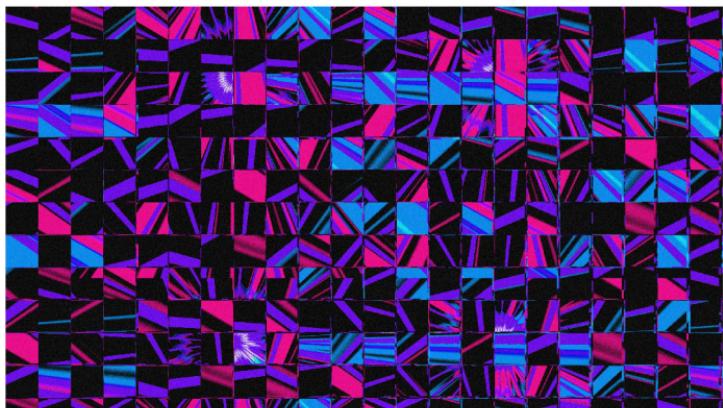


LA IMAGEN EN DISPUTA

Aportes de la sociología visual para el estudio
de las sociedades contemporáneas



JOSÉ FERNANDO SÁNCHEZ SALCEDO
BERNT SCHNETTLER
ANDREAS HETZER
(EDITORES)

LA IMAGEN EN DISPUTA

LA IMAGEN EN DISPUTA

Aportes de la sociología visual
para el estudio de las sociedades
contemporáneas

José Fernando Sánchez Salcedo
Bernt Schnettler
Andreas Hetzer
(editores)



José Fernando Sánchez Salcedo, Bernt Schnettler y Andreas Hetzer (editores)
La imagen en disputa: aportes de la sociología visual para el estudio de las sociedades contemporáneas / José Fernando Sánchez Salcedo, Bernt Schnettler y Andreas Hetzer (editores). - 1a ed. - Buenos Aires: Teseo / SDL, 2025.
ISBN 978-1-917723-49-7
1. Sociología. 2. Imagen. 3. Metodología de investigación. I. Título.
CDD 301.01

Subvencionado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fundación Alemana para la Investigación) - Número de proyecto 396913378. La publicación fue financiada por el Fondo de Publicación de Acceso Abierto de la Universidad de Bayreuth.

La imagen en disputa. Aportes de la sociología visual para el estudio de las sociedades contemporáneas, © 2025, de José Fernando Sánchez, Bernt Schnettler y Andreas Hetzer, está publicado bajo la licencia CC BY-SA 4.0. Esta licencia permite a otros copiar, distribuir, remezclar, transformar y desarrollar la obra, incluso para fines comerciales. La única condición radica en atribuir la autoría al creador original y en licenciar cualquier obra derivada bajo idénticos términos a los de la obra original. Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.es>

Las condiciones de la licencia Creative Commons solo se aplican al material original. La reutilización de material procedente de otras fuentes (identificado con la indicación de la fuente), como gráficos, ilustraciones, fotografías y extractos de texto, puede requerir autorizaciones de uso adicionales por parte del titular de los derechos correspondiente.

© Editorial Teseo, 2025
Buenos Aires, Argentina
info@editorialteseo.com | www.editorialteseo.com
Hecho el depósito que previene la ley 11.723



DOI: 10.55778/ts917723497

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

Índice

Introducción	9
<i>Anna-Lena Diesselmann, Andreas Hetzer, José Fernando Sánchez Salcedo y Bernt Schnettler</i>	
Parte I: Fundamentos metodológicos de la sociología visual	23
Sociología del conocimiento visual de la fotografía.	
Investigación sociológica entre imagen individual, contexto y entorno social.....	25
<i>Jürgen Raab</i>	
Percepción de la imagen – Interpretación de la imagen.	
Analís is de segmentos como método para acceder al sentido de la imagen	59
<i>Roswitha Breckner</i>	
Agrupaciones de imágenes icónicas. Significado, estructura y análisis	101
<i>Michael R. Müller</i>	
El análisis de datos de video. Las diferencias entre los videos de plataforma y los videos de campo.....	131
<i>Bernt Schnettler</i>	
Parte II: Estudios de casos específicos en el contexto colombiano.....	167
El régimen visual de la violencia. Colombia, 1920-1960	169
<i>Eugenia Mora Olarte</i>	

La imagen bajo sospecha. Disputas y controversias sobre la pintura de murales en Cali durante el paro nacional de 2021	209
<i>José Fernando Sánchez Salcedo</i>	
Cartografías visuales de un territorio afrodescendiente. La “otrificación” del Distrito de Aguablanca en Cali a través de imágenes	237
<i>Andreas Hetzer</i>	
Pinturas, fotografías y exvotos. Elementos visuales y socialización en el culto a las ánimas del purgatorio	285
<i>Luis Bernardo Bastidas Meneses</i>	
Memoria visual del barrio Siloé en Cali. Historias desde la subalternidad	317
<i>Anna-Lena Diesselmann y Andreas Hetzer</i>	
Autores	357

Introducción

ANNA-LENA DIESSELMANN, ANDREAS HETZER,
JOSÉ FERNANDO SÁNCHEZ SALCEDO Y BERNT SCHNETTLER

La imagen tiene un potencial innovador para el análisis de la realidad que todavía no se ha indagado de manera suficiente, razón por la cual esta publicación es una invitación a acercarse desde diferentes maneras al estudio de las imágenes. En los últimos años, se ha presentado un notable incremento de estudios sobre la imagen fija o en movimiento en sociología que ha dado pie, entre los más entusiastas, a proclamar el surgimiento de una nueva especialidad, la sociología visual. En términos generales, este nuevo campo busca delimitar un objeto de estudio, las imágenes, a partir de dos estrategias metodológicas: el análisis de las imágenes en sus distintas formas y la utilización de las tecnologías productoras de imágenes como un instrumento para recoger información y generar datos. La premisa que subyace al estudio de las imágenes es que a través de su análisis podemos obtener otras formas de conocimiento sobre la vida social. Lo nuevo en los dos casos es que la imagen tiene un fin en sí misma y no solo se reduce, como tradicionalmente se ha hecho, a la ilustración del conocimiento.

Aunque no es posible datar con precisión desde cuándo se empieza a hacer referencia a una sociología de la imagen o visual, Jon Wagner (2002) propone como punto de partida de la disciplina, al menos en su versión inglesa, la publicación de *Images of Information* (1979), que comprende una decena de contribuciones que versan sobre el uso de la fotografía en ciencias sociales. Siete años después, Douglas Harper creará la revista *Visual Sociology Review*, con una larga tradición editorial en el campo de la sociología visual. En 1999, la revista modifica su nombre a *Visual Sociology*. En

Francia, autores como Pierre-Marie Chauvin y Fabien Reix (2015) ubican el uso del término sociología visual o de lo visual en 2007, a partir del trabajo de Fabio La Rocca titulado “Introduction à la sociologie visuelle” publicado ese año en la revista *Société*, n.º 95.

Este interés por las imágenes cobra particular sentido en las sociedades contemporáneas, donde hay una producción y circulación permanente de todo tipo de imágenes gracias a desarrollos tecnológicos como la invención de la fotografía y el cine, posteriormente la televisión y el video, hasta alcanzar su máxima expresión con las nuevas tecnologías digitales a través de las cuales no solo se ha mejorado la experiencia visual (por lo menos en lo que a la calidad de la imagen se refiere), sino reducido los costos de producción, al punto que la imagen se ha convertido en una presencia constante en nuestra cotidianidad.

Sin embargo, las relaciones entre las imágenes, la sociología y otras disciplinas que conforman las ciencias sociales no son nuevas. De hecho, la fotografía nace en la misma época en que Augusto Comte da a la sociología su nombre y Louis Daguerre hace público un método para fijar una imagen en una placa de metal. Ambos, como lo señala Howard Becker (1974), comparten un mismo propósito: quieren explorar la sociedad.

Un primer momento de contacto entre la sociología y la fotografía “se sitúa en la tradición documental de fotografía social de Lewis Hine y Jacob Riis en el periodismo” (La Rocca, 2007, p. 36). También se publicaron algunas fotografías en revistas, como la *American Journal of Sociology* (AJS), fundada en 1895. De hecho, Clarice Stasz (1979) revisó artículos publicados entre 1896 y 1916 en dicha revista y encontró 31 en los cuales las fotografías eran utilizadas como elementos de prueba o ilustración empírica con el propósito de evidenciar las condiciones de vida de comunidades pobres (Chauvin y Reix, 2015, p. 20).

No obstante, a pesar de los vínculos que tempranamente unieron a la fotografía y a la sociología, la búsqueda

del estatus científico de la disciplina académica va a orientar el trabajo sociológico hacia los métodos cuantitativos, dejando de lado el enfoque cualitativo al que se adscribía el estudio de las imágenes, así como cierta concepción subjetivista y descriptiva que se le atribuía al uso fotográfico de la disciplina en la investigación científica.

No sucederá lo mismo con otras disciplinas, como la antropología, que desde su inicio hizo de las imágenes fotográficas y, posteriormente, del cine¹, un importante instrumento de prueba y de recolección de información. Margaret Mead, junto con Gregory Bateson (1942), utilizó el cine para registrar conductas y ampliar su observación sobre la comunidad de Bali. Afirman que las personas no solo se comunican hablando y escuchando, sino que también emplean todos sus sentidos de manera organizada para observar y expresar sus ideas a través de dibujos, vestimenta, arquitectura y por medio del uso habitual de imágenes visuales. Esta forma de comunicación involucra una interacción multisensorial que va más allá del lenguaje verbal, integrando diversos canales sensoriales para transmitir mensajes de manera más completa y efectiva (Winkin, 1981).

El uso sociológico de las imágenes tendrá que esperar a que surjan importantes procesos y transformaciones dentro de la disciplina y al interior de las mismas sociedades occidentales, como el invento de la radio y la televisión y la correspondiente emergencia de los estudios sobre los medios de comunicación, la publicidad y la propaganda, así como el redescubrimiento de las técnicas cualitativas de recolección de información. Sin embargo, sociólogos y analistas sociales, como Walter Benjamin (2004), Howard Becker (1974), Pierre Bourdieu (1979) y Thomas Luckmann (2008), abordarán el estudio de las imágenes a partir de la primera mitad del siglo XX.

¹ El primer documental que se considera etnográfico es *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.

Es importante mencionar que los diferentes matices que caracterizan el surgimiento de la sociología visual estarán fuertemente influenciados, a su vez, por desarrollos conceptuales y metodológicos provenientes de disciplinas como la lingüística, la semiótica, la historia del arte, los estudios culturales² y la etnografía. Los primeros enriquecerán el análisis de las imágenes, mientras que la etnografía, a través de la observación participante y el documental etnográfico, contribuirá a la utilización del video y la fotografía como herramientas para la recolección de información. Al respecto, Howard Becker, uno de los padres fundadores de la sociología visual en los Estados Unidos, afirma que “para afianzarse como un campo sociológico autónomo, la sociología visual debe apoyarse en otros territorios disciplinares académicos como la antropología, pero también en campos no académicos como la fotografía y el cine documental” (Chauvin y Reix, 2015, p. 23).

Las múltiples influencias y cruces disciplinares junto con los avances tecnológicos, ya mencionados, permitirán el surgimiento de modelos analíticos como los propuestos por Becker para el análisis de la fotografía, por Pierre Bourdieu para el estudio de la fotografía familiar y el campo televisivo y por Thomas Luckmann (2008) con sus trabajos sobre los géneros comunicativos. En lo que respecta al uso tecnológico de las imágenes para recoger información, han surgido nuevas propuestas metodológicas, como el videoanálisis y los análisis de testimonios visuales.

