en las ciencias sociales como en las humanidades.

En el ámbito académico de las ciencias sociales, la hermenéutica se ha reconocido como una filosofía de la comprensión a través del lenguaje.⁶⁵⁹ “La reflexión hermenéutica es el ser de la conciencia que se ejerce en implicación simbólica con el mundo” (con ciencia), con identidad y sentido”.⁶⁶⁰

Pero no hay un único lenguaje con el que se expresa el ser humano, puede hacerlo con música, danza o en este caso “hablarnos” con imágenes fotográficas para acercarnos y mostrar una situación que puede ser ajena, distante, pero que a través de la observación de esas fotografías nos conmueve y inspira a acercarnos y provoca simpatía hacia ese que no conocemos pero que es real, tan real que ahí está su imagen como constancia de existencia.

No se trata de una puesta en escena como podría ser una pintura, sino de la vida de otros que no conocemos y que en un momento se captura para hacernos conscientes de que sienten de la misma forma que nosotros, que están en una situación de desigualdad de oportunidades en la que vive buena parte del género humano. En esa observación de fotografías, nos vemos a nosotros mismos, como diría Ryszard Kapuscinski “Es cierto que el Otro a mi se me antoja diferente, pero igual de diferente me ve él, y para él yo soy el Otro.”⁶⁶¹

⁶⁵⁹ Fernando Ayala, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁶⁰ Roberto Cruz Fuentes, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶¹ Ryszard Kapuscinski, *Encuentro con el Otro*, Barcelona, Crónicas Anagrama, 2016.

En este sentido, Gadamer afirma que “la mediación se representa hermenéuticamente en y por el lenguaje”, que es el espacio donde se encuentran “el hombre y el mundo, la realidad y la idealidad, la objetividad y la subjetividad”,⁶⁶² por eso debemos admitir que existen múltiples interpretaciones y otros tantos lenguajes. Sabemos que el ser humano registra los acontecimientos que lo impactan a través de las obras que genera, las cuales consideramos textos (por ejemplo, una fotografía).

Un primer aprendizaje fue el enfrentar el reto que significó estudiar textos en los que la expresión se genera mediante diferentes lenguajes (visual y escrito), no fue fácil hacerlos coincidir en la lectura y traducción de las obras. No hay que perder de vista que los seres humanos tienen diversos orígenes, lo que determina la manera como perciben un hecho social, y por lo tanto, la explicación que le dan, así como los textos que elaboran como registro de eso que quieren comunicar. De tal suerte, parte de las vivencias del autor quedan plasmadas en las obras que genera y deja como testimonio a futuras generaciones.

Un segundo aprendizaje fue ubicar y estudiar a través de una imagen fotográfica de Sebastião Salgado, condiciones de trabajo en la segunda mitad del siglo XX, como si en el caso de minas de oro en Brasil el tiempo hubiera quedado congelado en el siglo anterior.

Es así que la metodología hermenéutica se volvió imprescindible para los estudios de Sociología del arte, porque en la creación artística se expresa la vida. A través de las obras humanas se refleja lo que acontece en la sociedad, ya que es la manera en que se hace presente un ser mediante el conocimiento tanto de lo que quiere expresar como de las técnicas para hacerlo.

En los estudios de Sociología del arte no se trata de evaluar qué tan buen artista resultar ser alguien, sino cómo a partir de su formación utiliza los materiales más adecuados para dar a conocer su testimonio sobre algo. En este caso, Sebastião Salgado, a través de sus fotografías, pone de

⁶⁶² Andrés Ortiz-Osés, *op. cit.*, 2003, pp. 21-22.

manifiesto las condiciones de trabajo en minas de oro en Brasil, en las que algunos seres humanos desarrollan su actividad porque además de ser economista también aprendió fotografía, así que utiliza el recurso expresivo que tienen las imágenes. El fotógrafo está en un contexto histórico en el que existen costumbres, tradiciones y valores que conforman su perspectiva y en lugar de escribir un texto sobre economía política, Salgado condensa en una imagen información sobre la situación laboral ya que logra aplicar su habilidad y conocimiento (de economía y técnica fotográfica) en una imagen-texto y con ello impacta más de lo que podría hacerlo con palabras.

Entonces recurrí a la hermenéutica para descifrar los mensajes encriptados en la obra.

En este momento es importante señalar que el arte se vincula tanto con lo que acontece “en el mundo real” como en la imaginación y la fantasía, pero sobre todo con lo simbólico, porque esas esferas existen aunque no tengan manifestación material concreta hasta que se encuentran realizadas (en tanto se hacen perceptibles) en las obras, lo que significa que Salgado no sólo dispara el obturador, sino que lo hace con la intencionalidad que tiene en mente, enfocando ciertos aspectos, jugando con la captura de la luz que puede enfatizar un elemento o encubrirlo.

Entonces para los hermeneutas, estudiosos de las Ciencias Sociales, la prioridad es identificar lo que dicen las obras, más allá de lo que se ve a simple vista, se trata de “develar” el significado oculto, las claves o mensajes cifrados, básicamente en cinco sentidos (aunque no son los únicos):

1. Las condiciones de vida del autor que lo hacen percibir un objeto desde un ángulo determinado.
2. Las condiciones de generación de la obra. Lo que explica que se hagan múltiples fotografías y se seleccione la imagen que más se acerque a la intención del autor para ser expuesta o difundida.

3. Las condiciones de vida de cada uno de los espectadores que conectan con los sentimientos y recuerdos que tienen en la memoria y generan diversas sensaciones.
4. ¿Se logra transmitir la intención original o se re-significa? origina un efecto social.
5. Las condiciones de vida de quien interpreta.

Podemos afirmar que sólo cada uno de los actores podrá contestar. Porque el intérprete no vuelve a producir las condiciones originales sino que se encuentra en un tiempo distinto, lo que hace que la obra se resignifique, porque está viva.

En síntesis, la obra de arte debe ser estudiada como parte de un conjunto de relaciones comunicativas en un contexto determinado, porque manifiesta la percepción sobre lo que ocurre y la conciencia de su autor que da cuenta de su existencia y refiere la manera como está vinculado a un contexto y la comunica a otros seres diferentes pero iguales en tanto humanos. Lo que explica las distintas versiones que existen acerca de una misma obra, como puede ser la Gioconda, los girasoles de Van Gogh, la sinfonía o vals del minuto que la mayoría de las veces, dependiendo de quien interpreta se hace en mayor tiempo según la pasión que imprima...

3.

Como ser social la necesidad de comunicar es intrínseca. Lo valioso del artista es que al ser impactado por ciertos hechos, mediante su capacidad expresiva, comunica sus sentimientos a través de sus obras.

La Sociología del arte interpreta esas imágenes que ofrecen la realidad creada de un objeto real pero modificado. Puedo decir que se trata de un diálogo que el artista establece con los hechos y con las obras que crea, mediante la selección de los materiales que le permitan expresarse mejor y también con quienes son espectadores de sus creaciones.

La realidad, al estar referida a seres vivos, no es absoluta ni inmutable, sino que está en constante reorganización, reinterpretación y re-

significación, por lo que cobra sentido la frase de que “ninguna obra está acabada en su totalidad”, se hace ajena a quien la generó para pertenecer a quienes la observan, como los libros, el cine, la música, etcétera, que puede ser interpretada muchas veces más allá de su autor.

El artista está ubicado en el mundo, en el cruce de las coordenadas sociales de tiempo y espacio y desde su contexto (y motivos). No contempla todo lo que acontece sino lo que le interesa y hace una selección de acuerdo a su punto de vista, que no necesariamente es coincidente con el de personas que estén en otro punto, incluso pueden ser contrarios y también excluyentes.

En síntesis, existen múltiples formas de percibir al mundo, dependiendo de la ubicación del sujeto y, por lo tanto, otras tantas maneras de expresarlo a los demás (polisemias) que pueden coincidir, discrepar o incluso ser contradictorias entre sí, lo que ocasiona luchas por hacer valer interpretaciones sobre una experiencia similar.

4.

El proceso de selección de la imagen de estudio fue difícil, porque tuve a mi alcance muchas fotografías interesantes, desde el punto de vista estético, pero era imposible trabajarlas todas. Me interesaba identificar el origen de las escenas y lo que se representaba en ellas, en el sentido de volver a presentar un acontecimiento que tiene lugar varias veces en el trabajo en minas. No sabemos el nombre de los personajes, pero sí que personifican a quienes laboran bajo ciertas condiciones como un documento testimonial de una situación social.

En esta primera etapa tuve presente la idea de los griegos⁶⁶³ sobre llevar a la presencia. No tenía que trabajar una foto técnicamente bien tomada por un fotógrafo reconocido, sino indagar ¿dónde había sido tomada y bajo qué condiciones? porque la obra es el resultado del principio que la ha producido y la lleva a la presencia de quienes la van a apreciar.

⁶⁶³ Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 118-123.

Se trata de ir más allá de la acción, mediante el conocimiento por el que los hombres pueden producir tanto conocimiento como ciencia y arte, generando conciencia sobre algo que se reproduce no como imagen en un espejo sino realizando ciertos aspectos a través de la luz, el enfoque, el plano, la perspectiva, etcétera.

Barthes afirma “la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí”. “La fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. Ella permanece de algún modo en la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto”.⁶⁶⁴

Estas fotografías y en especial la seleccionada para hacer el análisis han resultado ser fascinantes, seductoras, nos han dejado pensando y haciendo consciencia de muchos problemas que no tenemos que sufrir día con día. Considero que es el claro ejemplo de *punctum*, hay algo que punza en la persona que observa la imagen, algo que se mueve, que cambia, es ese sentimiento que nos conduce a querer hacer un cambio. Para ilustrar aquí entre líneas, recupero una reflexión de Ryszard Kapuscinski: “He aquí que la pequeña familia-tribu siguiendo su camino en busca de alimentos de pronto se topa con otra familia-tribu... ¡Qué descubrimiento más fabuloso...el mundo está habitado por otras personas! ...hasta aquel momento, el miembro de nuestra comunidad familiar y tribal podía vivir convencido de que, conociendo a sus treinta...hermanos, conocía a todos los habitantes de la tierra. Y...descubre que no...el mundo también alberga a otros seres parecidos a él.”⁶⁶⁵

En este caso, puedo decir que lo importante es que Salgado permite que la voz de quienes trabajan en minas sea cada vez más audible reconociendo que tienen valor y un lugar que encierra dignidad en la doctrina de desigualdad que por desgracia se expande cada vez más en nuestro género humano, considerando que todos aquellos que forman

⁶⁶⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, 1989, p. 24.

⁶⁶⁵ Ryszard Kapuscinski, *op. cit.*, p.12.

parte de nuestra comunidad son seres humanos y merecen todas las consideraciones y los demás son cualquier cosa menos “nosotros”.

5.

Hay quienes han criticado ampliamente a Salgado, dicen que sus fotos están arregladas para la prensa o para la exhibición en galerías o exposiciones, lo que no quiere decir que podamos juzgar acertadamente el trabajo de este fotógrafo. “¿Quién de nosotros no tiene una tabla interior de preferencias, de repugnancias, de inferencias?”⁶⁶⁶

Entre las críticas que sufrió se encuentra la del diario francés *Le Monde*, el crítico Jean-François Chevrier lo acusó de hacer “voyeurismo sentimental” y de aprovecharse del sufrimiento de los demás para hacer arte. Por su parte, Javier Ferreira afirmó: “podría convertirse en un coleccionista de la miseria ajena y un retorcido recopilador de la crueldad y la injusticia para transfigurar al sujeto, morbosamente, en objeto de la contemplación artística. Incluso se le ha calificado de frívolo y de dramatizar excesivamente el sufrimiento ajeno hasta convertirlo en un “esteta de la miseria”.⁶⁶⁷

Susan Sontag no fue la excepción con sus declaraciones: “una foto puede ser terrible y bella. Otra cuestión: si puede ser verdadera y bella. Este es el principal reproche a las fotografías de Sebastião Salgado. Porque la gente, cuando ve una de esas fotos, tan sumamente bellas, sospecha. Con Salgado hay otro tipo de problemas. Él nunca da nombres. La ausencia de nombres limita la veracidad de su trabajo. Ahora bien: con independencia de Salgado y sus métodos, no creo yo que la belleza y la veracidad sean incompatibles. Pero es verdad que la gente identifica la belleza con el fotograma y el fotograma, inevitablemente, con la ficción.”⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, 1989, p. 52.