En lo que respecta al videoanálisis, son pioneros los trabajos de Charles Goodwin (1981) y Christian Heath (1986), quien

² Los estudios culturales desarrollarán un subcampo denominado estudios visuales. Uno de sus principales exponentes es Michael Baxandall (1972), con sus trabajos sobre el papel del ojo y la visión en las sociedades occidentales.

publicó su videoanálisis de las interacciones entre médicos y pacientes, investigación que resultó crucial para la fundación de una nueva área de investigación, enfocándose en la interacción dentro de entornos de trabajo de alta tecnología mediante el empleo del análisis de video; a la cual usualmente se la conoce como estudios del lugar de trabajo (Schnettler y Raab, 2012, p. 86).

La metodología de los testimonios visuales, por su parte, fue desarrollada por Alejandro Baer (2005) a partir de una serie de entrevistas realizadas en el marco del proyecto *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, que fue creado por el cineasta Steven Spielberg en 1994 con el objetivo de recoger en video testimonios de supervivientes del Holocausto.

Desde el punto de vista conceptual, además del constructivismo estructuralista Bourdieano y del construcciónismo social desarrollado por Peter Berger y Thomas Luckmann, la sociología visual se nutre de importantes tradiciones, como el interaccionismo simbólico (Blumer, 1982), la teoría de los marcos (Goffman, 2006), la sociología del conocimiento (Mannheim, 1964) y la construcción comunicativa de la realidad (Knoblauch, 2019).

A diferencia de las sociedades europeas y la norteamericana, donde se ha llevado a cabo, en las últimas décadas, un importante desarrollo de la sociología visual, en América Latina, y de forma más específica en Colombia, los análisis visuales en sociología son bastante escasos. La mayoría de los trabajos que abordan lo visual como objeto de estudio siguen la tradición de la investigación sobre medios de comunicación, el análisis del discurso, los estudios culturales y, en los últimos años, han emergido nuevos campos de estudio influenciados por la historia del arte que combinan el análisis iconográfico y la museografía. Un dato esclarecedor sobre la escasa difusión de estos estudios es la presencia por primera vez de una mesa sobre la sociología visual en el XII Congreso Nacional de Sociología, realizado en 2020.

Así las cosas, no se puede afirmar que haya en el país, por lo menos no todavía, una subespecialidad o un campo sociológico que aborde el estudio de la imagen. De hecho, los trabajos investigativos que se realizan en el marco de la disciplina se presentan en otros campos disciplinares, como la antropología, la historia y el análisis del discurso.

El volumen que se presenta a continuación busca aportar a la difusión de la sociología visual en el país a partir de trabajos empíricos y reflexiones metodológicas producto de varios años de cooperación entre las Universidades del Valle (Colombia) y Bayreuth (Alemania), gracias al apoyo de instituciones como la Vicerrectoría de Investigaciones (VRI) de Univalle, el Ministerio de Educación de Alemania y la Convocatoria de Intercambio DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) y el Ministerio de Ciencias en Colombia³.

Los materiales compilados en este libro⁴ están centrados en tres grandes tópicos: el conflicto, la paz y las culturas subalternas; además, abordan temas relacionados con los estudios sobre el trabajo y la religiosidad popular. La primera parte se enfoca en los fundamentos metodológicos de la sociología visual (capítulos 1 al 4), mientras que la segunda contiene estudios de casos específicos en el contexto colombiano (capítulos 5 al 9).

En el primer capítulo, titulado “Sociología del conocimiento visual de la fotografía. Investigación sociológica entre imagen individual, contexto y entorno social”, el sociólogo alemán Jürgen Raab propone un modelo analítico para abordar el estudio de la fotografía desde la sociología

³ Nuestro proyecto bilateral fue financiado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad del Valle, Cali, Colombia (Beca de Investigación VRI n.º 6194) y la Universidad de Bayreuth, Alemania. También contó con el apoyo del Ministerio Federal Alemán de Educación e Investigación (subvención BMBF n.º 01DIM19045) y el Servicio Alemán de Intercambio Académico DAAD/PROCOL (PPP 2020-2021).

⁴ Agradecemos a Luis Bernardo Bastidas Meneses por la revisión de los textos y la corrección de estilo del libro.

del conocimiento. Para ello, analiza primero los aportes de autores como Pierre Bourdieu y Roland Barthes, Erwin Panofsky y Max Imdahl, identificando sus principales contribuciones para una sociología del conocimiento visual, para luego, en un segundo lugar, recuperar el concepto de marcos de Erving Goffman y utilizar los niveles de enmarcamiento para introducir aspectos analíticos de los referentes conceptuales previamente revisados. Finalmente, la propuesta será puesta a prueba a partir del análisis de un caso.

En el segundo capítulo, la socióloga Roswitha Breckner, en su trabajo titulado “Percepción de la imagen – Interpretación de la imagen. Análisis de segmentos como método para acceder al sentido de la imagen”, parte de la siguiente pregunta: ¿cómo se puede pasar de una *percepción visual de la imagen* a una *interpretación de la imagen articulada* a través del lenguaje hablado? Esta pregunta, según la autora, supone dos cosas: primero, que hay procesos de percepción ligados a la producción y contemplación de imágenes y, segundo, que hablar de las imágenes cambia la forma de percibirlas. Para resolver esta pregunta, Breckner propone un enfoque centrado en el análisis simbólico e interpretativo de imágenes fijas, mediante la metodología del estudio de segmentos visuales a través de un ejemplo.

En el tercer capítulo, Michel R. Müller aborda en su texto, “Agrupaciones de imágenes icónicas: significado, estructura y análisis”, el modo en que pueden ser analizadas grandes cantidades de imágenes producto del desarrollo tecnológico de los medios de comunicación, no desde sus componentes individuales, sino a partir de las interacciones que se forjan cuando se integran en conjuntos y colecciones. Una particularidad del modo en que se integran este tipo de imágenes es a partir de su compilación multilateral en una estructura de red que genera efectos y cualidades específicas. En este sentido, uno de los principales aportes del texto es el desarrollo de una propuesta para el análisis de *clusters* de imágenes, compuesta por los siguientes pasos: 1) capturar las imágenes y convertirlas en datos; 2) identificar,

una vez que se tiene el corpus de imágenes, los tipos de imágenes que conforman el *cluster* a través de la comparación de imágenes y la creación de categorías; 3) reconstruir las interacciones o acentuaciones temáticas basándose en similitudes significativas o fuertes contrastes; 4) finalmente, terminar el análisis con una reflexión de los resultados obtenidos con base en la pregunta de investigación formulada. Las etapas propuestas van a estar acompañadas en el texto a partir de ejemplos con propósitos ilustrativos.

Los primeros tres textos son traducciones de artículos publicados originalmente en alemán e inglés. Decidimos escoger estas tres investigaciones emblemáticas provenientes de Alemania para, por un lado, traer a colación la riqueza de la tradición y debate de la sociología visual, y, por otro lado, incentivar el intercambio de metodologías y teorías entre el público alemán y el hispanohablante.

En el cuarto capítulo, titulado “El análisis de datos de video: las diferencias entre los videos de plataforma y los videos de campo”, Bernt Schnettler lleva a cabo una discusión acerca de dos de los materiales más utilizados en videoanálisis: los videos que se producen como resultado del trabajo de campo y los que se recuperan de las plataformas digitales. Ambos tipos de materiales son recreados a partir de dos ejemplos que ilustran muy bien los límites y las posibilidades de este tipo de productos para el análisis audiovisual.

La segunda parte del libro recopila diferentes análisis visuales en el contexto colombiano. En el quinto capítulo del texto, titulado “El régimen visual de la violencia. Colombia, 1920-1960”, la socióloga Eugenia Mora, a partir del recurso metodológico de la ecología de la imagen, logra demostrar cómo las imágenes sobre la violencia que fueron difundidas en el libro *La Violencia en Colombia: estudio de un proceso social*, de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña y Germán Guzmán (1962), y en otros textos y periódicos durante la década de los sesenta y setenta del siglo XX, se inscriben en un régimen visual que tiene sus antecedentes

en la crónica roja, la caricatura y otro tipo de imágenes que circulaban en la sociedad colombiana, como la fotografía *post mortem*, desde finales del siglo XIX. La adscripción de estas imágenes a través de formas particulares de ver y percibir la violencia muestra que hay una suerte de continuidad entre este tipo de imágenes y las que luego fueron producidas y reproducidas durante el periodo de la violencia en la sociedad colombiana.

En el sexto capítulo, José Fernando Sánchez, en su texto titulado “La imagen bajo sospecha: disputas y controversias sobre la pintura de murales en Cali durante el paro nacional de 2021”, realiza un análisis de las disputas que generó el borrado de murales durante el paro nacional de 2021. Para la realización de dicho trabajo, se reconstruyeron –utilizando los modelos de *cité* propuestos por Boltanski– las controversias entre las personas que estuvieron a favor y en contra del borrado o el mantenimiento de las imágenes y se llevó a cabo, en un segundo momento, una clasificación de algunos de los murales pintados dentro de los géneros comunicativos propuestos por Thomas Luckmann.

En el séptimo capítulo, titulado “Cartografías visuales de un territorio afrodescendiente: la otrificación del distrito de Aguablanca en Cali a través de imágenes”, Andreas Hetzer hace un análisis del modo en que son retratadas las comunidades afro a partir de un corpus compuesto por archivos de prensa, álbumes familiares de habitantes de Aguablanca y el archivo privado del fotógrafo francés François Dolmetsch. En total se seleccionaron 1.450 imágenes, que abarcan un periodo que va entre 1965 y 2000. El material seleccionado fue analizado a partir de la metodología del historiador de arte alemán Aby Warburg. De dicho análisis surgieron 10 paneles que recogen las principales características de las imágenes analizadas: 1. territorio desconectado, 2. subdesarrollo y miseria humana, 3. desastres y víctimas, 4. asistencialismo, 5. progreso, desarollismo y modernización, 6. empoderamiento y participación política, 7. lucha por la propia vivienda, 8. masculinidades y desesperanza,

9. las múltiples facetas de la mujer, 10. promoción humana y esperanza. El estudio demuestra cómo las cartografías visuales ofrecen una cierta narrativa visual de otrificación de afrodescendientes en Aguablanca, que oscila entre el subdesarrollo, la miseria y los desastres naturales, por un lado, y la necesidad del asistencialismo para impulsar el progreso, la educación y la modernidad como promesas de salvación, por otro lado. Hetzer llega a la conclusión de que este tipo de otrificación del oriente de Cali corresponde a la invención del tercer mundo dentro de la ciudad o, mejor dicho, el África de Cali.

En el octavo capítulo, titulado “Pinturas, fotografías y exvotos: elementos visuales y socialización en el culto a las ánimas del purgatorio”, Luis Bastidas analiza los elementos visuales del culto a las ánimas del Purgatorio en Colombia y la función que dichas imágenes cumplen en la socialización y reproducción de estas creencias entre los feligreses. Primero, examina el papel de la pintura en la evangelización y la divulgación de la creencia en el purgatorio en la época colonial en América, reseñando el papel de la pintura en Nueva España. Luego, analiza dos casos específicos: el de la experiencia vivida de algunos feligreses con la fotografía de ánimas en Puerto Berrio, Colombia, y el rol que cumplen los exvotos para demostrar la vitalidad del culto a través de sus obras milagrosas en Cali y Bogotá.

Finalmente, en el noveno capítulo, titulado “Memoria visual del barrio Siloé en Cali. Historias desde la subalternidad”, de Anna Lena Diesselmann y Andreas Hetzer, se utiliza una estructura textual diferente en comparación con el resto de textos recopilados. Los autores presentan interrogaciones para resumir y debatir la sistematización de experiencias de la construcción de un archivo visual desde lo popular. Examinan el papel de la fotografía en el trabajo histórico y la investigación popular, centrándose en su capacidad como medio decolonial y herramienta de construcción de memorias. A través del archivo del Museo Popular de Siloé exploran cómo las imágenes pueden servir

como documentos históricos y agentes de cambio social. La investigación se llevó a cabo durante varios años y revela cómo las fotografías no solo preservan recuerdos, sino que también desafían narrativas coloniales y promueven una comprensión más inclusiva de la historia desde la perspectiva de los habitantes de Siloé. De esta manera, presentan la hipótesis de que las fotografías propias del barrio popular tienen el potencial para que las y los subalternas/os sean vistos y escuchados. El artículo abarca algunas de las preguntas centrales que se plantean los científicos sociales alrededor del uso de la fotografía; asimismo, busca examinar su impacto en la construcción de identidades colectivas y los procesos de resistencia cultural.

Uno de los aspectos más importantes del libro es que recopila una diversidad de metodologías y teorías en torno al trabajo con imágenes y videos como fuentes etnográficas, documentales e históricas que amplían el corpus de análisis para una mejor comprensión de las sociedades contemporáneas. Como ya se mencionó *supra*, el debate sobre las herramientas para trabajar con imágenes y videos en las ciencias sociales apenas comienza en Colombia y en gran parte de la academia latinoamericana. Muchas veces, ello tiene que ver con una falta de traducción de textos fundamentales publicados en otros idiomas; otras veces, está relacionado con el poco interés de disciplinas como la sociología en el estudio de la imagen.

Este texto busca contribuir a la difusión de estudios que tienen como principal objeto el estudio de las imágenes. Uno de nuestros objetivos es, precisamente, incentivar el debate sobre el potencial de la sociología visual y motivar a investigadores sociales de diferentes áreas de conocimiento para que identifiquen la importancia de las representaciones visuales en temas tan diversos como la paz, la violencia, la memoria, la religión, la discriminación y la exclusión social, entre otros. Como es usual en el mundo académico, este texto no hubiera sido posible sin los apoyos que en su momento nos otorgaron las instituciones a las que

pertenecemos: la Universidad de Bayreuth y la Universidad del Valle, específicamente el Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Socioeconomía. Tenemos la esperanza de que los lectores compartan nuestra fascinación por el trabajo con materiales fotográficos y audiovisuales en sociedades cada vez más permeadas por la omnipresencia de las imágenes.

Bibliografía

- Baer, A. (2005). *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del holocausto*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Bateson, G. y Mead, M. (1942). *Balinese character: A photographic analysis*. New York Academy of Sciences.
- Baxandall, M. (1972). *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style*. Oxford University Press.
- Becker, H. (1974). Photography and Sociology. *Studies in the Anthropology of Visual Communications*, 1(1), 3-26.
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Pre-textos.
- Blumer, H. (1982). *El interaccionismo simbólico, perspectiva y método*. Hora D.L.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. Nueva Imagen.
- Chauvin, P. y Reix, F. (2015). *Sociologies Visuelles: Histoire et pistes de recherche*. *L'Année Sociologique*, 1(65), 15-41.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Centro de Investigaciones Sociológicas, siglo XXI editores.
- Goodwin, C. (1981). *Conversational organization: Interaction between speakers and hearers*. Academic Press.
- Heath, C. (1986). *Body movement and speech in medical interaction*. Cambridge University Press.

- Knoblauch, H. (2019). *The Communicative Construction of Reality*. Routledge.
- La Rocca, F. (2007). Introduction à la sociologie visuelle. *Sociétés*, 95(1), 33-40.
- Luckmann, T. (2008). Sobre la metodología de los géneros comunicativos (orales). En H. Knoblauch, J. Raab y B. Schnettler (eds.), *Conocimiento y sociedad. Ensayos sobre acción, religión y comunicación* (pp. 178-196). Editorial Trotta.
- Mannheim, K. (1964). *Wissenssoziologie*. Luchterhand.
- Schnettler, B. y Raab, J. (2012). Análisis visual interpretativo: avances, estado del arte y problemas pendientes. *Paradigmas*, 4, 79-122.
- Wagner, J. (2002). Contrasting Images, Complementary Trajectories: Sociology, Visual Sociology and Visual Research. *Visual Studies*, 17, 2, 160-171.
- Winkin, Y. (1981). *La nouvelle communication*. Le Seuil.

Parte I: Fundamentos metodológicos de la sociología visual

Sociología del conocimiento visual de la fotografía¹

*Investigación sociológica entre imagen individual,
contexto y entorno social*

JÜRGEN RAAB

1. Introducción

Entre la muy amplia variedad de medios técnicos de creación de imágenes, la fotografía, a pesar de ser la más antigua de estas técnicas, representa un objeto de investigación destacado para la sociología del conocimiento visual. La razón de esto no es solo su creciente cantidad y diversidad de formas de presentación, estimuladas por las nuevas tecnologías de producción, edición, reproducción y divulgación, sino especialmente y sobre todo su carácter simbólico. Esto se debe a que, por un lado, las imágenes fotográficas fijan percepciones, expresiones vitales, acciones, situaciones sociales y hacen técnicamente posible una compresión del espacio y el tiempo que es fácilmente accesible de forma visual. Por otro lado, la interpretación sociológica de datos visuales técnicamente basados en la fotografía, como películas o

¹ Este artículo fue publicado por primera vez en 2012 en la revista *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* (*Revista Austriaca de Sociología*), n.º 37, 121-137, bajo el título "Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu". Traducción del artículo alemán: Jorge Alejandro Garcera Garcés. Debido a que el artículo original se encuentra bajo la licencia de Springer Nature, se consiguió para esta edición en español un permiso especial que no forma parte de la licencia CC BY-SA de esta antología.

representaciones en Web 2.0, encuentra su punto de partida en la exégesis e interpretación de imágenes individuales: dado que la imagen es fija, es posible fijar en ella la atención de quienes interpretan.

El enfoque aquí propuesto para una sociología del conocimiento visual de la fotografía será conducido y fundamentado en dos pasos, para posteriormente ser ilustrado por medio de un ejemplo. Inicialmente presentaré una discusión en torno a perspectivas fundamentales de la sociología visual en general que ya han adquirido carácter canónico: por un lado, los enfoques epistemológicos y aproximaciones metodológicas a la fotografía de Roland Barthes y Pierre Bourdieu, los cuales se encuentran en posiciones diametralmente opuestas. Y por otro, las concepciones de teoría y análisis de la imagen de los historiadores del arte Erwin Panofsky y Max Imdahl, de no poca importancia para una sociología visual de procedimientos empíricos y que igualmente presentan un evidente contraste entre sí. La primera justificación del enfoque aquí presentado se sustenta en las discrepancias que surgen de un examen de conjunto de estas posiciones (sección 2).

La segunda justificación es consecuencia de dos críticas muy difundidas a la sociología del conocimiento hermenéutica y al análisis secuencial como procedimiento metodológico utilizado por ella. En primer lugar, se critica que el análisis se concentre exclusivamente en imágenes individuales, haciendo de ellas casos aislados que se toman como punto de referencia para la interpretación. Igualmente, el análisis intenta reconstruir sus estructuras de sentido, pero descuidando o ignorando completamente las prácticas sociales de producción de la imagen, los contextos de uso de las imágenes y sus posibles efectos persuasivos. La segunda crítica apunta a que el procedimiento de análisis secuencial, formulado por la sociología del conocimiento hermenéutica para la interpretación del lenguaje y textos, no es válido para interpretar imágenes como forma simbólica diferente del lenguaje y los textos. La primera crítica

da pie para deshacer un malentendido; la segunda sirve de estímulo para una profunda discusión sobre metodología y método. Ambas críticas se relacionan con el presente escrito al incluir en ellas el concepto de marco –hasta ahora tratado solo implícitamente y el cual es extremadamente relevante para la sociología del conocimiento en general y para la sociología del conocimiento visual de la fotografía en especial–, ya que este artículo hace explícita la metáfora epistemológica y metodológica de Erving Goffman para el trabajo de análisis sociológico entre imagen individual, contextos de imagen y entorno social (sección 3). A través de un ejemplo tomado de un medio de comunicación cotidiano contemporáneo se pondrán a prueba las reflexiones presentadas hasta este punto (sección 4), antes de pasar al resumen final, que de nuevo expondrá los argumentos y resultados y los relacionará entre sí (sección 5).

2. La imagen individual en tensión entre los enfoques teóricos y las aproximaciones interpretativas

2.1. Fenomenología y sociología objetiva

Según Roland Barthes, con la invención de la fotografía surge “un nuevo tipo de imagen, un nuevo fenómeno icónico, que es completamente nuevo, antropológicamente nuevo” (Barthes, 2002, p. 85). Su examen de este medio revolucionario, expuesto sobre todo en su obra *La cámara lúcida*, busca dilucidar la naturaleza antropológicamente diferente, especial y propia de la fotografía, su carácter particular, por lo que “quería, costase lo que costase, saber lo que aquella era ‘en sí’, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes” (Barthes, 1985, p. 11 [pp. 29-30])². Este

² Existe una edición en español de esta obra: Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós. Entre corchetes [...] se refie-

examen fenomenológico esencial conduce a Barthes a plantear su famosa distinción entre *studium* y *punctum*.

El *studium* se fundamenta en el conocimiento social y cultural de formas, figuras, convenciones y estilos, al igual que de expresiones, gestos, actitudes y acciones, que en cada fotografía pueden ser reconocidos y definidos por medio del lenguaje, y que por medio de la comunicación pueden generar significado social y posibilitar un entendimiento intersubjetivo. Mientras que las observaciones del *studium* se basan en actitudes cotidianas, como ocurre en la mayoría de las fotografías, de la masa de imágenes sobresalen unas cuantas en las cuales Barthes se concentra, ya que estas lo inquietan, estimulan y afectan. En tales fotografías se entrelazan y condensan los contrastes de presencia y ausencia y la esencia de la fotografía, el “noema ‘*Esto ha sido*’” (*op. cit.*, p. 87 [p. 137]), se hace manifiesto. Las fotografías que instantáneamente provocan esta experiencia disponen de *punctum*. Aquí la experiencia de *punctum* puede ser un detalle individual o aislado de la imagen, o la imagen puede estar saturada de estos puntos sensibles (*op. cit.*, p. 36). Aún más, “existe otra expansión del *punctum*: cuando, paradoja, aunque permaneciendo como ‘detalle’, llena toda la fotografía” (*op. cit.*, pp. 36, 50 [pp. 93 y ss.]).

Sin embargo, la estructura paradójica del *punctum* no se limita a estas características. Esto se debe a que el *punctum* tiene su origen y motivo en la imagen dada. Este denota aquel punto de partida y de articulación que se constituye primero metodológicamente a partir de los aspectos del *studium*, como composición y disposición de los objetos, y del que surge entonces el significado especial de la imagen individual, cuando este elemento “sale de la *escena* como una flecha y viene a punzarme” (*op. cit.*, p. 35 [p. 64]; énfasis propio). Formulaciones como esta ponen el acento, en primer lugar, en el indisoluble entrelazamiento entre *studium*

ren las páginas donde se encuentra la cita en la edición en español (nota del traductor).

y *punctum*, que Barthes reconoce como el verdadero desafío epistemológico; y, en segundo lugar, asumen la evidente identificabilidad del *punctum*, sugieren que los modos de su percepción pueden ser generalizados y que su experiencia puede ser nombrada concretamente. Por otra parte, el *punctum* permanece como un espacio vacío y la fotografía, en última instancia, como un “mensaje sin código” (*op. cit.*, 1990, p. 13). Cuando Barthes, por lo tanto, concluye que “para percibir el *punctum* ningún análisis me sería (...) útil” (*op. cit.*, 1985, p. 52 [p. 88]), rompe la barrera autoimpuesta a la interpretación con la observación de que su fenomenología de la fotografía “solo puede ser el análisis de una fotografía como estructura original”, lo cual también “comienza antes del análisis sociológico” (*op. cit.*, 1990, p. 12).