⁶⁶⁷ Javier Ferreira, *Estética de la miseria*, consultado el 16 de enero 2013, (en línea). Dirección URL: http://www.elhalo.com.ar/articulo_salgado.html

⁶⁶⁸ Arcadi, Espada, *La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag*, consultado el 16 de enero 2013, (en línea). Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-necesidad-de-la-imagen-entrevista-con-susan-sontag>

Finalmente Michael Kimmelman dijo: “en las fotografías espléndidas compuestas, su dominio de la luz, estilo reconocible e incansable idealización abordan el escenario central dejando a los trabajadores en papeles secundones del drama en el que el fotógrafo es la verdadera estrella”.⁶⁶⁹

Salgado por su parte, declaró al respecto: “los fotógrafos son comúnmente acusados de querer protagonizar, colocarse en evidencia, pero son testigos; muchas veces, los únicos testigos en el local. Esos dramas, queramos o no, son el espejo de la sociedad, y los fotógrafos llevan ese espejo a todos lados”.⁶⁷⁰

“Nunca me he puesto en el dilema moral de hacer o no una fotografía como ¿tengo el derecho de fotografiar cuando tengo la muerte frente a mí, y el sufrimiento está delante de mí? Nunca me hago estas preguntas porque ya me formulé las interrogantes fundamentales antes de llegar ahí. ¿Tenemos el derecho a la división de recursos que hay en el mundo? ¿tengo el derecho a tener la casa que tengo, a vivir donde vivo? ¿tengo el derecho a comer cuando otros no comen? Estas son las preguntas sustanciales (...) La más interesante función de este tipo de fotografía es exactamente esta: mostrar y provocar el debate y ver cómo podemos seguir adelante con nuestras vidas. El fotógrafo debe participar en este debate. No creo que hagas esto porque eres bueno o malo, o porque tengas una misión. No lo haces por ninguna de estas cosas. Lo haces porque es tu manera de vivir. Y al hacerlo te importas tú mismo, te importan tus hijos, tu esposa, las cosas que más amas en tu vida. ¿Cómo puede el fotógrafo documentar? ¿realmente ayuda a consolidar la supervivencia de toda esta gente y asegurar la supervivencia para las próximas generaciones? Los fotógrafos documentales tienen una porción de

⁶⁶⁹ Michael Kimmelman, *Photography review; Can Suffering Be Too Beautiful?* consultado el 16 de enero de 2013 (en línea). Dirección URL: <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html?ref=sebastiaosalgado>

⁶⁷⁰ Sougez Marie-Loup (Coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Editorial Cátedra, 2003, pág. 488.

responsabilidad. No vas a un sitio para crear buenas imágenes o cosas hermosas. No se trata de eso. Tú tienes tu propia manera de mostrarlas y el fotógrafo debe aplicar su propio modo de mirar”.⁶⁷¹

Salgado, a través de la belleza de sus imágenes, dota de dignidad a las personas en sus fotografías.

El que el artista presente una bella imagen, no quiere decir que está exponiendo solamente la “parte bella de la vida” escondiendo la otra cara. Puede llamar más la atención del espectador con una imagen hermosa, pero el contenido es horrible: la miseria humana y si la presentara como copia fiel de la realidad que acontece, es muy probable que volteáramos la cara ante algo tan desagradable.

Hegel afirma que el que la obra sea bella facilita que el espectador pueda “sumergirse en ella hasta olvidarme de mi mismo; el sentimiento posee siempre un rasgo particular y por ello los hombres lo experimentan fácilmente”.⁶⁷²

Kant había puesto fin a esta reducción de lo bello a lo agradable, concibiéndolo como una fuente de placer y había demostrado que era necesario superar, en la concepción la definición de lo bello, la esfera del sentimiento puro y simple.⁶⁷³

En este sentido, como mencioné líneas antes, considero que Salgado recurre a la belleza para atraer la atención del espectador y que así pueda “apreciar la apariencia exterior de una obra de arte”⁶⁷⁴ y posteriormente se enfoque en lo que realmente es importante, el contenido que el autor quiere transmitir.

Tal vez existan fotografías que no sean agradables o bellas para todos o que realmente el contenido sea tan impactante que resulte difícil admirar la imagen pero aquí podemos retomar lo que dice Hegel:

⁶⁷¹ Ken Light, *Witness in our time: Working lives of documentary photographers*, Washington, Edit. Smithsonian books, 2010.

⁶⁷² W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, México, Ediciones Coyoacán, No. 58, 2005, p. 63.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁷⁴ *Idem.*, pp. 74-75.

En el gusto de los hombres, encontramos a nuestra disposición todos los objetos de la Naturaleza, pues no existe siquiera uno que no tenga su adepto. Por ejemplo, el novio siempre encuentra linda a su novia, y más linda que todas las otras mujeres, y es tal vez una felicidad para las partes que no exista norma para el gusto subjetivo. Si pasamos de los individuos y sus gustos accidentales a la consideración de los gustos que se observan en las diferentes naciones, se encuentra igualmente que varían de un país a otro.⁶⁷⁵

Lo mismo sucede cuando escuchamos una pieza musical realizada por un pueblo no occidental, podemos pensar que para sus oídos es algo sublime mientras que para nosotros puede resultar desagradable.

Kant explica que lo bello gusta a todos los que tienen experiencia para gozarlo; de hecho un cuadro puede gustar a unos y a otros no. Eso depende de la diferente educación estética. Realmente el concepto es “producto del entendimiento”.⁶⁷⁶

Por su parte Umberto Eco explica que el dolor físico no puede conciliarse con la belleza de la representación. Debemos regresar a lo que pasaba en el siglo XVIII, en que existió la discusión sobre como lo bello se aparta de la búsqueda de las reglas que lo definen para considerar los efectos que produce, y las primeras reflexiones sobre lo sublime no se refieren tanto a los efectos artísticos como a nuestra reacción frente a los fenómenos naturales en los que predomina lo informe, lo doloroso y lo tremendo.

Ahora la belleza deja de ser la idea dominante de la estética. Eco explica “con los pensadores románticos la atención se aparta de la naturaleza del arte, que es la única que puede darnos la posibilidad de materializar el valor estético, hablando incluso de aquello que en la naturaleza nos provoca rechazo.”⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ *Id.*, p. 75.

⁶⁷⁶ Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*, México, Editorial Porrúa, 2014, p. 211.

⁶⁷⁷ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Editorial Debolsillo, 2007, p. 276.

Eco retoma de Kant la siguiente idea: “la fealdad que provoca repulsión no puede ser representada sin destruir cualquier clase de placer estético, con el romanticismo este límite resulta superado”.⁶⁷⁸ Más adelante, también recuerda a James Joyce “la experiencia de lo feo, como el olor a col podrida o la visión de un cadáver, podía convertirse en emblema imborrable de un momento interior, aunque redimido estéticamente por el estilo”.⁶⁷⁹ En la misma línea, finalmente menciona a Adorno, quien afirma “las normas de la vida bella en la sociedad fea no puede sino ser fatalmente desfigurado por el resentimiento, y que el arte ha de apropiarse justamente de lo que es despreciado por feo, no ya para integrarlo, para mitigarlo, o para hacerle aceptar la existencia recurriendo al humorismo (...) sino para denunciar, en lo feo, el mundo que lo crea y lo reproduce según su propia imagen (...) El arte acusa al poder (...) y da testimonio de lo que es apartado y rechazado por ese poder”. Eco dice que “la fealdad vanguardista ha sido aceptada como nuevo modelo de belleza y ha dado origen a un nuevo circuito mercantil”.⁶⁸⁰

En el caso de Salgado, la inspiración no significa tener el impulso de expresar algo, sino que tenía el impulso de expresarlo. Como dice Hegel “la inspiración no es el expresarse a sí mismo, sino el olvidarse en la cosa, obtener la elevación en ella y ser el yo vivo del expresar de la cosa”.⁶⁸¹

Fred Ritchin, editor de imagen de la *New York Times Magazine* recuerda una anécdota con Salgado de 1970: “Salgado me envió una caja con estas fotografías desde París y yo las mostré por toda la ciudad de Nueva York a profesionales de la edición y curaduría. Estaba pasmado por las imágenes de personas muriendo de hambre, por su extraordinaria gracia ante la adversidad (...) los editores juzgaron las fotografías demasiado perturbadoras para los lectores estadounidenses y no las

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁷⁹ *Idem.*, p. 354.

⁶⁸⁰ *Id.*, p. 379.

⁶⁸¹ W. F. Hegel, *op. cit.*, 2005, pp. 177-179.

publicaron en revistas.”⁶⁸² Las imágenes de África con gente hambrienta y empobrecida, eran impactantes y a la vez dignas y sorprendentemente bellas.

Tal como lo expresa Oti Rodríguez Marchante, “es una auténtica paradoja: situaciones terribles plasmadas en el cuadro fotográfico con una finura y magnificencia sublimes. Salgado ha sido admirado y también criticado por la brillantez de su espejo a lo peor del mundo”.⁶⁸³

6.

En el transcurso de su vida, Salgado ha tenido contacto directo con el hambre, la ha padecido en sus viajes, lo mismo que la pobreza, el sufrimiento por las guerras y en el aspecto personal un hijo con síndrome de Down que le mantiene especialmente susceptible ante la vulnerabilidad, de los menos favorecidos especialmente niños. Todo ello le ha sensibilizado a diversas situaciones.

La metodología hermenéutica recomienda que para interpretar una fotografía se requiere conocer la historia de quien la tomó, el contexto en el que la hizo, para lograr una interpretación correcta de la preocupación social, es decir, la intención del autor. En el trabajo de descifrar, no puede ser más importante el fotógrafo que la persona que está frente a él, de lo contrario se convierten en objetos.

Sin que necesariamente respondiera a una orden o mandato, Salgado iba a zonas de guerra a cubrir la nota, por un compromiso con la sociedad. Pero más allá de dar una nota periodística, se involucraba con la comunidad con objeto de fotografiar no sólo lo que acontecía sino cómo se vivía por los involucrados o incluso cómo morían aquellos que lo habían acompañado en el camino.

En una declaración el mismo Salgado dijo:

⁶⁸² Michelle Bogre, *Photography as Activism: Images for Social Change*, Londres, Editorial Focal Press, 2012, Loc. 1598.

⁶⁸³ Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, *La sal de la Tierra*, 2014.

Respeto y tengo cierto sentido de la comunidad y del ser humano. La fotografía está llena de simbolismo, es un lenguaje simbólico. Tienes que ser capaz de materializar todas tus ideas en una sola imagen. De alguna manera mi punto de vista (muy centrado en lo social y en la comunidad) no es muy diferente a los conceptos básicos de la mayoría de las religiones (...) a veces la gente no acaba de entender por qué he trabajado tanto sobre la hambruna en África y sobre la pobreza en América Latina, pero era lo que tenía en mente. Era mi vida. No me imponía en sus vidas, sino que era lo que yo estaba viviendo (...)