La alusión de Barthes al análisis sociológico y su toma de distancia frente a este marcan una explícita posición contraria a la asumida por Pierre Bourdieu en sus investigaciones sobre la fotografía *amateur* (*op. cit.*, 1985, p. 15). En *Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* Bourdieu llega al relativamente trivial hallazgo de que las imágenes obtenidas por medios técnicos son también interpretaciones de la realidad, y complementa esta idea con la noción de que estas interpretaciones tienen lugar siguiendo pautas y que las fotografías son percepciones tipificadas, en las cuales se documentan los órdenes simbólicos de una realidad social. El motivo, lugar, momento, alcance, intensidad, equipamiento técnico, la elección del objeto, así como su forma de inclusión en la imagen, en general toda la práctica de elaboración de imágenes, se rige por una reglamentación social, “de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” -sus *habitus* (Bourdieu *et al.*, 2006, p. 17 [p. 44])³.

³ Existe una edición en español de esta obra: Bourdieu, P. *et al.* (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili. Entre cor-

Cuando Bourdieu, a comienzos de su estudio, describe los principios de composición de las fotografías *amateur* (centralidad, simetría, frontalidad, etc.), sobre la base de una revisión material, se aparta en el curso posterior cada vez más de las fotografías concretas, solo para mostrar que el análisis de la imagen individual y de su sentido y significado como forma constitutiva resulta superfluo tanto para la “sociología objetiva” (Bourdieu *et al.* 1991, p. 29) como para las reflexiones sobre las experiencias de los sujetos interpretativos y actuantes. Mucho más, “el análisis estético de la mayoría de los productos fotográficos (...) podría, sin sufrir una pérdida, limitarse a la sociología de los grupos que los producen, de las funciones que les atribuyen y de los significados que explícita y, sobre todo, implícitamente les confieren” (Bourdieu *et al.*, 2006, p. 109 [p. 166]).

La detección de aquellas regularidades de *habitus*, las cuales se ocultan bajo la abundancia de casos aislados y se escapan a la intuición sensorial y a la conciencia individual, no permite solamente desmitificar la supuesta singularidad de la imagen individual, sino también revelar a las prácticas sociales que la creación de tal imagen no es más que una mera protuberancia en la superficie de disposiciones estéticas socialmente determinadas y determinantes. También destrona el polo contrario de la “sociología objetiva”, es decir, aquellos autodenominados estetas que creen en el individuo creador con su supuesto don natural para la experiencia vivida, “que puede romper con todos los códigos, y por supuesto primero que todo con aquel de la existencia cotidiana, (...) para abandonar la obra a su inicial y original extrañeza”, como emanación del *habitus* de las clases privilegiadas y su autodeslumbrante y socialmente distinguida “ideología carismática” (Bourdieu, 1983, pp. 180, 193).

La objetividad a la que se refiere Bourdieu se encuentra, por lo tanto, en fuerte oposición a la subjetividad

chetes [...] se refieren las páginas donde se encuentra la cita en la edición en español (nota del traductor).

de Barthes. Mientras que para Barthes la sociología de la fotografía de Bourdieu irónicamente ni siquiera cumple los criterios del *studium* debido a su científicismo sobre determinista, para Bourdieu la fenomenología de la fotografía de Barthes representa aquel oscurantismo que él considera característico de los estetas románticos atrapados en la “ideología carismática”. En última instancia, ambas posiciones tienen de hecho puntos de encuentro y se entrecruzan. Esto constituye la base del enfoque aquí presentado para una sociología del conocimiento visual de la fotografía. Bourdieu puede -de hecho, debe- ignorar la interpretación de la imagen individual. Para él la acción visual documentada es, sin embargo, expresión de un hecho social que siempre se ha asumido y de sus ya conocidas regularidades: la lucha de clases en el campo de la estética. Barthes, por el contrario, no puede desechar la imagen fotográfica individual que lo lleva al fenómeno del *punctum*, a partir de la cual describe la experiencia como un tipo ideal y a la que se refiere en letras mayúsculas. “No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto sólo existe para mí solo. (...); no puede constituir en modo alguno el objeto visible de una ciencia; no puede fundamentar objetividad alguna, en el sentido positivo del término” (Barthes, 1985, p. 83 [pp. 130-131]). En sentido estricto, el enfoque metodológico de Barthes no es viable para un análisis empírico de una sociología del conocimiento visual de la fotografía. Dado que señala un lugar más allá de lo social y su motivo original permanece atrapado en el sujeto, un *punctum* no es discursivamente manejable para la generación de intersubjetividad dentro de un grupo de interpretación. La privacidad e intimidad de la mirada se mantiene en efecto abierta a las interpretaciones psicoanalíticas (Wolf, 2002; Iversen, 2002). Pero no podemos disponer de ella como punto de partida para la formación de un tipo ideal metodológicamente controlado (en el sentido de Max Weber, 1973). Además, la mayoría de las fotografías, las cuales no presentan *punctum*, quedarían excluidas del cuerpo de datos a analizar, mientras que la sociología

del conocimiento hermenéutica tiene como objetivo interpretar todo tipo de acción social y, por lo tanto, poder investigar el significado cultural de toda imagen individual (Soeffner, 2004).

De esta manera, ambas posiciones se apartan de la interpretación de los elementos, estructuras y formas de organización que generan sentido y significado y que son inmanentes a la imagen. En la dirección opuesta, traspasan el marco de la imagen individual y proyectan significados y explicaciones desde el exterior a la representación pictórica: en Barthes, las imaginaciones propias del sujeto; en Bourdieu, el conocimiento supuestamente seguro de la “sociología objetiva”. No obstante, el enfoque hermenéutico de la sociología del conocimiento visual no puede privarse de ninguno de estos dos planteamientos. Más bien, tiene que hacer uso de ambos en el momento apropiado para complementar, afinar y corregir la hipótesis estructural en desarrollo sobre la imagen analizada. Pero la sociología del conocimiento visual toma como verdadero punto inicial de sus interpretaciones aquello que Barthes y Bourdieu dejan de lado: la fotografía concreta en sí misma, a la cual concibe como forma de expresión y figura con sentido del actuar social (en este caso, visual) y a partir de la cual elabora hipótesis estructurales que apuntan a la formación de tipos ideales.

Así como ya lo hizo Erwin Panofsky con Karl Mannheim y a su vez Bourdieu con Panofsky, la sociología del conocimiento y los estudios del arte pueden entrar de esta manera en un diálogo sumamente fructífero para ambas disciplinas (Raab, 2007). Para actualizar y profundizar este diálogo, la sociología del conocimiento puede, en primer lugar, retomar la iconicidad desplegada por Max Imdahl en su debate con Panofsky y su correspondiente iconografía e iconología (Bohnsack, 2006).

2.2. Iconografía, iconología, iconicidad

La terminología elegida por Imdahl muestra que la iconografía, la iconología y la iconicidad deben ser compatibles entre sí y que están relacionadas de forma objetiva. Sin embargo, la principal crítica surge del hecho de que “el método de interpretación de Panofsky no tiene en cuenta el ambiente o el carácter evidente de la imagen, así como todas las experiencias de ver, que no se reducen a identificar objetos” (Imdahl, 1980, p. 102). Allí donde la iconología de Panofsky se basa en un conocimiento previo dependiente del contexto y la formación académica, el cual guía y asegura la identificación de las referencias textuales y de los temas reflejados en una imagen (Panofsky, 1979), la iconicidad, por su parte, enfatiza la necesidad de la experiencia sensorial y la contemplación interpretativa de las representaciones visuales. La pregunta sobre qué sentidos y significados puede generar una imagen por sí misma surge de otra actitud epistemológica, exige otra metodología y estimula la aparición de otras nociones. Tal pregunta expande el concepto de imagen y abre la mirada a la potencialidad y productividad de las imágenes, y por lo tanto a una forma de experimentar y observar que Imdahl, para diferenciarla del “ver que reconoce”, denomina el “ver que ve”. Toda percepción de una imagen presupone, sin duda, el reconocimiento de formas, objetos y contenidos, y no es la intención de Imdahl negar el conocimiento previo que proviene de la educación ni prescindir del conocimiento contextual para corregir y asegurar sus interpretaciones. Sin embargo, él recurre a este tipo de conocimientos solo *después* de haber formulado y examinado, por medio de la experiencia y la observación, una hipótesis a partir de la imagen misma, buscando establecer el sentido y significado de sus principios constitutivos. En este procedimiento se revela “el enfoque hermenéutico” de la iconicidad (Imdahl, 1985). La reconstrucción de la disposición planimétrica y de perspectiva de la imagen es el instrumento metodológico más importante

para desarrollar lecturas inmanentes a ella y para controlar y corregir contradicciones. El “sistema de líneas de campo”, formulado como una hipótesis, describe las principales líneas de composición de la estructura de la imagen, captura vistas convergentes y divergentes y, a través del análisis de estos procesos, neutraliza el aspecto dual de simultaneidad y sucesión que se evidencia en la percepción sensorial de imágenes individuales (Imdahl, 1996, pp. 447 y ss.).

La idea de Imdahl de que la acción visual documentada en imágenes individuales se puede interpretar y comprender inicialmente dentro de su marco a través de la percepción inmediata, antes de traer a la imagen desde el exterior de este marco primario contextos de conocimiento sobre estructuras coexistentes y relaciones condicionantes, es fundamental para el trabajo de interpretación controlada de la sociología del conocimiento visual de la fotografía. Sin embargo, dado que las imágenes individuales no son entidades carentes de contexto, deben siempre interpretarse en relación con sus contextos inmediatos e indirectos, así como en conexión con los contextos de sus prácticas sociales de acción y uso. No obstante, dado que estos contextos tocan diferentes aspectos y están estructurados de diferentes maneras, requieren una consideración por separado y, por lo tanto, una separación analítica. Para lograr un acceso bien fundamentado y una oscilación controlada de la tensión entre “texto” y contextos, las partes y “el todo”, la sociología del conocimiento visual de la fotografía recurre a los análisis de marco de Erving Goffman y utiliza su “intento de organización de la experiencia cotidiana” como heurística interpretativa para el análisis de la imagen individual, los contextos de la imagen y los horizontes de acción de los entornos sociales.

3. Análisis de marcos de la fotografía

Para Goffman, los llamados marcos primarios se encargan de realizar en los seres humanos el trabajo básico de orientación de la percepción y de la acción. Estos marcos son denominados primarios porque son generadores de sentido relativamente cerrados y estables, y por lo tanto son considerados por los miembros de una cultura como evidentes por sí mismos e intersubjetivamente asegurados. De esta manera, sirven generalmente como garantes incuestionables de la normalidad de la vida cotidiana. Además, forman el punto de referencia constante de *enmarcaciones* (*framings*), a través de las cuales quienes participan en la interacción y comunicación se indican mutuamente, a través de diferentes señales, cuáles *marcos* (*frames*) son válidos en ese momento, en qué contextos de significado y acción creen encontrarse y cómo quieren ser vistos, entendidos y tratados. Asimismo, los marcos primarios son el material de origen para diversas formas de juego, como *modulaciones* (*keyings*) y engaños (*fabrications*), que toman la forma de transformaciones y descontextualizaciones y, por lo tanto, de alteraciones, cambios o quiebres en lo que se considera como la realidad.