Brasil había estado muy metida en temas sociales y estábamos en una época de militancia política. Además llegamos a estudiar a Francia después de 1968. Todo era activismo, política, militancia y temas sociales. Convertirme en fotógrafo social y documental fue una evolución natural para mí.⁶⁸⁴

El discurso de Salgado proviene, cómo él mismo lo admite, de la economía y la sociología:

El fotógrafo social tiene que meterse a fondo en sociología, antropología, economía, política y geopolítica para entender el marco en el que trabaja. Tiene que formarse una idea de la sociedad en general y del planeta en el que vivimos.⁶⁸⁵

No vas y tomas una foto, vas a construir una historia. A fin de cuentas creo que los fotógrafos documentalistas somos gente a la que nos gusta contar historias”.⁶⁸⁶

Es innegable que Salgado se involucrara con las comunidades y personas que retrata. Tampoco fue inmune a todos los hechos y escenas terribles que enfrentó con su cámara. Cuando regresó de Ruanda decía:

⁶⁸⁴ Anne-Celine Jaeger, *Creadores de imágenes. Fotógrafos contemporáneos*. Barcelona, Editorial Océano, 2007, p. 76.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁸⁶ Ken Light, *op. cit.*

“no creía en nada. No creía en la salvación de la especie humana. No podíamos sobrevivir a tal cosa. No merecíamos vivir más. Nadie merecía vivir. ¿cuántas veces tiré al suelo la cámara para llorar por lo que veía?”⁶⁸⁷

Salgado expresa realidades terribles, y ciertamente puede generar ruido al encontrar fotografías que son tan bellas en la forma de sujetos que viven situaciones terribles.

Nos presenta hechos visuales que tocan la sensibilidad porque, así como son violentos también son capaces de crear empatía y ser movidos, crea compasión por el otro, hace que volteemos a nuestro alrededor y nos demos cuenta de las cosas, de la realidad misma, que tomemos conciencia.

Las fotos de Salgado nos hacen reflexionar sobre nuestra solidaridad hacia los demás. El verdadero reto está en preguntarse ¿qué significan las fotografías de Salgado para mí? ¿afectan mi vida?

Si las fotografías de Salgado no ofrecen respuestas, sí que son grandes generadoras de preguntas.

7.

Un trabajo de investigación debe tener un punto final y ha llegado el momento de hacerlo.

Sin embargo, tengo la conciencia de que en tanto que soy un sujeto vivo y por tanto en movimiento, constantemente me nutro de nuevas lecturas, datos, imágenes, etc. que me dan nuevas perspectivas. Durante cerca de 4 años he analizando imágenes de y sobre la vida de los mineros de Serra Pelada a través de contextualizar en las condiciones de trabajo en minas a cielo abierto en la que ésta (la vida de quienes trabajan en minas) se desenvuelve.

A pesar de ello, las visiones y explicaciones sobre la situación no han quedado agotadas. Conforme avancé en el aprendizaje de cómo se desarrolla el trabajo en minas a cielo abierto (lo que me permitía resolver las interrogantes iniciales) surgían otras que no había podido pensar al inicio

⁶⁸⁷ Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, *La sal de la Tierra*, 2014.

porque el panorama se ampliaba y complejizaba cada vez más, por ejemplo, la forma de organización entre los vigilantes y los mineros y cómo se mantiene el orden cuando hay hacinamiento pocos recursos.

Parecía que toda la información que iba recabando se configuraba como si fuera la misma mina a veces tan oscura y profunda que me impedía ver lo cruel e inhumano que se asumía como si fuera algo normal porque se comparten valores establecidos en los que no hay un lugar para la dignidad y en efecto era parte de la cotidianidad de todos los que se encontraban en la mina ya fuera como trabajadores o vigilantes, todos ellos compartían el mismo hedor y lodo

Hubo momentos en los que tuve que darme el tiempo para salir, tomar aire, hacer una pausa, ver la luz y regresar a mi trabajo para convencerme de que lo que estaba encontrando en mis fuentes a manera de cifras, porcentajes, números, gráficas, era una forma de presentar eso que llamamos explotación a través del trabajo humano, pero que también se podía ver representado como manos calludas, sangrantes, sin el rojo, porque las cifras ocultan las ampollas y la carne viva, tanto como el odio, la ambición, la competencia desleal, sentimientos que aunque me negaba a admitir son inherentes a todo ser humano que convive en proximidad con aquellos con los que compete por obtener oro.

Esa distinta forma de representar (no como volver a presentar o copiar algo, sino presentar una situación desde un punto de vista, es decir interpretado) es la que encontré en las imágenes de Sebastián Salgado, que si bien no sustituyen al dato, permiten ver estéticamente más allá de lo que una cifra o concepto representa.

Estas imágenes, son bellas porque responden a un conocimiento de las técnicas fotográficas. Pero más allá, la fotogenia que maneja Salgado le permite producir sensaciones en el espectador además de que tiene una perspectiva acerca del trabajo debido a sus estudios de Economía que también en buena medida se debe al proceso de sensibilización al que se somete cuando convive con aquellos a los que captura en sus fotografías.

Esa estancia, acercamiento, compenetración de la situación, le permite seleccionar el momento clave en el que la imagen de la vida “habla” sobre la vida y la mantiene como testimonio ya que produce un efecto específico sobre el espectador.

Ese enfrentamiento con las fotos que muestran personas diferentes y en situación distinta a la nuestra hace que nos preguntemos ¿qué actitud adoptar? Porque cuando hablamos de explotación a través del trabajo y mencionamos “condiciones de vida”, no sólo se trata de 17 letras reunidas en una forma especial de combinarlas y asociarlas a un significado teórico de economía política, sino que mediante una imagen condensa todo ese saber y además nos mueve de la posición de economistas, ingenieros de suelos, geólogos a una que es la de sociólogos que trabajan explicando, entendiendo y comprendiendo la vida en sociedad.

Reitero, para cerrar este texto es necesario decir que estoy convencida que una investigación forma parte de una etapa, pero no significa que se haya agotado o que se haya dicho todo lo que es posible acerca del tema, sin olvidar que una parte muy importante es el aprendizaje que se obtiene al desarrollarla.

Lo anterior implica que se puede repensar el objeto y volverlo a hacer múltiples veces cada vez con más información de la que se tenía al inicio. De tal suerte que en este momento solamente intento hacer una pausa en el estudio (que me podría llevar la vida), con objeto de mantener la posibilidad de recuperar posteriormente todo el aprendizaje obtenido durante poco más de 4 años y cierta de que es justamente en este inagotable proceso en el que se ubica toda investigación.

En pocas palabras, no hay una conclusión final, cuando se habla de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- 1) ABBAGNANO, Nicola (2004), *Diccionario de filosofía*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 2) ABREU, Carlos (2002), *La fotografía periodística. Una aproximación histórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, Colección Fotografía.
- 3) ABRIL, Gonzalo (2007), *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, España, Editorial Síntesis.
- 4) ACHA, Juan (2007), *Expresión y apreciación artísticas*, México, Editorial Trillas, Reimpresión.
- 5) ADORNO, Theodor (2004), *Teoría estética*, Madrid, Editorial AKAL, 1ª edición.
- 6) AGAMBEN, Giorgio (2005), *El hombre sin contenido*, Barcelona, Editorial Áltera.
- 7) AGUILAR MONTEVER DE, Alonso (2002), *Globalización y capitalismo*, México, Editorial Plaza y Janés.
- 8) ALEXANDER, Jeffrey C. (2000), *Sociología Cultural. Formas de clasificación complejas*, Barcelona, Editorial Anthropos, Colección Ciencias Sociales, No. 23.
- 9) ALONSO, Martín (1978), *Ciencia del lenguaje y arte de estilo, teoría y sinopsis*, Madrid, Editorial Aguilar, 12ª edición.
- 10) ÁLVAREZ SANTOS, Remedios (2003), *Hermenéutica analógica y ética*, México, Editorial Torres Asociados.
- 11) AMADOR BECH, Julio (2008), *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM.
- 12) AMAR, Pierre-Jean (2000), *El fotoperiodismo*, Buenos Aires, Editorial La Marca.
- 13) ARELLANO GARCÍA, Carlos (2006), *Derecho Internacional Público*, México, Editorial Porrúa.
- 14) ARENAL, del Celestino (1995), *Introducción a las Relaciones Internacionales*, México, Red Editorial Iberoamericana SA.
- 15) ARISTÓTELES (1982), *Obras filosóficas. Los clásicos*, México, Editorial Cumbre.
- 16) _____ (1999), *La política*, Madrid, Editorial Cátedra.

- 17) ARNHEIM, Rudolf (1979), *Arte y percepción visual*, Madrid, Editorial Alianza.
- 18) _____ (1986), *El pensamiento visual*, Barcelona, Editorial Paidós.
- 19) _____ (2001), *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Editorial Akal/Arte y Estética.
- 20) ARNOLD, Dana (2007), *Una brevísima introducción a la historia del arte*, México, Editorial Océano.
- 21) ARRIARÁN, Samuel (2010), *Filosofía de la memoria y el olvido*, México, Editorial Ítaca y la Universidad Pedagógica Nacional.
- 22) ARTEAGA BOTELLO, Nelson (2012), *Vigilancia, poder y sujeto. Caminos y rutas después de Foucault*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, Editorial Itaca.
- 23) AUGE, Marc (1998), *Las formas del olvido*, España, Editorial Gedisa.
- 24) AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- 25) AYALA BLANCO, Fernando (2014), *Reflexiones sobre hermenéutica, arte y poder*, México, UNAM.
- 26) BACHELARD, Gastón (2002), *La Poética del Espacio*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2ª edición.
- 27) BAEZA, Pepe (2001), *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 28) BARRERA VÉLEZ, Julio César (2006), *Hermenéutica analógica: paradigma del pensar latinoamericano*, en Ricardo Blanco Beledo (comp.), *Contextos de la hermenéutica analógica*, México, Editorial Torres Asociados.
- 29) BARTHES, Roland (1982), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Editorial Paidós.
- 30) _____ (1989), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Comunicación Paidós.
- 31) BAUDELAIRE, Ch. (1973), *El público moderno y la fotografía*, París, Editorial Garnier, Colección Classiques.
- 32) BAUDRILLARD, Jean (2000), *El intercambio imposible*, España, Editorial Cátedra.
- 33) _____ (2005), *Crítica de la economía política del signo*,

México, Editorial Siglo XXI.

- 34) _____ (2009), *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Editorial Siglo XXI, 2ª edición.
- 35) BAUMAN, Zygmunt (2008), *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa Editorial, 3ª reedición.
- 36) BELTING, Hans (2012), *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz Editores, 3ª reimpresión.
- 37) BENJAMIN, Walter (2007), *Sobre la fotografía*, Valencia, Editorial Pre-textos.
- 38) _____ (2009), *Estética y política*, Buenos Aires, Editorial las cuarenta.
- 39) _____ (2011), *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Editorial Casimiro libros.
- 40) _____ (2012), *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Buenos Aires, Ediciones Godot, Colecciones Exhumaciones.
- 41) BERGER, John (2007), *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 42) _____ (2015), *Para entender la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 43) BERISTÁIN, Helena (1997), *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa.
- 44) BEUCHOT, Mauricio (1989), *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla (Publicación aparecida, también, en la *Revista de Filosofía* (1991), Universidad Iberoamericana de México, No. 24, pp. 203-212).
- 45) _____ et al. (2003), *Interpretación, diálogo y creatividad*, Quintas jornadas de hermenéutica, México, UNAM, Instituto de Investigaciones filológicas, Facultad de Filosofía y Letras.
- 46) _____ (2004), *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Barcelona, Editorial Herder.
- 47) _____ (2005), *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Ítaca (Seminarios).
- 48) _____ et al. (2008), *Hermenéutica de la encrucijada*, Barcelona, Editorial Anthropos, colección autores, textos y temas, 1ª edición.
- 49) BEUCHOT, Mauricio y VELASCO, Ambrosio (2003), *Interpretación, diálogo y creatividad*, Quintas jornadas de hermenéutica, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Facultad de Filosofía y Letras.

- 50) BLACK, Bob (2013), *La abolición del trabajo*, España, Pepitas de calabaza Editorial.
- 51) BOGRE, Michelle (2012), *Photography as Activism. Images for Social Change*, London, Editorial Focal Press.
- 52) BOURDIEU, Pierre (1998), *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Editorial Siglo XXI.
- 53) _____ (2002), *La distinción*, México, Editorial Taurus.
- 54) _____ (2003), *Un arte medio*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 55) _____ (2007), *El sentido práctico*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- 56) _____ (2015), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, México, Editorial Siglo XXI.
- 57) BOZAL, Valeriano (2006), *Estudios de arte contemporáneo I. La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*, Madrid, Editorial A Machado libros S.A.
- 58) BURGIN, Victor (1986), *The End of Art Theory, Criticism and Posmodernity*, New Jersey, Humanities, Press Internacional.
- 59) BURKE, Peter (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica.
- 60) B. ZANGARO, Marcela (2001), *Subjetividad y trabajo. Una lectura foucaultiana del management*, Argentina, Herramienta ediciones.
- 61) CANETTI, Elias (1987), *Masa y poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1ª reimpresión.
- 62) CAPLOW Theodore (1958), *Sociología del trabajo*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- 63) CARDOSO, Fernando Henrique (1972), *Ideologías de la burguesía industrial en sociedades dependientes (Argentina y Brasil)*, México, Editorial Siglo XXI, 2ª Edición.
- 64) CARONTINI, Enrico (1979), *Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 65) CARTIER-BRESSON, Henri (2014), *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 66) CASSASUS, José María (1973), *Teoría de la imagen*, Barcelona, Salvat Editores.
- 67) CASSIRER, Ernst (1975), *Esencia y efecto del concepto de símbolo*,

México, Editorial Fondo de Cultura Económica.

68) _____ (2006), *Antropología Filosófica, Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, No. 41, 23 reimpresión.

69) CASTELLANOS, Ulises (2003), *Manual de fotoperiodismo*, México, Editorial Universidad Iberoamericana.

70) CASTILLO FERNÁNDEZ, Didimo (2009), *Los nuevos trabajadores precarios*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, Editorial Porrúa.

71) CAVALLA ROJAS, Antonio (1979), *Geopolítica y Seguridad Nacional en América*, México, UNAM, Lecturas Universitarias.

72) CERTEAU, Michel De (1996), *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Editorial Universidad Iberoamericana.

73) CHOSSUDOVSKY, Michel (2003), *Globalización de la Pobreza y Nuevo Orden Mundial*, México, Editorial Siglo XXI.

74) COHEN, Daniel (2001), *Nuestros tiempos modernos*, España, Kriterion Tu Quets Editores, No. 3.

75) COHEN, Jozef (1991), *Sensación y percepción visuales*, México, Editorial Trillas.

76) CORONA, Pablo Edgardo (2005), *Paul Ricoeur. Lenguaje, texto y realidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

77) COSTA, Joan (1991), *La fotografía, entre sumisión y subversión*, México, Editorial Trillas.

78) _____ (1998), *La esquemática. Visualizar la información*, Barcelona, Editorial Paidós.

79) _____ (2008), *La fotografía creativa*, México, Editorial Trillas, 2ª edición.

80) CRESPO Eduardo, Carlos Prieto y Amparo Serrano (Coordinadores) (2009), *Trabajo, subjetividad y ciudadanía, paradojas del empleo en una sociedad en transformación*, Madrid, Universidad Complutense, Centro de Investigaciones Sociológicas.

81) COCKCROFT, James D. (2001), *América Latina y Estados Unidos*, México, Editorial Siglo XXI.

82) CRUZ FUENTES, Roberto (2005), *La primera hermenéutica. El origen de la Filosofía y los orígenes en Grecia*, México, Editorial Herder, Universidad Iberoamericana.

- 83) DE LA BOÉTIE, Étienne (2008), *Discurso de la servidumbre voluntaria*, Madrid, Editorial Trotta.
- 84) DE LAS HERAS, Beatriz (2012), *El testimonio de las imágenes. Fotografía e historia*, Madrid, Creaciones Vincent- Gabrielle.
- 85) DEBRAY, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- 86) DIDI-HUBERMAN, George (2012), *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve.
- 87) DILTHEY, Wilhelm (1978), *Obras de Wilhelm Dilthey. El mundo histórico*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Tomo VII.
- 88) _____ (1978), *Psicología y teoría del conocimiento*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 89) _____ (1978), *Teoría de la Concepción del Mundo. Sinopsis de mi Sistema. Obras completas*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Tomo VIII, Sección obras de Filosofía.
- 90) _____ (2000), *Dos escritos sobre hermenéutica. El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórico*, Madrid, Editorial Istmo Fundamentos, No. 164.
- 91) DONDIS, D.A. (2006), *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 92) DORFLES, Gillo (2004), *El devenir de las artes*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Breviarios 170, 5ª reimpresión.
- 93) DUBOIS, Philippe (2008), *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- 94) DURAND, Gilbert (1990), *La creación literaria. Los fundamentos de la creación*, en *El retorno de Hermes*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- 95) _____ (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspecto de la obra*. México, Editorial Anthropos, UAM.
- 96) _____ (2007), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2ª edición.
- 97) DURAND, Régis (2012), *La experiencia fotográfica*, México, Ediciones Ve.
- 98) DURKHEIM, Émile (2002), *La división del trabajo social*, México Editorial Colosón, S.A.
- 99) EAGLETON, Terry (2001), *La idea de cultura*, Barcelona, Editorial Paidós.
- 100) ECO, Umberto (2000), *Tratado de semiótica general*, México, Editorial Nueva Imagen.

- 101) _____ (2007), *Historia de la fealdad*, Barcelona, Editorial Debolsillo.
- 102) EHRENREICH, Barbara (2001), *Por cuatro duros. Cómo apañárselas en Estados Unidos*, España, Editorial Capitán Swing, Colección Entrelíneas.
- 103) ELGER, Dietmar (2008), *Arte abstracto*, Alemania, Editorial Taschen.
- 104) ESCALANTE, Evodio (2007), *Heidegger*, México, Biblioteca Básica, UAM.
- 105) ESTEFANÍA, Joaquín (2011), *La economía del miedo*, Portugal, Editorial Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- 106) FERNÁNDEZ LEICEAGA, Xoaquín (1998), *El impacto de las Multinacionales en las economías*, España, Editorial Universidad de Santiago de Compostela.
- 107) FERRARIS, Maurizio (2005), *Historia de la hermenéutica*, México, Editorial Siglo XXI, Lingüística y Teoría Literaria, 2ª edición.
- 108) FERRER, Aldo (1996), *Historia de la globalización. Orígenes del orden económico mundial*, Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 109) FINKEL MORGENSTEIN, Lucila (1994), *La organización social del trabajo*, Madrid, Editorial Pirámide.
- 110) FISHER, Ernst (1970), *La necesidad del arte*, Barcelona, Nueva colección Ibérica/ Editorial Península, 2ª edición.
- 111) FLUSSER, Vilém (2001), *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Editorial Síntesis.
- 112) FONT, Domenec (1973), *El poder de la imagen*, Barcelona, Salvat Editores.
- 113) FONTCUBERTA, Joan (1994), *Fotografía. Conceptos y procedimientos*, México, Editorial Gustavo Gili.
- 114) _____ (1997), *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 115) _____ (2003), *Estética Fotográfica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 116) _____ (2012), *La caja de Pandora*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1ª edición.
- 117) FOUCAULT, Michel (2008), *Vigilar y Castigar*, México, Editorial Siglo XXI.
- 118) _____ (2013), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Argentina, Eterna Cadencia Editora, 1ª reimpresión.

- 119) _____ (2015), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Editorial Siglo XXI, 3ª reimpresión.
- 120) FRADE, Fernando (1969), *Introducción a la Geopolítica*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española.
- 121) FRANCASTEL, Pierre (1972), *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- 122) FREEMAN, Michael (2012), *La visión del fotógrafo, Entender y apreciar la buena fotografía*, Inglaterra, Editorial Blume.
- 123) FREUND, Gisèle (2006), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 124) FRIEDMANN, George y PIERRE, Naville (1997), *Tratado de Sociología del Trabajo II*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 125) _____ (2008), *Tratado de Sociología del Trabajo I*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 126) FRIZOT, Michel (2009), *El imaginario fotográfico*, México, Editorial Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- 127) _____ (2011), *Graciela Iturbide*, Barcelona, Editorial Lunwerg.
- 128) GADAMER, Hans- Georg (1977), *Verdad y Método*, Editorial Sígueme, Tomo I, Colección, *Hermeneia*, No. 7.
- 129) _____ (1998), *Estética y hermenéutica*, España, Editorial Tecnos.
- 130) _____ (2004a), *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, Tomo II.
- 131) _____ (2004b), *Hermenéutica de la Modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*, Madrid, Editorial Trotta.
- 132) _____ (2007), *Verdad y Método*, Salamanca, Editorial Sígueme, Tomo I, Colección *Hermeneia*, No. 7, 22 edición.
- 133) GARAGALZA, Luis (1990), *La interpretación de los símbolos, hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Editorial Anthropos, Colección *Hermeneusis*, No. 7.
- 134) _____ (2002), *Introducción a la hermenéutica contemporánea. Cultura, simbolismo y sociedad*, España, Editorial Anthropos.
- 135) GEERTZ, Clifford (1986), *Los usos de la diversidad*, España Ediciones Paidós.

- 136) _____ (2005), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa Editorial, serie CLA DE MA antropología, 23 reimpresión.
- 137) GENDE, Carlos Emilio (2004), *Lenguaje e interpretación en Paul Ricoeur*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- 138) GENNARI, Mario (1997), *La educación estética. Arte y literatura*. Barcelona, Editorial Instrumentos Paidós, No. 16, Colección arte y literatura.
- 139) GILLO DORFLES (1977), *El devenir de las artes*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios.
- 140) GLEDHILL, John (2000), *El poder y sus disfraces*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- 141) GOETHE (1973), *Fausto*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 10 edición.
- 142) GOMBRICH, E.H. (1998), *Arte e ilusión*, Madrid, Editorial Debate.
- 143) _____ (1999), *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*, Inglaterra, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 144) _____ (2001), *Las imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento 2*, España, Editorial Debate.
- 145) _____ (2014), *La evidencia de las imágenes*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones, Colección Chiribitas.
- 146) GÓMEZ, Alonso Rafael (2001), *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, Madrid, Editorial Laberinto.
- 147) GÓMEZ ISLA, José (2005), *Fotografía de creación*, San Sebastián, Editorial Nerea.
- 148) GONZÁLEZ FLORES, Laura (2005), *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 149) GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia (2005), *El arte develado*, España, Editorial Herder.
- 150) _____ (2007), *La hermenéutica desde la estética*. González Valerio, María Antonia. "La hermenéutica desde la estética". En: Gadamer y las Humanidades, Volumen I. Ontología, Lenguaje y Estética, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3502>
- 151) GOODMAN, Nelson (2010), *Los lenguajes del arte*, Madrid, Editorial Paidós.
- 152) GRASSI, Ernesto (2015), *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*, Barcelona, Editorial Anthropos.