3.1. Marcos primarios e imagen individual

La muy útil analogía –para la sociología del conocimiento visual de la fotografía– entre la metáfora epistemológica y metodológica del marco, tal como lo comprende Goffman, por un lado, y el marco material y técnico, por otro lado, se puede encontrar ya en Georg Simmel, quien señala el efecto estético dual del marco de una pintura. El marco condensa el espacio de la imagen hacia el interior y sintetiza los objetos visibles dentro del contorno, mientras que simultáneamente separa y aísla lo representado en la imagen de la realidad exterior (Simmel, 1995). Aun cuando ya a finales del siglo XIX pierde importancia el marco para la presentación de

pinturas y desde los años cincuenta van desapareciendo los bordes blancos alrededor de las fotografías, el usual marco en forma rectangular ha permanecido hasta hoy en todos los aparatos de reproducción visual y en la producción y recepción técnica de fotografías. El marco técnico de un medio visual representa por lo tanto un marco primario (*primary framework*), según Goffman. En el segmento intersubjetivamente vinculante pueden disponerse uno tras otro detalles y elementos ya cargados de sentido, de tal manera que entre ellos se desarrolla de manera coherente y sucinta un contexto de significado generador de sentido, es decir, se constituye un orden visual inmanente en su determinación, estructura y composición y, por lo tanto, tiene lugar un marco en el sentido de Goffman.

Como demarcación formal que determina el límite de sentido natural de toda imagen técnica, el marco primario constituye a su vez el primer límite igualmente “natural” para el análisis de la imagen. Al mismo tiempo, la interpretación de fotografías no se queda en el marco material “en sí mismo”, sino que se concentra en las relaciones y tensiones entre los límites elementales⁴ que determinan una superficie de imagen, por un lado, y los ordenamientos visuales generadores de sentido y significado que son construidos en interacción con tales límites, por el otro: se concentra en la *categorización* de lo visto dentro del marco, en su *disposición* dentro de este límite y, con esto, en el permanente *supra- y subordenamiento* de lo visible (Waldenfels, 1999, p. 109). La orientación fundamental del análisis de imágenes a través de marcos, como constituyente básico de toda construcción de sentido visual en los medios técnicos, ayuda a determinar intersubjetivamente de forma comprensible aquellos núcleos y límites de significado de un segmento de

⁴ La palabra “Randbedingungen” se refiere en alemán a la condición del límite, más que al límite en sí mismo (nota del traductor).

la realidad representado en una imagen⁵, de los cuales parte y hacia los cuales avanza la reconstrucción de la estructura interna y genuinamente icónica de una imagen individual.

Para concretar este proceso de reconstrucción es necesario tratar primero el aspecto dual de simultaneidad y sucesión que es propio de la contemplación de imágenes individuales. A diferencia de las expresiones verbales, los textos escritos, las películas o la música, en las imágenes se encuentran simultáneamente presentes, tanto espacial como temporalmente, todos los elementos portadores de significado y generadores de sentido. De ahí su enorme potencial comunicativo. Las imágenes individuales son estructuras de simultaneidad por excelencia y es esta característica particular la que le plantea un problema metodológico al tipo de análisis central de la sociología del conocimiento hermenéutica (Bohnsack, 2009, pp. 42 y ss.). Esto es así debido a que el análisis secuencial reconstruye el actuar social como un proceso sucesivo en el tiempo, rastrea para esto sus detalles e indaga sobre toda característica y suceso comunicativo individual acerca de su posición en el curso de la acción, así como su significado específico para la construcción comunicativa del sentido social. Sin embargo, la imagen individual no presenta acciones previas ni se pueden esperar de ella acciones posteriores. Lo que en ella se documenta no es un actuar, sino un acto ya realizado (Luckmann, 1992; Schütz, 2010), en el cual la causa, el objetivo y el resultado de una acción visual se encuentran tipificados y fijados de forma compacta en el tiempo y el espacio. Por lo tanto, una fenomenología de la mirada que sirva de base para una sociología del conocimiento visual debe ocuparse por igual de la compresión del tiempo y el espacio. Pues durante la contemplación de una imagen, el ojo ve la totalidad de su

⁵ Roswitha Breckner los llama segmentos y los identifica según su contenido para, posteriormente, a través de una reflexión sobre el proceso subjetivo de percepción, indagar interpretativamente sobre sus posibles referencias de sentido (Breckner, 2010, p. 208 en adelante).

composición junto con las correlaciones dinámicas de sus elementos, a través de lo cual se capta de forma simultánea la totalidad de su sentido.

La interpretación se acerca inicialmente a la imagen individual, la comprende como un suceso con significado, considera, por lo tanto, la simultaneidad del “ver todo de una vez” para descubrir relaciones globales, así como la sucesión de la percepción en el medio estático para explicar tensiones relationales y patrones estructurales. Cualquier intento de deshacer de forma unilateral la relación dual de simultaneidad y sucesión, o de trasponerla a una dicotomía, no acierta en lo que se refiere a la naturaleza y lógica propias de la imagen individual. Por lo tanto, la separación en segmentos (formas, figuras) de supuestos elementos primordiales de la comunicación visual, separación que se basa en la idea de simultaneidad, solo puede constituir un paso posterior en el método de análisis controlado de imágenes. Una circunstancia que Imdahl tiene en cuenta cuando, en la búsqueda de respuestas a la pregunta de “así y no de otra forma” en lo que se refiere a una composición de imagen, explora diferentes alternativas de realización de una constelación figurativa a través de experimentos mentales. Imdahl introduce, sin embargo, esta “variación de la composición” (Bohnsack, 2009, pp. 42 y ss.) solo *después* de la reconstrucción de los “valores formales de la imagen” y de las “correspondencias abstractas, puramente formales” (como por ejemplo la simetría), sin diseccionar o variar aún la composición específica que tiene ante sus ojos. Es decir, en primer lugar, la interpretación inquiere sobre la disposición de la imagen como viene dada y que es inmanente y específica a su estructura original (Imdahl, 1994, pp. 302 y ss.; 1985, pp. 139 y ss.). De forma similar, la simplificación que concibe a la imagen individual como una sucesión también se queda corta. Esta lee a las imágenes como textos escritos y trata de revelar de forma analítica y secuencial una lógica de conexión entre los elementos con sentido de la imagen

que es propia de la sintaxis y gramática del lenguaje (Loer, 1994; Ritter, 2003).

El análisis de marcos de la fotografía aquí presentado toma como punto de partida para la interpretación de imágenes la única estructura objetiva que se puede presuponer, ya que es *a priori* la condición formal de posibilidad de las fotografías: el marco. La función principal del espacio de imagen definido por un marco es crear su propio centro y generar un área periférica de elementos de imagen más o menos significativos alrededor de este núcleo de significado. El marco rectangular, normalmente utilizado, comparte con marcos circulares y cuadrados la posibilidad de colocar en el centro geométrico tanto el eje como el centro de gravedad físico de una imagen. Pero también permite la forma altamente variable de no solo uno, sino de varios centros (Arnheim, 1996). Esto, para el análisis de marcos primarios e imagen individual, implica a su vez que la interpretación debe dirigirse a la exploración y exégesis de aquellas configuraciones que constituyen el sentido y el significado de una composición de imagen. Para la reconstrucción del significado subjetivo de la acción visual, tal análisis de constelación se mueve entre la forma y el contenido (Nolda, 2007, pp. 483 y ss.). Al hacerlo, establece principalmente esa forma objetiva a partir de la cual se elaboran y colocan significados subjetivos en la imagen, solo para preguntar de inmediato qué contenidos aún deben determinarse, dónde y cómo están incrustados en la forma primaria del marco rectangular y qué relaciones –inicialmente en sentido de la forma y luego en sentido del contenido– se pueden describir a partir de ellas, desde el punto de vista de correlaciones de forma, tendencias direccionales y condensaciones de motivos, teniendo en cuenta el sentido que da Imdahl al “ver que ve”. Así, aun antes de considerar contextos fuera del marco primario, el análisis sociológico logra llamar la atención hacia estructuras de sentido que de otra manera habrían sido interpretadas unilateralmente o no lo habrían

sido en absoluto, y llega paso a paso a una primera hipótesis estructural como una “construcción de segundo orden” de tipo ideal, la cual versa sobre la “construcción de primer orden” que es la acción visual cotidiana documentada en la composición de una imagen individual (Schütz, 2004).

3.2. Contextos de imagen inmediatos y mediados

El enmarcamiento fotográfico y su acomodamiento de aspectos de la realidad extramedial en el marco técnico primario, su emplazamiento en la forma primaria, es ya una traslación: un *framing*. En cierto sentido, es ya una modulación (*keying*) que siempre lleva en sí el potencial de ilusión (*fabrication*). Para Goffman, este es “el problema del marco teórico” de la fotografía y del “marco de la imagen” por excelencia (1981, pp. 45 y ss.). Sin embargo, el *framing* logra una nueva calidad para el trabajo de análisis, es o se convierte en una imagen individual, lo cual es la regla incrustada en contextos de imagen.

En el primer nivel de enmarcación, el contexto proporciona directamente sugerencias interpretativas o incluso directivas para una imagen individual, de la misma forma que lo hacen textos, tablas o gráficos que se disponen alrededor de una imagen, o al igual que secuencias de imágenes que tienen el propósito de ilustrar procesos, cambios o variaciones, o simplemente de hacer comparaciones. El marco inmediato alcanza su límite cuando una imagen individual se combina con otros elementos comunicativos para formar una unidad de sentido autónoma y los organiza con un significado delimitado, como es por ejemplo el caso de carteles, folletos o artículos, periódicos, revistas y libros, exposiciones, catálogos y álbumes, páginas de internet, archivos y portales, etc. Al nivel de enmarcación de los contextos de imagen inmediatos, el análisis secuencial de textos en sentido más restringido puede entonces comenzar, complementarse y expandirse con los ahora también

posibles análisis contrastivos y comparativos de imagen y texto, imagen y otras imágenes (Soeffner, 2006).

El segundo nivel de enmarcación del contexto de la imagen se refiere a aquellos cuerpos de conocimiento individuales y sociales que aportan una interpretación más allá de los límites del marco primario y la enmarcación inmediata de la imagen dada. A este contexto *mediato* de imagen pertenecen las experiencias subjetivas relacionadas con imágenes y los hábitos de ver, con las representaciones y asociaciones inspiradas por ellas, así como referencias, comparaciones y contrastes con otras representaciones pictóricas, e igualmente el conocimiento cultural de estilos y temas, símbolos y géneros, programas y tradiciones pictóricas. En este nivel de enmarcación, la interpretación utiliza aquella interacción del “ver que reconoce” (Imdahl) y el conocimiento contextual en el cual se basan la iconografía y la iconología de Panofsky. En el caso específico de la fotografía, al contexto mediato de la imagen pertenecen las declaraciones de un fotógrafo sobre su obra y la información sobre su biografía, sus temas, su trabajo, su recepción, así como el conocimiento sobre el contexto del origen de una fotografía y sobre su carrera en diferentes publicaciones, y la eventual información empírica recopilada por el grupo de interpretación.