- 153) GREEN, D. (Ed.) (2007), *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 154) GUTIÉRREZ, Carlos B. (2008), *Ensayos hermenéuticos*, México, Editorial Siglo XXI.
- 155) HASKELL, F. (1999), *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza Editorial.
- 156) HAUSER, Arnold, (1975), *Sociología del arte*, Madrid, Editorial Guadarrama.
- 157) HAZ, Nicholas (1952), *El manejo de la imagen. Composición para fotógrafos*, México, Club fotográfico de México.
- 158) HEGEL, Georg W. Friedrich (2002), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas: 1 lógica, 2 filosofía de la naturaleza y 3 filosofía del espíritu*, México, Editorial Casa Juan Pablos.
- 159) _____ (2005), *Lecciones sobre la estética*, México, Ediciones Coyoacán, No. 58.
- 160) _____ (2006), *Fenomenología del Espíritu*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 16ª reimpresión.
- 161) _____ (2006), *Filosofía del arte o estética*, Madrid, ABADA Editores/UAM.
- 162) HEIDEGGER, Martin (2004), *Arte y poesía*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 163) HONNETH, Axel (2014), *El derecho a la libertad. Esbozo de una eticidad democrática*, Madrid, Katz Editores.
- 164) JAKOBSON Roman (1998), *El marco del lenguaje*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 165) JARDÍ, Enric (2012), *Pensar con imágenes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 166) JAEGER, Anne-Celine (2007), *Creadores de imágenes. Fotógrafos contemporáneos*, Barcelona, Editorial Océano.
- 167) JOLY, Martine (1999), *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, Editorial La Marca.
- 168) JUAN PABLO II (2001), *Actas y documentos pontificios, El trabajo humano*, México, Editorial San Pablo, No. 46, 12ª edición.
- 169) JUNG, Carl Gustav (1971), *Tipos psicológicos*, Barcelona, Editorial Edhasa.
- 170) _____ (1997), *El hombre y sus símbolos*, España, Caralt,

Biblioteca Universal Contemporánea.

- 171) _____ (1996), *Recursos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- 172) _____ (2002), *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Editorial Trotta, Volumen 9.
- 173) KANDINSKY, Vassily (2004), *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Editorial Andrómeda.
- 174) _____ (2013), *Punto y línea sobre el plano*, México, Editorial Colofón, S.A., 1ª reimpresión.
- 175) KANT, Emmanuel (2009), *Crítica de la razón pura*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 176) _____ (2014), *Crítica del juicio*, México, Editorial Porrúa.
- 177) KAPUSCINSKI, Ryszard (2016), *Encuentro con el Otro*, Barcelona, crónicas anagrama.
- 178) KNAPP, Mark L. (1998), *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, México, Editorial Paidós, Comunicación.
- 179) KURCZYN VILLALOBOS, Patricia (coord.) (2006), *Decimocuarto Encuentro Iberoamericano de Derecho del Trabajo*, México UNAM.
- 180) LAFARGUE, Paul (2010), *El derecho a la pereza*, España, Editorial Diario Público.
- 181) LEACH, Edmund (1978), *Cultura y comunicación*, España, Editorial Siglo XXI.
- 182) LIESSMANN, Konrad Paul (2006), *Filosofía del arte moderno*, Barcelona, Editorial Herder.
- 183) LIGHT, Ken (2010), *Witness in our time: working lives of documentary photographers*, Washington, Ed. Smithsonian books, 2nd Edition.
- 184) LINCE CAMPILLO, Rosa María (2009), *Hermenéutica. Arte y Ciencia de la Interpretación*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- 185) _____ (2016), *Hermenéutica en Fernando Castañeda et al. (coord.) Léxico de la vida social en México*, México, Editorial UNAM/SITESA.
- 186) LISTER, Martin, (compilador) (1997), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- 187) LIZARAZO ARIAS, Diego (2007), *Interpretaciones icónicas*, México, Editorial Siglo XXI.

- 188) _____(2009), *Íconos, Figuraciones, Sueños, Hermenéutica de las imágenes*, México, Editorial Siglo XXI.
- 189) LÓPEZ QUINTAS, Alfonso (2004), *La experiencia estética y su poder formativo*, Bilbao, Editorial Universidad de Deusto, Serie Filosófica, Vol. 33.
- 190) LUCAS MARIN, Antonio (2003), *Sociología de la comunicación*, Madrid, Editorial Trotta, Colección Estructuras y Procesos, Serie Ciencias Sociales, 2ª edición.
- 191) LUKES, Steven (2007), *El poder, un enfoque radical*, Madrid, Editorial Siglo XXI, 2ª edición.
- 192) LULL, James (1997), *Medios, comunicación, cultura*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Aproximación Global.
- 193) MARINA, José Antonio (2008), *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- 194) MARZAL FELICI, Javier (2011), *Cómo se lee una fotografía*, Madrid, Editorial Cátedra.
- 195) MARZO, Jorge Luis (Ed) (2006), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 196) MICHEL, Guillermo (1996), *Una introducción a la hermenéutica*, México, Castellanos Editores.
- 197) MIRZOEFF, Nicholas (2003), *Una Introducción a la cultura visual*, Barcelona, Editorial Paidós.
- 198) MOLES Abraham (1999), *La imagen*, México, Editorial Trillas.
- 199) MOORE, Barrington (2007), *La injusticia. Bases sociales de la obediencia y la rebelión*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- 200) MORA SALAS, Minor (2010), *Ajuste y empleo: la precarización del trabajo asalariado en la era de la globalización*, México, Editorial El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos.
- 201) NARANJO, J. (ed.) (2006), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- 202) NUÑEZ CRUZ, Maribel (2008), *La tradición hermenéutica en la sociología contemporánea*, México, Editorial Miguel Ángel Porrúa/ITESM Campus Estado de México.
- 203) NUSSBAUM, Martha C. Y Amartya Sen, (1993), *La calidad de vida*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 204) NKURUMAH K. (1966), *Neocoloniamos. Última etapa del imperialismo*, México, Editorial Siglo XXI.

- 205) OFFE, Claus (1992), *La sociedad del trabajo. Problemas estructurales y perspectivas de futuro*, Madrid, Editorial Alianza.
- 206) OFFRAY DE LA METTRIE, Julien (2000) *El hombre máquina. El arte de gozar*, Madrid, Editorial Valdemar.
- 207) ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO (2013), *La Crisis Mundial. Causas, respuestas y desafíos*, Madrid, Editorial del Gobierno de España, Ministerio de empleo y seguridad social.
- 208) ORTIZ-OSÉS, Andrés (1996), *Visiones del mundo. Lógica simbólica*, Madrid, Revista de Filosofía, Servicio Publicaciones UCM, 3ª época, Vol. IX, No. 15.
- 209) _____ (2003), *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*, Barcelona, Editorial Anthropos, Colección *Hermeneusis*, No. 19.
- 210) ORTIZ- OSÉS, Andrés y Patxi Lanceros, (2006), *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*, Bilbao, Editorial Universidad de Deusto, 5ª edición.
- 211) PANOFSKY, Erwin (1983), *El significado de las artes visuales*, España, Editorial Alianza Forma, 3ª edición, (en este documento se encuentra integrado *Iconología e iconografía. Introducción al estudio del arte del renacimiento*).
- 212) _____ (2008), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Fabula Tusquets Editores, 3ª edición.
- 213) PARSONS, Michael J. (2002), *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo–evolutiva de la experiencia estética*, Buenos Aires, Paidós Arte y Educación.
- 214) PÉREZ GAY, José María (2010), *El imperio perdido*, México, Editorial Cal y Arena, 12ª reimpresión.
- 215) PLATÓN (1990), *La República*, México, Editorial Espasa-Calpe, Libro X.
- 216) POWELL, William, F. (2005), *El color y su uso*, Estados Unidos, Editorial Blume.
- 217) PRÄKEL, David (2007), *Composición*, Barcelona, Editorial Blume, 2ª edición.
- 218) PRETTE, María Carla y Alfonso De Giorgis, (2002), *Atlas ilustrado para comprender el arte*, Italia, Editorial Susaeta.
- 219) RAIMONDO CARDOSO, Giorgio (1994), *Los lenguajes del saber*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- 220) READ Hebert (1957), *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 221) RICOEUR, Paul (1995), *Teoría de la interpretación*, México, Editorial Siglo

XXI.

222) _____ (1999), *Historia y narratividad*, Barcelona, Editorial Paidós.

223) _____ (1999), *Freud. Una interpretación de la cultura*, México, Editorial Siglo XXI.

224) _____ (2000), *Tiempo y Narración I*, México, Editorial Siglo XXI.

225) _____ (2003), *Conflicto de las interpretaciones. Ensayos sobre hermenéutica*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, Sección Obras de Filosofía.

226) RIDEAL, Liz (2014), *Cómo leer pinturas. Una guía sobre sus significados y métodos*, España, Editorial Blume.

227) RIEGO, Bernardo y Carmelo Vega, (1994), *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*, España, Editorial Santander, Edita Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna.

228) RODRIGUEZ DE LAS HERAS, Antonio (1991), *Navegar por la información*, Madrid, Fundesco.

229) ROMERO, José Antonio (2008), *Teoría hermenéutica del lenguaje como sistema y práctica de la comprensión como comunicación interpersonal*, *Eleuteria*, Universidad Francisco Marroquín, No. 2. Disponible en: http://www.eleuteria.ufm.edu/ArticulosPDF/080731_Schleiermacher2.pdf

230) ROMO FEITO, Fernando (2007), *Hermenéutica, interpretación, literatura*, Barcelona, Editorial Anthropos, UNAM-Iztapalapa, Colección Filosofía, No. 66.

231) S'AGARO, J. (1980), *De Composición artística*, Barcelona, Las Ediciones del Arte, 4ª edición.

232) SAID, Edward W. (2012), *Poder, política y cultura*, Barcelona, Editorial Papel de liar.

233) SALGADO, Sebastião (1993), *Trabajadores*, Barcelona, Lunwerg Editores S.A.

234) _____ (2007), *África*, China, Editorial Taschen.

235) _____ (2014), *De mi tierra a la Tierra*, España, Editorial La Fábrica.

236) SALKELD, Richard (2014), *Cómo leer una fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

237) SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Alfonso (2015), *Cuestiones estéticas y artísticas*

contemporáneas, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.

238) SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1999), *El universo de la fotografía*, Prensa, edición, documentación, Madrid, Espasa Calpe.

239) SARTORI, Giovanni (1995), *La Política*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica.

240) _____ (1997), *Homo Videns, La sociedad teledirigida*, México, Editorial Taurus.

241) SCHNEIDER ADAMS, Laurie (2004), *Explorar el arte*, Barcelona, Editorial Blume.

242) SCHAFF, Adam (1975), *Lenguaje y conocimiento*, México, Editorial Grijalbo, Colección Teoría y Praxis.

243) Segundo Coloquio latinoamericano de fotografía (1981), México, Consejo Mexicano de Fotografía A.C.

244) SHAKESPEARE, William (2012), *Sobre el poder*, México, Editorial Taurus.

245) SHORT, María (2013), *Contexto y narración en fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

246) SILBERMANN, A. (1971), *Sociología del arte*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.

247) SONTAG, Susan (2013), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Debolsillo.

248) SÖRENSEN, Carl (1988), *La cámara fue mi testigo*, México, Editorial Diana.

249) SOTELO VALENCIA, Adrián (2012), *Los rumbos del trabajo. Superexplotación y precariedad social en el Siglo XXI*, México, Editorial Porrúa, UNAM.

250) SOUGEZ, Marie-Loup y Helena Pérez Gallardo, (2003), *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra.

251) SOULAGES, F. (2005), *Estética fotográfica*, Argentina, Editorial La Marca.

252) STEVENS, Willy J. (1999), *Desafíos para América Latina*, México, Editorial Taurus.

253) STRAUSS, Anselm L., (1959), *Mirrors and Masks: The search for identify*, Illinois, The Free Press.

254) TAGG, J. (2005), *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

- 255) THOMPSON, John B. (2006), *Ideología y cultura moderna*, México, Editorial UAM.
- 256) TODOROV, Tzvetan (2008), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- 257) ULIN, Robert C. (1990), *Antropología y teoría social*, México, Editorial Siglo XXI.
- 258) VÁZQUEZ, Félix (2001), *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*, Barcelona, Editorial Paidós.
- 259) VITTA, Maurizio (2003), *El sistema de las imágenes*, Barcelona, Editorial Paidós.
- 260) WALDMAN MITNIK, Gilda (2012), *Recuerdos del presente. La casa de los conejos. Una mirada lateral a la experiencia de la militancia y la violencia política en Argentina*, Umbrales, núm. 24.
- 261) _____ (2016), *Memoria*, en Fernando Castañeda et al. (coord.) *Léxico de la vida social en México*, México, Editorial UNAM/SITESA.
- 262) WEBER, Max (2001), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Editorial Colosón, S.A.
- 263) _____ (2006), *Sociología del poder. Los tipos de dominación*, Madrid, Sociología Alianza Editorial.
- 264) WRIGHT, Terrence (2001), *Manual de fotografía*, España, Ediciones Akal.
- 265) W. SAID, Edward (2012), *Poder, Política y Cultura*, Barcelona, Editorial Papel de liar.
- 266) WITTGENSTEIN, Ludwig (1979), *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa Editorial, Edición bilingüe.
- 267) ZAMORA ÁGUILA, Fernando (2006), *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM, ENAP.
- 268) ZANGARO, Marcela B. (2011), *Subjetividad y trabajo. Una lectura foucaultiana de management*, Argentina, Herramienta Ediciones.

Material de apoyo

- 1) Almanaque mundial (2007), México, Editorial Televisa, edición 53.
- 2) Diccionario Enciclopédico Larousse (1996) México.
- 3) Diccionario de Sociología (1949) México, Fondo de Cultura Económica.

- 4) REVISTA ESTUDIOS POLÍTICOS (1996) No. 13, Octubre- diciembre 1996, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- 5) REVISTA PANORAMA LABORAL (2012), América Latina y el Caribe, Organización Internacional del Trabajo, Oficina Regional de la OIT para América Latina y el Caribe, Perú.
- 6) REVISTA PANORAMA LABORAL (2013), América Latina y el Caribe, Organización Internacional del Trabajo, Oficina Regional de la OIT para América Latina y el Caribe, Perú.
- 7) ACTA SOCIOLÓGICA (2016), *Pobreza en México*. Mayo- agosto, No. 70, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, Centro de Estudios Políticos, UNAM.

Tesis consultadas

- 1) AGUILAR CAMPOS, Citlali (2009), *La función poética en las imágenes eróticas de las portadas Revista Quo (edición especial de sexo)*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Ciencias de la Comunicación, UNAM, Posgrado en Ciencias de la Comunicación, México.
- 2) BARONA RAMÍREZ, Maricarmen (2006), *La fotografía y su análisis desde el siglo XX hasta la actualidad*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Ciencias de la Comunicación, Estudios incorporados a la UNAM, Facultad en Ciencias de la Comunicación, Coatzacoalcos, Veracruz.
- 3) CORTÉS ROSAS, Álvaro (2007), *Fotoperiodismo: Representación de la realidad que da pie a la facultad de expresión e interpretación. Ensayos semióticos a fotografías ganadoras del premio Pulitzer de fotoperiodismo*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Ciencias de la Comunicación y Periodismo, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón, México.
- 4) ESQUIVEL VILLASEÑOR, Roberto Carlos (2013), *Evaluación de las políticas públicas en la estrategia 100 x 100 de ayuda social de la SEDESOL y su impacto en el incremento del IDH*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México.
- 5) LINCE CAMPILLO, Rosa María (2007), *Propuesta de diagramas elaborados metodológicamente que ayuden a interpretar la estructura de razonamiento de clásicos de la filosofía política alemana*. Tesis para obtener el grado de doctor en Ciencia política, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México.
- 6) NARANJO ARRIAGA, Sonia (1998), *Como entender, analizar y apreciar una imagen fotográfica*. Tesis para obtener el grado de Ciencias de la Comunicación, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México.

7) TOLEDO MARTINEZ, Hayde Yazmin (2005), *La fotografía de Sebastião Salgado como documento estético e histórico en el Movimiento de los Sin Tierra*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, Facultad de Filosofía y letras, México.

8) VARGAS VARELA, Gabriel (2006), *Fotografía y memoria. El punto de vista de la cámara como acto de semiosis*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos, México.

Fuentes electrónicas

269) MARCHANTE, Paco, *¿Qué es una imagen?*, consultada el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: <http://narceaeduplastica.weebly.com/iquestqueacutes-una-imagen.html>

Teoría

1) GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia, *Le hermenéutica desde la estética*, UNAM, p. 5, abril 2011, (en línea). Dirección URL: <http://www.magonzalezvalerio.com/la%20hermeneutica%20desde%20la%20estetica.pdf>

2) GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia, *La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur*, UNAM, p. 3, (en línea). Dirección URL: <http://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf>

3) ROMERO, José Antonio, *Teoría hermenéutica del lenguaje como sistema y práctica de la comprensión como comunicación interpersonal*, *Eleuteria*, Universidad Francisco Marroquín, núm. 2, (en línea). Dirección URL: http://www.eleuteria.ufm.edu/ArticulosPDF/080731_Schleiermacher2.pdf

4) DILTHEY, Wilhelm, *La teoría de las visiones de mundo*, *Philosophica*, Enciclopedia filosófica online, abril 2011, (en línea). Dirección URL: <http://www.philosophica.info/voces/dilthey/Dilthey.html#Weltanschauung>

Historia de la fotografía

1) CALBET, Javier y CASTELO, Luis (1997), *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Acento editorial, (en línea). Dirección URL: <http://ecaths1.s3.amazonaws.com/fotografia/888078377.Breve%20historia%20de%20la%20fotografia.pdf>

Fotografía

- 1) *Qué es fotografía*, (en línea). Dirección URL: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fotograf%C3%ADa>
- 2) *Qué es World Press Photo*, (en línea). Dirección URL: <http://www.worldpressphoto.org/foundation>
- 3) *Cómo opera el concurso del World Press Photo*, (en línea). Dirección URL: <http://www.worldpressphoto.org/contests>
- 4) *Fotografía. Estilos y géneros*, (en línea). Dirección URL: <http://es.slideshare.net/Cuartomedio2010/fotografa-estilos-y-generos-final>
- 5) *Distintos estilos de fotografía*. (en línea). Dirección URL: <http://www.abcdiseño.com/distintos-estilos-de-fotografia/>
- 6) *Tipos de fotografía*. Enciclopedia de Clasificaciones. (2016). Tipos de fotografía, (en línea). Dirección URL: <http://www.tiposde.org/general/482-tipos-de-fotografia/>
- 7) SALINAS, Carlos, *La fotografía como investigación de la realidad*. Revista Casi Nada, (en línea), (en línea). Dirección URL: <http://www.kendo-andorra.org/csn/13fotog.htm>
- 8) *Fotografía* (ya no está disponible la página), (en línea). Dirección URL: http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1993/36%20-%20Beatriz%20de%20la%20Fuente_%20Reflexiones%20en%20torno%20al%20concepto%20de%20estilo.pdf
- 9) Blanca De Rodríguez, *La escuela del fotógrafo. Las líneas en la fotografía*, publicado el 23 marzo 2013 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://leonablanca.blogspot.mx/2013/03/las-lineas-en-la-fotografia.html>
- 10) Lenin-luna, *Tipos de planos en fotografía*, publicado el 10 noviembre 2010 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://hipertextual.com/archivo/2010/11/planos-en-fotografia/>
- 11) Alexa De Blous, *¿conocías estos “planos fotográficos?”*, Blog del fotógrafo, publicado el 16 septiembre 2014 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.blogdelfotografo.com/tipos-de-planos-en-fotografia/>
- 12) Alexa De Blous, *Aprende a utilizar El “punto de fuga” como elemento de composición*, Blog del fotógrafo, publicado el 2 diciembre 2014 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.blogdelfotografo.com/aprende-utilizar-el-punto-de-fuga-como-elemento->

de-composicion/

13) *Qué es la línea de horizonte en fotografía*, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.dibujoypintura.cl/horizonte1.jpg>

14) *El punto como elemento de composición*, gestionado por Wordpress, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.fotografiaesencial.com/blog/2015/01/22/el-punto-de-fuga-como-elemento-de-composicion/>

15) *Profundidad de campo*. The webfoto.com, publicado en 2015 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.thewebfoto.com/2-hacer-fotos/211-profundidad-de-campo>

16) Silvia Illesca, *La profundidad de campo explicada con ejemplos, dzoom*, publicado en 2017 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.dzoom.org.es/profundidad-de-campo/>

17) Silvia Illesca, *Simetría en composición fotográfica. Todo lo que debes saber, dzoom*, publicado en 2017 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.dzoom.org.es/simetria-composicion/>

18) Jessica Grau, *simetría fotográfica: ¿cuándo? ¿cómo? y ¿por qué?*, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://3lentes.com/simetria-fotografica/>

19) *Perspectiva fotográfica*, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea) Dirección URL: <http://www.fotonostra.com/fotografia/perspectiva.htm>

20) *Composición fotográfica*. Wordpress, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea) Dirección URL: <https://fotografiaperfecta.wordpress.com/tag/equilibrio/>

21) Tina Tatay, *Qué es el Peso Visual yCuál es su efecto en la composición fotográfica, dzoom*, consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.dzoom.org.es/mejora-tu-composicion-conociendo-los-pesos-visuales-de-tus-imagenes/>

22) Rebeca Ángeles, *El color en la fotografía*, publicado el 18 de octubre 2014 y consultado el 22 noviembre 2017, (en línea). Dirección URL: <http://galeriafotocreativa.com/color-en-fotografia/>

Fotógrafos

23) *World Press Photo, Marcus Bleasdale, Contemporary Issues*, third prize stories, publicado el 25 febrero 2012 y consultado el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/marcus-bleasdale/02>

24) *World Press Photo, Kadir Lohuizen, Contemporary Issues, second prize stories*, consultado el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: https://www.worldpressphoto.org/search/images?search=Kadir&search_selection=images

25) *World Press Photo, Michael Wolf, Contemporary Issues, first prize stories*, consultado el 22 julio 2017, (en línea). Dirección URL: https://www.worldpressphoto.org/search/images?search=Michael+Wolf&search_selection=images

Sebastião Salgado

1) *Amazonas images*, (en línea). Dirección URL: <http://www.amazonasimages.com>

2) BARROS, Jota, *Grandes fotografías. Sebastião Salgado. Serra Pelada, 1986*, (en línea). Dirección URL: <http://rubixephoto.com/2014/10/23/grandes-fotografias-sebastiao-salgado-serra-pelada-1986/>

3) GONZÁLEZ, Juan Carlos, *Los ojos de Sebastião Salgado*, Opinión, Com.bo Cochabamba, Bolivia, consultado el 18 enero 2015, (en línea). Dirección URL: <http://oblomovismo.blogspot.mx/2009/01/sebastiao-salgado-visto-por-galeano.html>

4) HERMOSO- ESPINOSA GARCÍA, Susana, *Sebastião Salgado. Apuntes sobre su vida y su obra*, 2008, (en línea). Dirección URL: http://www.homines.com/arte_xx/sebastiao_salgado/

5) HODGE, David, *Sebastião Salgado, The Gold Mine, Brazil 1986, 2014*, (en línea). Dirección URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/salgado-the-gold-mine-brazil-p13091/text-summary>