3.3. Entorno social y horizonte de acción

La pregunta sobre *cómo* se elabora una imagen está vinculada a la pregunta sobre el *porqué*: ¿por qué se eligió precisamente esta opción de representación como respuesta a un problema comunicativo y no otra que habría sido posible? La hipótesis estructural sobre el “así y no de otra forma” de una estética visual, surgida del análisis de marco primario y de los contextos inmediatos y mediados de imagen, experimenta a través de su aplicación, revisión y corrección en este marco una ampliación adicional, la cual plantea la pregunta

sobre las condiciones sociales de posibilidad de una acción visual específica. En este marco se forman las relaciones del individuo con su ambiente y su entorno social (Goffman, 1977, pp. 22 y ss.). Y, hablando sociológicamente, en esto se fundamenta “el arraigo al lugar” (Mannheim, 1995) y “la concepción del mundo relativamente natural” (Scheler, 2006, pp. 61 y ss.) de un individuo dentro de su medio social, al igual que la de este medio dentro de un orden sociocultural que lo abarca.

4. Estudio de caso

Las consideraciones metodológicas expuestas hasta aquí se ejemplificarán ahora por medio de un caso de estudio. El ejemplo proviene de un medio masivo de comunicación cotidiano y, para el primer paso del análisis, fue extraído de su contexto de comunicación inmediato. La escogencia de esta fotografía no se debe a la existencia previa de un problema o pregunta de carácter sociológico en relación con ella. Pero sí se busca despertar con ella aquella atención y estimular aquel interés que Barthes describe como los efectos del *punctum* y Hans-Georg Gadamer como la condición general de cualquier comprensión: “lo primero con lo que comienza la comprensión es que algo nos atrae”; se trata de “comprender lo que nos atrapa” (Gadamer, 1986, pp. 64, 108) (ver figura 1).

Comenzamos con el análisis de constelación notando que dos líneas auxiliares simples ya revelan que una forma redonda, blanca y opaca ocupa el centro geométrico y el foco físico de la fotografía. Si se considerara esta forma fuera de su contexto como una unidad autónoma de sentido –como un *segmento* según Breckner (2010)–, es decir, la apreciación en la fotografía de una forma circular delimitada, surge la paradoja de que el centro planimétrico claramente enfatizado está lleno y vacío al mismo tiempo.

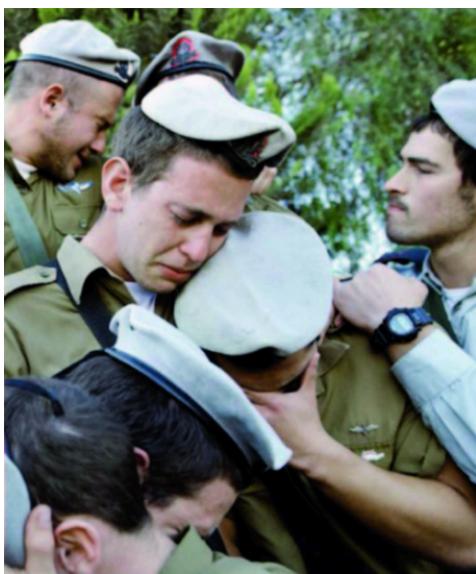


Figura 1: imagen de ejemplo. Fuente: *Dummy. Das Männermagazin* (23/2009). Recuperado de <https://dummy-magazin.de/hefte/23-manner/>.

Directamente al lado de este “espacio vacío”, incluso superpuesto a él, se encuentra un segmento que contrasta fuertemente con esta “nada” y que transculturalmente puede ser entendido por cualquier persona: un rostro humano, cuyas expresiones faciales no muestran ira, miedo o alegría, sino tristeza. Si la tendencia direccional indicada por la superposición formal y el contraste de contenido se toma como la primera hipótesis, aunque aún vaga y audaz, y se traduce esta desde el centro de la imagen en una línea simple, veremos que establece una conexión con una cara ligeramente elevada y con expresión de luto en el fondo antes de llegar a la esquina superior izquierda. La extensión y finalización de esta línea hacia la diagonal de la imagen refuerza la hipótesis, ya que la estructura ya reconocida continúa en la dirección opuesta cuando la línea recoge a una tercera

persona de luto, que ahora se presenta paradójicamente como la primera y original en la configuración, y sobre la cual constantemente recae la mirada. La diagonal nos provee, por lo tanto, la primera hipótesis estructural sobre la composición formal de las imágenes, la cual ahora puede verificarse, corregirse y extenderse fácilmente (ver figura 2).



Figura 2: reconstrucción del sistema de líneas de campo. Fuente: *Dummy. Das Männermagazin* (23/2009). Recuperado de <https://dummy-magazin.de/produkt/maenner/>. Imagen intervenida con fines de análisis.

En lo que se refiere al contenido, la composición que se revela gracias al trazo de estas tres líneas no deja lugar a dudas sobre el tema principal documentado en la fotografía. Sin embargo, genera confusión el hecho de que los siete dolientes sean soldados. Además, llama la atención que los colores de las camisas, boinas y emblemas indican que se trata de diferentes tipos de tropas, las cuales en la fotografía no muestran ninguna formación grupal de estilo militar. Pero por ahora dejemos de lado los aspectos relacionados con el contenido y con nuestro conocimiento del contexto y pasemos a comprobar la hipótesis estructural inicialmente a través de un contraste mínimo, como lo plantea el estilo de investigación de la *Grounded Theory*.

Si desplazamos paralelamente nuestras líneas diagonales podemos reconocer la triple tendencia direccional ya mostrada, lo cual le da a la fotografía un aspecto planimétricamente dominante, que se ve reforzado en perspectiva por la triple “estratificación” ascendente de los actores. Esta estructura compositiva obtiene también un soporte final del máximo contraste existente entre la principal línea diagonal y la diagonal perpendicular a ella, pues esta permanece como singular, debido a la figura que en el borde derecho se encuentra incluida en el conjunto y que se caracteriza por su posición, expresiones faciales y ropa diferentes a las formas y motivos mostrados en el grupo. Y también este punto de la imagen presenta una estructura paradójica, ya que esta figura ubicada en el borde se encuentra socialmente integrada a través de la dirección de su mirada y, sobre todo, por su ubicación sobre una de las líneas dominantes perpendiculares a la diagonal. Esta línea sigue su gesto demostrativo: su antebrazo (resaltado por su manga de color claro con líneas) y su mano con reloj, que se posan sobre otra mano y sobre el hombro de uno de sus compañeros.

Visto en conjunto, el sistema de líneas de campo reconstruido hasta este punto por el análisis de constelación revela un orden composicional de imagen estrictamente orientado en el marco primario (*primary framework*), que puede entrelazar y unir segmentos de imagen contradictorios e incluso paradójicos para crear una forma general coherente. Al mismo tiempo, la imagen cerrada apunta más allá de sí misma hacia posibles puntos de conexión comunicativos: por medio de la dirección de la mirada de los protagonistas y a través de al menos tres lados del marco que indican la incompletitud del contenido de este fragmento de imagen (ver figura 3).

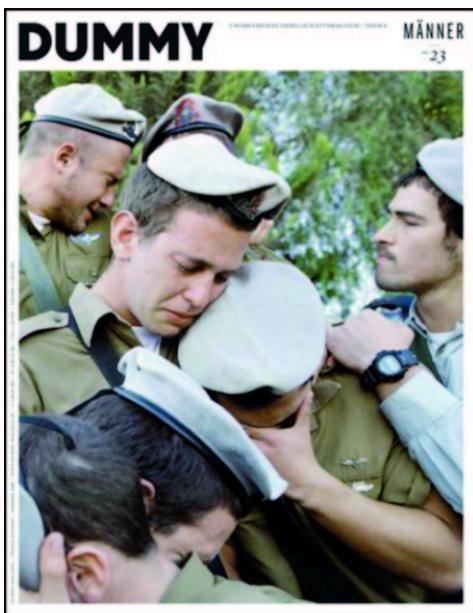


Figura 3: portada de *Dummy. Das Männermagazin* (23/2009). Recuperado de <https://dummy-magazin.de/hefte/23-manner/>.

El marco agrega a la fotografía un borde blanco con varias frases en tinta negra⁶. Se puede decir que los contrastes continúan si observamos que, por medio de la dirección de las miradas, el espacio en blanco en el centro de la fotografía es puesto en relación con la palabra “Dummy” en mayúsculas, la cual resalta fuertemente entre las líneas escritas. El tamaño y la ubicación señalan a la palabra “Dummy” como el título de una “revista social independiente”. Según su significado, “Dummy” es un artefacto o dispositivo que sirve para modelar o imitar de la forma más fiel posible algo real, un “algo” que por razones técnicas,

⁶ Arriba, de izquierda a derecha: Dummy, revista social independiente / Tema: Hombres – N.º 23. A la izquierda, de abajo hacia arriba: Revista Dummy, Tema Hombres, Verano de 2009, www.dummy-magazin.de Alemania 6,00 € | Unión Europea 8,00 € | Suiza 12,50 SFR | Otros países 15,00 €.

metodológicas, éticas o estéticas no puede o debe someterse a pruebas, chequeos, experimentos o exámenes. Es un comodín semántico y un espacio por llenar, el cual es completado por la información de la edición respectiva, como lo muestra la posición del número de edición y la especificación del tema. Mediante el sistema de líneas de campo reconstruido anteriormente, la fotografía alude a los elementos de la enmarcación (*framing*) ya mencionados y los agrupa para crear la forma simbólica de la portada. Una circunstancia que la editorial aprovecha para referirse directamente a la fotografía por medio de un único texto en toda la revista: “En la cubierta y contracubierta les hemos dejado el espacio a soldados que lloran la muerte de un compañero. Imposible dar más espacio a los sentimientos masculinos”. La contracubierta cierra la perspectiva incompleta de la parte frontal desde un punto de vista planimétrico y coreográfico. La línea divisoria situada en la mitad, por medio del marco y el dorso de la revista, actúa como un eje simétrico, que no solo añade a la izquierda una figura casi idéntica a la del borde de la derecha, sino que también refleja y dobla el espacio vacío en el centro (ver figura 4).



Figura 4: portada y contraportada. Fuente: *Dummy. Das Männermagazin* (23/2009). Recuperado de <https://dummy-magazin.de/hefte/23-manner/>.

En este punto, la interpretación puede ir más allá del marco inmediato y recurrir a alusiones, adaptaciones y citas de otras imágenes para así tratar de explorar el contexto de imagen mediato a través de tradiciones, sujetos y conocimientos visuales. En cuanto a referencias icónicas y al placer estético que acompaña el reconocerlas, podemos mencionar el retablo *El traslado de Cristo*, de Rafael, y el fresco *La Trinidad*, de Masaccio.



Figura 5: fotografía original. Fuente: Israeli soldiers mourn during the funeral of their comrade Alex Mashavisky at a cemetery in Beersheba January 7, 2009. REUTERS/Eric Gaillard. Recuperado de <https://acorar.link/EoLNag>.

Sin embargo, para mantenernos lo más cerca posible de la imagen actual, y aquí también por razones de espacio, la fotografía publicada por Eric Gaillard debería servir como caso de comparación y contraste (ver figura 5). La fotografía original, la cual ha sido publicada en internet y en periódicos internacionales, no lleva título, pero generalmente es acompañada de una descripción que, con ligeras modificaciones, dice así: “Eric Gaillard, Reuters: soldados israelíes lloran durante el funeral de su compañero Alex Mashavisky en el cementerio en Beersheba. Enero 7, 2009”. Mashavisky

provenía de Beersheba; en el momento de su muerte tenía 21 años y era suboficial de una unidad pionera de las Fuerzas de Defensa Israelíes. El 5 de enero de 2009 su unidad estuvo involucrada en un tiroteo en el norte de la Franja de Gaza, por lo cual cuatro soldados israelíes quedaron ligeramente heridos y Mashavisky murió. Además de esto, no es posible encontrar a través de las fuentes en internet más información sobre los soldados. Su nombre aparece solo en conexión con su muerte y en relación con las fotografías de su entierro. Queda abierta la pregunta sobre por qué la fotografía de Gaillard tiene un estatus especial entre las numerosas fotos que fueron publicadas sobre este evento. No es solamente la más publicada en internet, sino que también ha tenido una “carrera”: inicialmente fue incluida en la compilación de Reuters *Nuestro mundo en imágenes*, posteriormente también en la galería *World Pictures of the Decade (2005–2009)* y, finalmente, fue elegida como cubierta de la revista *Dummy* (ver figura 6).