6) GONZÁLEZ, Juan Carlos, *Los ojos de Sebastião Salgado*, Cochabamba, Opinión.com.bo, consultado el 18 de enero 2015, (en línea). Dirección URL: <http://oblomovismo.blogspot.mx/2009/01/sebastiao-salgado-visto-por-galeano.html>

7) JUSIDMAN, Yishai, *Trabajo pesado para blanco y negro. Sebastião Salgado. Trabajadores, una arqueología de la era industrial*, Museo de Arte Moderno, publicado el 7 octubre 1998, (en línea). Dirección URL: <http://www.yishaijusidman.com/trabajo-pesado-para-blanco-y-negro/>

8) LIMBO/PORTUS, Leonardo, *Sebastião Salgado. Fotografías de una realidad*, 2016, (en línea). Dirección URL: <http://cruvi.cl/blog/sebastiao-salgado-fotografias-de-una-realidad/>

- 9) Noticias Bolivarianas, *Sebastián Salgado: un símbolo de la fotografía comprometida*, 2006, (en línea). Dirección URL: <http://vulcano.wordpress.com/2006/12/01/sebastian-salgado-un-simbolo-de-la-fotografia-comprometida/>
- 10) Sebastião Salgado, *Biografía y explicación de obra "Workers"*.
- 11) *Sebastião Salgado*, (en línea). Dirección URL: <http://mariac457.blogspot.mx/2012/04/sebastiao-salgado.html>
- 12) *Sebastião Salgado, la dignidad en imágenes* (primera parte), (en línea). Dirección URL: <http://chrismielost.blogspot.mx/2014/11/sebastiao-salgado-la-dignidad-en.html>
- 13) *Sebastião Salgado, la dignidad en imágenes* (segunda parte), (en línea). Dirección URL: http://chrismielost.blogspot.mx/2014/11/sebastiao-salgado-la-dignidad-en_12.html
- 14) *Sebastião Salgado, Representante Especial del UNICEF*, (en línea). Dirección URL: <http://www.unicef.org/spanish/salgado/bio.htm>
- 15) *Sebastião Salgado*, 1999, (en línea). Dirección URL: <http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/6480/Sebastiao%20Salgado>
- 16) *Sebastião Salgado at Sundaram Tagore Gallery*, (en línea). Dirección URL: <https://www.artsy.net/artwork/sebastiao-salgado-gold-mine-of-serra-pelada-para-brazil-3>
- 17) Oblómov, *Una mirada al documental que ha sido nominado al Oscar. Los ojos de Sebastião Salgado*, Reseña de La Sal de la Tierra. Página opinión.com.bo., consultado el 18 enero 2015, (en línea). Dirección URL: <http://opinion.com.bo/opinion/ramona/2015/0118/suplementos.php?id=5270>
- 18) *World Press Photo, Sebastião Salgado*, consultado el 22 julio 2017, (en línea), (en línea). Dirección URL: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1992/others/sebastião-ribeiro-salgado/02>
- 19) KIMMELMAN, Michael, *Photography review; Can Suffering Be Too Beautiful?* Consultado el 16 de enero 2013, (en línea). Dirección URL: <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html?ref=sebastiaosalgado>
- 20) ESPADA, Arcadi, *La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag*, consultado el 16 de enero 2013, (en línea). Dirección URL: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-necesidad-de-la-imagen-entrevista-con-susan-sontag>
- 21) FERREIRA, Javier, *Estética de la miseria*, consultado el 16 de enero 2013, (en línea). Dirección URL: http://www.elhalo.com.ar/articulo_salgado.html

Brasil

- 1) *Datos generales de Brasil, 2012*, (en línea). Dirección URL: <http://corrientesdebrasil.blogspot.mx/2012/08/datos-generales-de-brasil.html>
- 2) *Datos generales de Brasil*, (en línea). Dirección URL: <http://neuroc99.sld.cu/brasil.htm>
- 3) *Información general de Brasil*, (en línea). Dirección URL: <http://www.guiadelmundo.org.uy/cd/countries/bra/History.html>

OIT

- 1) Banco de la República de Colombia, Biblioteca virtual Luis Ángel Arango, *Trabajo. Humanización o deshumanización*, (en línea). Dirección URL: <http://www.banrepcultural.org/node/64420>
- 2) *Comité Internacional de la Cruz Roja*, (en línea). Dirección URL: <http://www.icrc.org/Web/spa/sitespa0.nsf/html/sexual-violence-interview-260608>
- 3) CORCOBA HERRERO, Víctor, *El deshumanizado trabajo humano*. Revista Almiar, *Algo más que palabras*, (en línea). Dirección URL: http://www.margencero.com/articulos/corcoba/deshumanizado_trabajo.html
- 4) *Definición de deshumanización*, (en línea). Dirección URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Deshumanización>
- 5) *Definición de Explotación social*, (en línea). Dirección URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Explotación_social
- 6) *Deshumanización en el trabajo* (No es posible acceder a la página). Dirección URL: <https://www.buenastareas.com/inscribirse?redirectUrl=%2Fensayos%2FDeshumanizacion-En-El-Trabajo%2F2111449.html&from=essay&from=essay>
- 7) *Evita ser víctima de explotación laboral*, Publímetro, publicado el 30 agosto 2009, (en línea). Dirección URL: <http://www.publímometro.com.mx/noticias/explotacion-laboral-en-mexico/pihD!udEh@OUd20luNUpjRWeSUQ/>
- 8) *Estudio comparativo de las condiciones de trabajo y salud de los trabajadores de la salud en Argentina, Brasil, Costa Rica y Perú*, Organización Panamericana de la Salud, 2012, p. 10, (en línea). Dirección URL: http://www.observatoriorh.org/sites/default/files/webfiles/fulltext/salud&trabajo_201

2.pdf

9) GAINZA, Patricia P., *Los mismos abusos. Garimpeiros: oro, migración y trabajo*, Uruguay, Periódico *La diaria*, Minería informal en Brasil, publicado el 6 junio 2016, (en línea). Dirección URL: <http://ladiaria.com.uy/articulo/2016/6/los-mismos-abusos/>

10) GARCÍA FABREGAT, Alberto, *Maquila- Explotación laboral*, Taringa, consultado el 22 de febrero 2008, (en línea). Dirección URL: <http://www.taringa.net/posts/info/1080755/Maquila---Explotacion-Laboral.html>

11) *La deshumanización laboral*, consultado en 2015, (en línea). Dirección URL: <http://hegoblog.blogspot.mx/2015/03/la-deshumanizacion-laboral.html>

12) *La trata de personas con fines de explotación laboral. Un estudio a la realidad en España*, (en línea). Dirección URL: http://www.accem.es/ficheros/documentos/pdf_publicaciones/trata.pdf

13) MAESTRE, Antonio, *La deshumanización del trabajador y el privilegio de tener derechos*, (en línea). Dirección URL: <http://www.lamarea.com/2013/09/15/la-deshumanizacion-del-trabajador-y-el-privilegio-de-tener-derechos/>

14) MÉNDEZ, Daniel, *Trabajar para en China*, publicado el 26 de abril 2010, (en línea). Dirección URL: <http://www.zaichina.net/2010/04/26/trabajar-para-microsoft-en-china/>

15) ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Educación obrera para el trabajo decente*, 2014, (en línea). Dirección URL: http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-buenos_aires/documents/publication/wcms_249892.pdf

16) ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Guía para Evaluar EIAs de Proyectos Mineros*. Environmental Law Alliance Worldwide, publicado en 2010, (en línea). Dirección URL: <http://www.elaw.org/files/mining-eia-guidebook/Guia%20%20para%20Evaluar%20EIAs%20de%20Proyectos%20Mineros.pdf>

17) ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Protocolo de 2014 relativo al convenio sobre el trabajo forzoso 1930*, publicado el 9 noviembre 2016, (en línea). Dirección URL: http://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_ILO_CODE:P029

18) ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO. Trabajo Decente, (en línea). Dirección URL: <http://www.ilo.org/global/topics/decent-work/lang-es/index.htm>

19) ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO. *Desarrollo económico y social*, (en línea). Dirección URL: <http://www.ilo.org/global/topics/economic-and-social-development/lang-es/index.htm>

20) ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Protección social*, (en línea). Dirección URL: <http://www.ilo.org/global/topics/social-security/lang-es/index.htm>

21) ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO, *Condiciones de trabajo*, (en línea). Dirección URL: <http://www.ilo.org/global/topics/working-conditions/lang-es/index.htm>

22) SANZ, Teodoro, *Caracterización de las condiciones de trabajo forzoso en la minería de oro en Madre de Dios y una aproximación a los factores de riesgo*. Ministerio de Trabajo y promoción del empleo. Perú. OIT. Como parte del proyecto "Consolidando y difundiendo esfuerzos para combatir el trabajo en Brasil y Perú", (en línea). Dirección URL: http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---sro-lima/documents/publication/wcms_427621.pdf

23) *Seguridad y salud en minas a cielo abierto*. Programa Internacional para el Mejoramiento de las Condiciones y Medio Ambiente de Trabajo (PIACT) fue lanzado por la OIT en 1976 a solicitud de la Conferencia Internacional del Trabajo, Ginebra, 1991, (en línea). Dirección URL: http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_protect/---protrav/---safework/documents/normativeinstrument/wcms_112647.pdf

24) VEGAS, Antonio, *Falacias del capitalismo: la explotación laboral*, publicado el 17 de febrero 2012, (en línea). Dirección URL: <http://www.desdeexilio.com/2012/02/17/falacias-del-capitalismo-la-explotacion-laboral/>

25) VELÁZQUEZ ZALDIVAR, Reynaldo, *Cómo medir la satisfacción del personal con las condiciones de trabajo*, 2001, (en línea). Dirección URL: <http://www.gestiopolis.com/como-medir-satisfaccion-personal-condiciones-trabajo/>

Pobreza

1) El Financiero en alianza con Bloomberg, *6 gráficas que te explican cómo es la pobreza en México*, consultado en 2016, (en línea). Dirección URL: <http://m.elfinanciero.com.mx/pages/asi-es-la-pobreza-en-mexico.html>

2) Jornada Nacional de Alimentación, *¿Qué es comer sano, variado y suficiente?*, Gobierno de México, SEDESOL, consultado el 22 julio 2016, (en línea). Dirección URL: www.gob.mx/alimentacionydesarrollo

Bienestar y calidad de vida

1) *Definición de Calidad de vida*, (en línea). Dirección URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Calidad_de_vida

2) GAVIRIA M, Alba Emilce, *La calidad de vida*, (en línea). Dirección URL: <http://aprendeonline.udea.edu>

3) *Jornada Nacional de Alimentación, ¿Qué es comer sano, variado y suficiente?* Gobierno de México, SEDESOL, consultado el 22 julio 2016, (en línea). Dirección URL: www.gob.mx/alimentacionydesarrollo

4) Noticias jurídicas, En Francia entra en vigor el derecho a la desconexión digital del trabajador con la empresa, consultado el 2 enero 2017, (en línea). Dirección URL: <http://noticias.juridicas.com/actualidad/noticias/11540-en-francia-entra-en-vigor-el-derecho-a-la-039;desconexion-digital039;-del-trabajador-con-la-empresa/>

Oro y Serra Pelada

1) ANAUT, Alberto (2011), *Los últimos buscadores de oro*, periódico *El país*, 2011, (en línea). Dirección URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/25/actualidad/1322175614_850215.html

2) CAPA, Robert (2008), *La mina de oro de Sierra Pelada*, (en línea). Dirección URL: <http://kalleja-javier.blogspot.mx/2008/06/la-mina-de-oro-de-sierra-pelada.html>

3) *Minería del oro*, (en línea). Dirección URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Miner%C3%ADa_del_oro