Figura 6: modulación. Fuente: *Dummy. Das Männermagazin* (23/2009). Recuperado de <https://dummy-magazin.de/hefte/23-manner/>.

Dummy, sin embargo, no toma la fotografía exactamente en su versión original, sino que le da una nueva forma para sus objetivos comunicacionales a través de por lo menos cuatro intervenciones. En primer lugar, la impresión que da la imagen cambia fuertemente debido a la inversión de la fotografía. Esto cambia el punto de fuga de la esquina superior derecha hacia el centro de la imagen, lo cual le otorga al grupo un carácter escalonado –esto ya se había notado al inicio de la interpretación– y eleva a la persona en la parte superior a la cima de una pirámide compositiva. Asimismo, esta inversión lateral es el primer paso para la composición de la cubierta y ubica en la posición adecuada aquella mitad de la imagen que cumple mejor que la otra mitad con los objetivos comunicativos propios de una portada. En segundo lugar, esto es seguido por la ruptura de la fotografía, que crea el efecto extremadamente significativo de mostrar una dirección principal que se puede vincular con posteriores elementos comunicativos. En tercer lugar, está el haber recortado y simultáneamente ampliado la imagen, lo cual provoca un cierre aún más incondicional hacia el exterior y una compresión adicional de la representación interior; un efecto que fuerza aún más a las dos figuras externas a actuar como paréntesis que bordean y contraen tanto a la imagen como al grupo.

Este recorte y ampliación influyen también en la profundidad de campo y hacen aún más prominente el espacio en el centro de la imagen de portada. En cuarto lugar, una serie de retoques completa el acabado. El más evidente de ellos unifica el fondo y sustenta de esta forma la trasposición del punto de fuga. Otros cuatro retoques menos llamativos alteran el borde inferior de la imagen de portada y hacen desaparecer una hombrera, un dedo, unas gafas de sol y una pequeña superficie de color claro. Por último, pero no por ello menos importante, también es eliminada una discreta insignia en el pecho del soldado que da consuelo a su compañero en el centro de la imagen (ver figuras 7 y 8).



Figuras 7 y 8: modulación en el fragmento de portada. *Dummy. Das Männermagazin* (23/2009). Recuperado de <https://dummy-magazin.de/hefte/23-manner/>.

Todas estas ediciones a la fotografía constituyen lo que Goffman llamaría *modulaciones* (*keyings*). En el caso de fotografías, tales modulaciones compactan lo que ya está simbólicamente compactado por el acto fotográfico, de forma que se puede hablar de una compactación simbólica secundaria. Esta es una acción que, como se ha visto en el caso analizado, busca intensificar la comunicación visual por medio de la hiperconcisión y la hipercoherencia de la imagen. Al final de dicho proceso de sobredeterminación, obtenemos una forma de expresión visual que responde al menos a dos problemas comunicativos básicos. Por un lado, el fragmento de la fotografía resalta la portada de la revista, equipándola con las cualidades estéticas que debe tener ante el público la presentación de un medio de comunicación que desea triunfar en un mercado competitivo. Este es el objetivo de sus centros con espacios vacíos y de sus bordes abiertos, de su sistema de líneas de campo y de sus numerosos retoques, los cuales le imprimen una nueva dirección a la mirada. Así se convierte el fragmento fotográfico en un anuncio publicitario para aquellos transeúntes que examinan rápidamente la oferta del quiosco lleno de publicaciones que compiten

entre sí. La fotografía pasa entonces a ser un generador de atención, un posible abreboticas y un vínculo de la comunicación (Hahn, 2010). Por otro lado, *Dummy* logra sacar la fotografía de Gaillard completamente de su contexto original y la transpone en un contexto en el que ya no es de relevancia la muerte del joven soldado ni el conflicto político y bélico entre israelíes y palestinos.

5. Conclusión

La tarea de la sociología del conocimiento visual consiste en la reconstrucción del marco de la comunicación visual. Para el análisis sociológico de fotografías, como formas específicas de expresión y presentación de la comunicación visual, la sociología del conocimiento visual encuentra sus puntos fundamentales de partida y discusión en la fenomenología de Roland Barthes y en la sociología de Pierre Bourdieu, por un lado, y en los enfoques de interpretación histórico-artística de Erwin Panofsky y Max Imdahl, por otro. Para la fructífera combinación de estas posiciones teóricas y enfoques empíricos por sí mismos ya muy complejos y además muy controvertidos, la sociología visual del conocimiento emplea como heurística metodológica los fundamentos epistemológicos del análisis de marco de Erving Goffman.

Para acceder de forma metodológicamente controlada al marco de comunicación visual que se encuentra entre la imagen individual, los contextos de imagen y el medio social, la investigación sociológica busca, en el primer nivel de enmarcación, reconstruir la forma estética concreta de la fotografía basándose en el análisis de constelación propuesto en la iconicidad de Max Imdahl. De esta manera, el sentido social de una acción visual debe analizarse cuidadosamente en el punto empírico en el que, como marco primario, técnicamente se materializa, se objetiviza y se comunica: el orden de la imagen fotográfica individual. El análisis de dicho orden y, por medio de su reconstrucción,

la hipótesis estructural sobre el sentido de la imagen, puede dar respuesta a la pregunta sobre cómo elementos y detalles individuales de una acción visual contribuyen, desde su lugar específico, a darle un potencial de sentido y significado a un contexto. Además, se proporciona información sobre las razones y objetivos que motivan una acción visual (Schütz, 2004) y se dirige la atención hacia el significado fundamental de los sentidos y de la percepción sensorial para la orientación de las personas en el mundo y para sus acciones en el mundo social (Simmel, 1992; Raab, 2001).

Dado que, desde un punto de vista sociológico, la interpretación hermenéutica de una manifestación concreta de la acción visual se encuentra siempre relacionada de manera típica y tipificable con estructuras sociales, históricas y culturales, la investigación en el segundo nivel de enmarcación introduce primero en el análisis los diversos contextos de imagen inmediatos y mediados, con los cuales la fotografía tiene una relación directa o justificadamente puede encontrárseles una relación, y a partir de los cuales se genera un efecto y significado comunicativo específico.

Finalmente, el marco más externo del análisis sociológico está formado por las relaciones estructurales típicas y tipificables del *estrato social y su horizonte de actuación*, a partir del cual se origina la acción visual o al que comunicativamente se dirige. La inclusión de este tercer nivel de enmarcación proporciona información sobre las condiciones históricas de posibilidad y, dado el caso, sobre la necesidad de la acción visual. De esta manera, un significado subjetivo puede hacerse comprensible y explicable a partir de su incorporación en la historia y en la sociedad, así como a partir de las referencias al medio de acción e interpretación de su comunidad visual a través de una construcción de tipo ideal. Sin embargo, dado que los horizontes de acción de los medios sociales tienen también en sí mismos potencialidades, todas las construcciones típicas ideales deben demostrar su validez recurrentemente en manifestaciones concretas, históricamente cambiantes, y en formas de expresión de la acción visual.

Bibliografía

- Arnheim, R. (1996). *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehr für die bildenden Künste*. DuMont. [Versión española: (2001). *El poder del centro: Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Akal.]
- Barthes, R. (2002). Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz und Guy Mandery. En H. Wolf (ed.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* (pp. 82-88). Suhrkamp.
- Barthes, R. (1990). *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Suhrkamp.
- Barthes, R. (1985) [1980]. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp. [Versión española: (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.]
- Bohnsack, R. (2009). *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Budrich.
- Bohnsack, R. (2006). Mannheims Wissensoziologie als Methode. En D. Tänzler, H. Knoblauch y H.-G. Soeffner (eds.), *Neue Perspektiven der Wissensoziologie* (pp. 271-291). UVK.
- Bourdieu, P. (1987) [1979]. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp. [Versión española: (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.]
- Bourdieu, P. (1983 [1970]). *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Suhrkamp.
- Bourdieu, P. et al. (2006) [1965]. *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Europäische Verlagsanstalt. [Versión española: (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili.]
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C. y Passeron, J.-C. (1991). *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*. de Gruyter. [Versión española: (2012). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo Veintiuno.]

- Breckner, R. (2010). *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Transcript.
- Gadamer, H.-G. (1986). *Gesammelte Werke. Bd. 2, Hermeneutik II: Wahrheit und Methode*. Mohr.
- Goffman, E. (1981). *Geschlecht und Werbung*. Suhrkamp [Versión española: (1976/1991). La ritualización de la feminidad. En E. Goffman e Y. Winkin (eds.), *Los momentos y sus hombres* (pp. 135-168). Paidós.].
- Goffman, E. (1977) [1974]. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*. Suhrkamp. [Versión española: (2006). *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Centro de Investigaciones Sociológicas.]
- Hahn, A. (2010). Aufmerksamkeit. En a. Hahn (ed.), *Körper und Gedächtnis* (pp. 63-96). VS.
- Imdahl, M. (1996). Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. En G. Winter (ed.), *Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode* (pp. 424-463). Suhrkamp.
- Imdahl, M. (1994). Ikonik. En G. Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?* (pp. 300-324). Fink.
- Imdahl, M. (1985). Der hermeneutische Ansatz: Bildanschauung als Sinnvermittlung. En Deutsches Institut für Fernstudien (ed.), *Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief Bd. 12* (pp. 138-148). Beltz.
- Imdahl, M. (1980). *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Fink.
- Iversen, M. (2002). Was ist eine Fotografie? En H. Wolf (ed.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* (pp. 108-131). Suhrkamp.
- Loer, T. (1994). Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézanne „Montaigne Sainte-Victoire“ (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik. En D. Garz y K. Kraimer (eds.), *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik* (pp. 341-382). Suhrkamp.
- Luckmann, T. (1992). *Theorie des sozialen Handelns*. De Gruyter. [Versión española: (1996). *Teoría de la acción social*. Paidós.].

- Mannheim, K. (1995 [1931]). Wissenssoziologie. En K. Mannheim (ed.), *Ideologie und Utopie* (pp. 227-268). Klostermann. [Versión española: (1993). *Ideología y utopía. Una introducción a la sociología del conocimiento*. Fondo de Cultura Económica.]
- Nolda, S. (2007). Videobasierte Kursforschung. Mögliche Erträge von interpretativen Videoanalysen für die Erforschung des organisierten Lesens Erwachsener. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 10(4), 478-492.
- Panofsky, E. (1979 [1932]). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. En E. Kaemmerling (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie* (pp. 185-206). DuMont. [Versión española: (1998). *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*. En Erwin Panofsky (ed.), *El significado en las artes visuales* (pp. 45-76). Alianza].
- Raab, J. (2012). Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 37(2), 121-142.
- Raab, J. (2008). *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. UVK.
- Raab, J. (2007). Die „Objektivität“ des Sehens als wissenssoziologisches Problem. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 8(2), 287-304.
- Raab, J. (2001). *Soziologie des Geruchs. Über die soziale Konstruktion olfaktorischer Wahrnehmung*. UVK.
- Ritter, B. (2003). Piet Mondrian, Komposition im Quadrat (1922). Eine kunstsoziologische Werkanalyse. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 4(2), 295-311.
- Scheler, M. (2006 [1926]). *Die Wissensformen und die Gesellschaft. Probleme einer Soziologie des Wissens*, Gesammelte Werke, Bd. 8. Bouvier.