4) MUELLER, Marion (2012), *Las diez minas de oro más grandes del mundo*. Oroyfinanzas.com, (en línea). Dirección URL: <https://www.oroymfinanzas.com/2012/09/diez-minas-oro-grandes-mundo/>

5) *Serra Pelada*, (en línea). Dirección URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Serra_Pelada

6) *Las minas de oro de Serra Pelada*, Destino infinito, consultado en febrero de 2016, (en línea). Dirección URL: <http://destinoinfinito.com/minas-de-oro-serra-pelada/>

Minas

1) BOLÍVAR, Rafael. *Extracción de oro por minería a Cielo Abierto (MCA)*, (en línea). Dirección URL: <http://www.monografias.com/trabajos89/extraccion-oro-mineria-cielo-abierto-mca/extraccion-oro-mineria-cielo-abierto-mca.shtml>

2) GÁNDARA, Gustavo (coord.), *Salud y seguridad en trabajos de minería*,

Argentina, Aulas y andamios editora, 2009, (en línea). Dirección URL: https://www.oitcinterfor.org/sites/default/files/salud_seg_mineria.pdf

3) GATTO, Fernando, *La mina de Serra Pelada*. Kaia Joyas Uruguay, 2014, (en línea). Dirección URL: <http://kaiajoyasuruguay.blogspot.mx/2014/05/la-mina-de-serra-pelada.html>

4) HOUTART, Francois, *¿Quién es la empresa minera brasileña Vale Do Río Dolce?* Publicado en OMAL, 7 diciembre 2015 (en línea). Dirección URL: <http://www.conflictosmineros.net/noticias/8-brasil/18430-quien-es-la-empresa-minera-brasilena-vale-do-rio-doce>

5) KASLOW, Amy, *Brasil: mucha riqueza, escaso talento*. Revista Expansión en alianza con CNN. Economía, 2014, (en línea). Dirección URL: <http://expansion.mx/economia/2014/01/16/la-trampa-de-la-economia-brasilena>

6) *Las minas de oro de Serra Pelada*, Destino infinito, febrero 2016, (en línea). Dirección URL: <http://destinoinfinito.com/minas-de-oro-serra-pelada/>

7) La realidad de la minería (no es posible acceder a la página), (en línea). Dirección URL: https://raisg.socioambiental.org/system/files/2016_04_20_La-realidad-de-la-miner%C3%ADa-ilegal-en-pa%C3%ADses-amaz%C3%B3nicos-SPDA.pdf

8) *La realidad de la minería*, p. 83, (no es posible acceder a la página), (en línea). Dirección URL: https://raisg.socioambiental.org/system/files/2016_04_20_La-realidad-de-la-miner%C3%ADa-ilegal-en-pa%C3%ADses-amaz%C3%B3nicos-SPDA.pdf

9) *La minería: un trabajo peligroso*, OIT, publicado el 23 de marzo 2015 y consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: http://www.ilo.org/safework/areasofwork/hazardous-work/WCMS_356574/lang-es/index.htm

10) *Mina subterránea*, (en línea). Dirección URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Mina_subterránea

11) *Minería del oro*, (en línea). Dirección URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Miner%C3%ADa_del_oro

12) MONTENEGRO BAENA, Larry, *El grito de un Garimpeiro*, 5 enero 2012 (en línea). Dirección URL: <http://montenegrobaena.blogspot.mx/2012/01/el-grito-de-un-garimpeiro.html>

13) NEPOMUCENO, Eric, *La mayor mina de oro de Brasil*. Río de Janeiro. Periódico *El país*, 1984, (en línea). Dirección URL: http://elpais.com/diario/1984/02/06/economia/444870006_850215.html

14) Programa de vigilancia social de las empresas transnacionales minero extractivas, *Análisis de casos y conclusiones del seguimiento a transnacionales*, 14 octubre 2009, (en línea). Dirección URL: <http://www.foco.org.ar/oet-documentacion%20y%20base%20de%20datos/oetinforme>

/ analisis%20de%20casos%20y%20 conclusiones%20del%20oet.pdf.

15) *Qué es el cianuro y por qué se utiliza en la minería*, Barrick. República Dominicana, (en línea). Dirección URL: <http://barricklatam.com/barrick/presencia/republica-dominicana/blog/que-es-el-cianuro-y-por-que-se-utiliza-en-la-mineria/2015-01-27/204931.html>

16) VALDIVIEZCO GUZMÁN, Luis Alberto, *Capítulo VII, conclusiones y recomendaciones*. Dentro de *Seguridad e higiene minera en la Compañía Minera Caylloma S.A.*, Tesis digitales UNMSM, consultada en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/Tesis/Ingenie/valdiviezo_gl/Cap7.PDF

Marco legal

1) *Marco Legal*, The electoral Knowledge Network, consultada en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://aceproject.org/main/espanol/ei/eic.htm>

2) GINEBRA, Xavier y TREVIÑO, Guillermo, *La importancia del marco legal II*, México, El universal.mx, publicado el 8 de enero 2007 y consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/62725.html>

3) BACA TUPAYACHI, Epifanio, *Estudio sobre marco normativo minero en Perú*, Grupo Propuesta ciudadana, consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.propuestaciudadana.org.pe/sites/default/files/publicaciones/archivos/Estudio%20EBaca.pdf>

Minas en Brasil

1) VALENCIA, Lenin (coord.), *Estudio de caso en cinco países amazónicos*. Perú, SPDA. Programa de ciudadanía y asuntos socioambientales, publicado en 2015 y consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: http://www.spda.org.pe/?wpfb_dl=981
<http://www.spda.org.pe/wpfb-file/larutadeloro-completo-final-doblecara-pdf/>

2) BARRETO, María Laura (coord.) *et al.*, *Capítulo 5. Minería, Minerales y Desarrollo Sustentable en Brasil*, consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://pubs.iied.org/pdfs/G00579.pdf>

3) *La minería de Brasil, un sector clave en el país anfitrión del Mundial*, Buenos Aires, Mining Press, publicado el 27 junio 2014 y consultado en julio 2017, (en línea). Dirección URL: <http://www.miningpress.com/nota/260626/la-mineria-de-brasil-un-sector-clave-en-el-pais-anfitrion-del-mundial>

- 4) ALVES CARRARA, Angelo, *Minería, moneda y Mercado interno en Brasil, siglo XVIII*, Brasil, Universidade Federal de Juiz de Fora, Revista Complutense de Historia de América, diciembre de 2012, (en línea). Dirección URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/download/40233/38623>
- 5) CARILLO, Jimmy, *Video documental: las rutas del oro*, Perú, Sociedad Peruana de Derecho ambiental, publicado el 12 enero 2016 y consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://lasrutasdoloro.com/desde-manana-estara-en-linea-el-documental-las-rutas-del-oro/>
- 6) *La fiebre del oro en la Serra Pelada Brasileira*, Cinabrio blog, consultado el 13 abril 2015, (en línea). Dirección URL: <http://cinabrio.over-blog.es/2015/04/la-fiebre-del-oro-en-la-serra-pelada-brasileira.html>
- 7) MONCAU, Joana. *Trabajo esclavo en Brasil. Si contara la mitad de las cosas que viví en esas haciendas, no me creerías*. Blog Ojarasca, (en línea). Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/20/oja138-brasil.html>
- 8) *Minería en Brasil, apuesta a largo plazo*, consultado el 6 marzo 2015. Grupo Editorial Editec Grupo, (en línea). Dirección URL: <http://www.latinomineria.com/reportajes/mineria-en-brasil-apuesta-largo-plazo-2/#>

Fotografía, memoria, testimonio y realidad

- 1) AGUIRRE PALACIOS, Xavier, *Fotografía y memoria*, consultada en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://fotohistorias.blogspot.mx/2010/11/fotografia-y-memoria.html>
- 2) *Definición de testimonio*, (en línea). Dirección URL: <http://definicion.de/testimonio/>
- 3) *Definición de imaginación*, (en línea). Dirección URL: <http://definicion.de/imaginacion/>
- 4) *Definición de Simbólico*, (en línea). Dirección URL: www.definicionabc.com/comunicacion/simbolico.php
- 5) *Definición de Fantasía*, (en línea). Dirección URL: <http://definicion.de/fantasia/>
- 6) FERIA LINCE, María Fernanda, *La fotografía como testimonio de la realidad política y social*, publicado en 2014, (en línea). Dirección URL: http://www.gigapp.org/administrador/components/com_jresearch/files/publications/G04-FERIALINCE-2014.pdf
- 7) *Fotografía y realidad*, Blog de Emilio Hernández Martín, publicado en 2011, (en línea). Dirección URL: <http://diarioemiliohm.blogspot.mx/2006/05/fotografia-y-realidad.html>

8) *Fotografía y realidad, entre el realismo y la tecnología de la imagen: el estado de la teoría fotográfica*, Buenos Aires, Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, Año IX, Vol. 27, Diciembre 2009, Facultad de Diseño y comunicación, universidad de Palermo, (en línea), Dirección URL: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=114&id_articulo=5106

9) Lieya Ortega, *La fotografía como documento histórico*, Xalaka foto, publicado el 24 mayo 2012 y consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <https://www.xatakafoto.com/fotografos/la-fotografia-como-documento-historico>

10) SILVIA, Mónica, *Fotografía y realidad*, Buenos Aires, Facultad de diseño y comunicación, Universidad de Palermo, publicado el 24 enero 2014 y consultado en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=114&id_articulo=5106

11) *La fotografía como testimonio humanitario. Las imágenes de Médicos Sin Fronteras*. Replicante. Cultura crítica y periodismo digital, publicado el 4 de mayo 2013 y consultado en julio 2017, (en línea). Dirección URL: <http://revistareplicante.com/la-fotografia-como-testimonio-humanitario/>

Análisis de la imagen

1) SULBARÁN, Eugenio, *et al.*, *Análisis de la imagen y su importancia en la formación del comunicador audiovisual*, Investigación y Posgrado, Vol. 16, N° 2, 2001, (ya no se puede consultar), (en línea). Dirección URL: revistas.upel.edu.ve/index.php/revinpost/article/download/1434/563

Comunicación y narración audiovisual

1) LEÓN RIVERA BETANCUR, Jerónimo y CORREO HERRERA, Ernesto, *audiovisual*, IMAGO, Grupo de investigación. Imagen y comunicación. Universidad de Medellín, (en línea), Dirección URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/ImagoColombia.pdf>

2) SULBARÁN, Eugenio et al, *Análisis de la imagen y su importancia en la formación del comunicador audiovisual*, Investigación y posgrado, vol. 16, No. 2, 2001, (no es posible acceder a la página), (en línea). Dirección URL: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872001000200004

Evaluación

1) *Apuntes de preparación y evaluación de proyectos*, consultada en julio de 2017, (en línea). Dirección URL: <http://proyectos.ingenotas.com>

Videos

1) Video documental, *Brazil oro*, TVE, publicado el 8 de enero 2012 (en línea). Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3gO3xA8ICiQ> MINA DE SERRA PELADA, VIDEO

2) Video documental, *Sebastião Salgado: Trabajadores*, (en línea). Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wPKAWwuD3Kc>

3) Video documental, *La fotografía según Sebastião Salgado. Voy a ser fotógrafo*. Radio Murcia, Cadena Ser, consultado en mayo 2014 (en línea). Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AcozEAbokF0&list=PLovYa1eYVWsohC5G39rOUEJckvfvouf-s&index=8>

4) CARRILLO, Jimmy, video documental, *Las rutas del oro*, Perú. Sociedad Peruana de Derecho ambiental, consultado el 12 de enero 2016 (en línea). Dirección URL: <http://lasrutasdeloro.com/desde-manana-estara-en-linea-el-documental-las-rutas-del-oro/>