- Schütz, A. (2010). Zur Methodologie der Sozialwissenschaften. En T.S. Eberle, J. Dreher y G. Sebald (eds.), *Alfred Schütz Werkausgabe IV*. UVK.
- Schütz, A. (2004 [1953]). Common-Sense und wissenschaftliche Interpretation menschlichen Handels. En J. Strübing y B. Schnettler (eds.), *Methodologie interpretativer Sozialforschung. Klassische Grundlagentexte* (pp. 155-197). UVK.
- Simmel, G. (1995 [1902]). Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. En R. Kramme, A. y O. Rammstedt (eds.), *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1* (pp. 101-108). Suhrkamp.
- Simmel, G. (1992 [1908]). Exkurs über die Soziologie der Sinne. En O. Rammstedt (ed.), *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (pp. 722-742). Suhrkamp.
- Soeffner, H.-G. (2006). Visual sociology on the basis of "visual concentration". En H. Knoblauch (ed.), *Video-analysis. Methodology and methods* (pp. 201-218). Lang.
- Soeffner, H.-G. (2004). *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*. UVK.
- Waldenfels, B. (1999). Ordnungen des Sichtbaren. En B. Waldenfels (ed.), *Sinnesschwellen, Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 3* (pp. 102-123). Suhrkamp.
- Weber, M. (1973 [1904]). Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. En J. Winkelmann (ed.), *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (pp. 146-214). Mohr.
- Wolf, H. (2002). Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer. En H. Wolf (ed.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* (pp. 82-107). Suhrkamp.

Percepción de la imagen – Interpretación de la imagen¹

*Análisis de segmentos como método
para acceder al sentido de la imagen*

ROSWITHA BRECKNER

1. Introducción

La materia hoy en día conocida como *sociología visual* es atrayentemente diversa por lo poco convencional y porque gran parte de los debates o discusiones generados sobre la disciplina constituye trabajos todavía en desarrollo. En la más nueva “ciencia de la imagen”, que se encuentra orientada a aspectos filosóficos, artísticos y culturales, al igual que en los *visual studies* y en la sociología de habla inglesa, ya podemos encontrar debates constantes y específicos acerca del significado social y cultural de las imágenes. En comparación, y con pocas excepciones, la sociología alemana de los últimos 25 años se ha ocupado de las imágenes más tardíamente (Oevermann, 1990; Müller-Doohm, 1997; Loer, 1994), pero al hacerlo se ha vuelto este un tema de cada vez mayor interés para los profesionales del área. Se han concretado diferentes formas de tratar las imágenes de acuerdo con el papel específico jugado por ellas: en el material recopilado por investigadores, las imágenes fijas

¹ Este artículo es una versión recopilada y actualizada de dos publicaciones en alemán de la misma autora: Breckner, 2012, pp. 143-152; 161-163, y Breckner, 2010, pp. 208-214. Traducción del alemán al español: Jorge Alejandro Garcera Garcés.

o en movimiento sirven para registrar situaciones sociales, de las cuales se pueden inferir reglas de comportamiento implícitas a través de un análisis posterior. En otras aproximaciones al tema, se les pide a las personas involucradas en la investigación de campo que produzcan, literalmente desde su punto de vista, fotografías, videos, películas o dibujos sobre situaciones y temas determinados.

Los objetivos de este tipo de análisis son sobre todo las representaciones y visiones de mundo de los actores sociales con relación a temas específicos, los cuales se hacen visibles en las imágenes producidas por ellos. Otras aproximaciones al tema, en cambio, trabajan con imágenes ya existentes y buscan alcanzar, de acuerdo con su orientación teórica y práctica, diversos objetivos investigativos². En conjunto, las imágenes se incorporan de diferentes formas en los análisis sociológicos. Estas tienen diversas funciones en los procesos de investigación, sin olvidar entre ellas la representación y/o ilustración de resultados en forma de “imágenes típicas” o diagramas. Adicionalmente, se han convertido en objeto de análisis diferentes aspectos y dimensiones de lo visual de los mundos sociales, como por ejemplo la gesticulación y la mimética como señales deícticas decodificadoras en situaciones prácticas; la función medial, semiótica, simbólica y performativa de las imágenes en diferentes referencias a la realidad; o preguntas fundamentales en relación con la constitución visual de los mundos sociales. Aún no

² Las argumentaciones teóricas y metodológicas en relación con los aspectos y dimensiones de los mundos sociales, en los cuales vale la pena explorar un acercamiento visual, se encuentran en desarrollo por parte de la sociología interpretativa y la sociología del conocimiento, siguiendo particularmente los lineamientos de “escuelas” conocidas. Vale la pena nombrar aquí a la sociología visual del conocimiento, la videografía, el análisis de comunicación como análisis de símbolos de acuerdo con Müller-Dohm o como análisis de géneros comunicativos de acuerdo con Luckman, el enfoque de análisis de imágenes en la tradición de la hermenéutica, el método documental de la interpretación de imágenes y video, al igual que mi análisis de segmentos específicamente fundado en la teoría de símbolos y significados de acuerdo con la sociología del conocimiento. Tampoco en este aspecto es posible proveer aquí una visión general de la literatura especializada.

disponemos de teorías sociológicas de la imagen que exploren sistemáticamente todas las dimensiones relevantes del tema y que a partir de esto puedan determinar y fundamentar objetos de investigación, metodologías y métodos. Dado el actual nivel de desarrollo de esta área, es tarea de cada proceso de investigación específico determinar qué provecho para el análisis sociológico se puede obtener a través de la recopilación y análisis de imágenes, qué interrogantes nuevos, sistemáticos y relevantes se pueden plantear y posiblemente responder, y cuáles son las posibilidades y limitantes de las aproximaciones específicas con las que se encuentran relacionadas.

A continuación, me gustaría presentar un enfoque teórico para el análisis simbólico e interpretativo de imágenes fijas, el cual está concebido como análisis visual de segmentos. Este enfoque aspira a ser aplicable en el análisis de imágenes fijas procedentes de diferentes medios, como fotografías análogas o digitales, imágenes pintadas o dibujadas, *collages*, grafitis y arte callejero, imágenes en internet generadas por computador o en relación con temas médicos, imágenes fijas de videos o películas, entre otras. También puede ser combinado con otros métodos, como el análisis de *cluster* de imágenes (Müller, 2016), el levantamiento de imágenes por medio de entrevistas (Kolb, 2008), o como parte del análisis de videos, en los cuales las imágenes fijas sean objeto de estudio detallado (Raab, 2008). El objetivo del análisis apunta a las referencias de significado y sentido que se encuentran potencialmente en una imagen concreta, a cómo estos se desarrollan en diferentes contextos o cómo permanecen sin realizarse.

Dada la necesidad de explicar resumidamente este enfoque en el espacio aquí disponible³, me gustaría concentrarme

³ Sobre la fundamentación teórica y metodológica del análisis de segmentos, véase Breckner (2010), donde también se encuentran descripciones detalladas de los procedimientos metodológicos mediante análisis concretos de imágenes.

en un aspecto que ya ha sido frecuentemente problematizado⁴ y sobre el cual vale la pena hacer algunas aclaraciones, tanto en lo referente a su fundamentación teórica como a cuestiones metodológicas y de método: ¿cómo se puede pasar de una *percepción visual de la imagen* a una *interpretación de la imagen articulada* a través del lenguaje hablado? Dicho de otra forma: ¿hasta qué punto son discernibles a través de las diferentes formas del habla y de la escritura las referencias de significado y sentido que *percibimos visualmente en una imagen*, y qué ocurre entonces con la percepción de la imagen? Esta pregunta implica dos cosas. En primer lugar, que hay procesos de percepción ligados a la producción y contemplación de imágenes, los cuales muestran dinámicas visuales específicas, y que a su vez no pueden ser expresados sin dificultades en el lenguaje hablado. En segundo lugar, implica que el hablar sobre imágenes cambia también la forma de percibirlas. Aunque en este espacio no puedo atender propiamente los retos teóricos de este problema, en las páginas siguientes exploraré la relación entre percepción e interpretación de la imagen en los procesos de referencia a ella a través del habla. Asimismo, me concentraré, por medio de un ejemplo concreto, en el papel jugado por diferentes formas de descripción. Pero antes de aplicarme a esta tarea, deseo esbozar brevemente los puntos de partida teóricos y metodológicos del análisis de segmentos, para luego, a manera de resumen, plantear la discusión sobre sus posibilidades y limitaciones en el contexto de las preguntas pertinentes a la sociología.

⁴ Por ejemplo, Kemal y Gaskell, 1991; Boehm y Pfotenhauer, 1995. Desde una perspectiva de metodología sociológica y etnográfica: Hirschauer, 2001.

2. Puntos de partida

Los mundos sociales surgen a través de procesos de simbolización, en el sentido de Ernst Cassirer. Por *simbolización* nos referimos en forma general a la creación de significado y sentido⁵ en diferentes formas simbólicas, siendo el lenguaje una de las esenciales entre ellas, aunque no la única. Los procesos de simbolización tienen lugar en y con imágenes, al igual que tienen lugar en la música, los rituales, la matemática, entre muchos otros ejemplos, y se encuentran relacionados, en última instancia, con la configuración de experiencia y conocimiento. Según Susanne Langer (1979), cuyo enfoque teórico sobre símbolos y significados se basa en gran medida en Cassirer, Whitehead y Russell, en los procesos de simbolización se encuentran ligados morfológicamente y de forma muy específica estados afectivos, procesos de percepción, cuerpos de conocimiento, nociones conceptuales y teorías. En relación con las imágenes, esto significa que ellas surgen a través de procesos de composición tanto en su producción material como durante su contemplación. En estos procesos toman parte, y se encuentran vinculados entre sí, estados afectivo-corporales y percepciones, cuerpos de conocimiento específicos, nociones conceptuales y teorías, y hasta “formas de ver”, en el sentido de actitudes fundamentales hacia el mundo. Desde esta perspectiva, el objeto de interpretación de una imagen es, de forma muy

⁵ Por significado entendemos en este contexto la relación referencial de unidades de significado. En el caso de imágenes se trata de segmentos que se pueden identificar a través de figuras, líneas, contrastes, etc. Por sentido entendemos el contenido temático manifiesto y latente, que surge a través de una relación referencial específica. No es posible separar de forma precisa significado y sentido, a pesar de las muy largas discusiones de la teoría del lenguaje en torno al tema. En los procesos de análisis, la interpretación del sentido se refiere generalmente a la reconstrucción de las referencias de significado, que a su vez solo son reconocibles en un horizonte de sentido específico. Por eso menciono generalmente los conceptos significado y sentido en conjunto, para poder aludir así a las diferentes dimensiones semióticas, sin tener que separar estrictamente el uno del otro.

general, aquello que se muestra en la forma determinada de la simbolización visual para quien contempla y los efectos performativos que genera. También en los trabajos de Alfred Schütz, quien a su vez se refiere a Cassirer y Langer, se puede asumir que los procesos de simbolización, respectivamente los de presentación, que están organizados según diferentes principios, estructuran la vida cotidiana, así como las determinadas concepciones de mundo (Schütz, 1971). Teniendo en cuenta este trasfondo, la pregunta central que surge es: ¿cómo se muestra algo para alguien en una imagen y qué papel juega esto en la configuración de diferentes mundos sociales? Las respuestas a esta pregunta llevan a una comprensión de cómo los procesos de simbolización de imágenes específicas, a través de la generación visual de significado y sentido, participan en la creación de mundos sociales.

¿Pero qué hace que una imagen sea “algo” para “alguien”? Una imagen se origina cuando un fenómeno, presentado o percibido de forma espacial, acústica, táctil, corporal y generalmente cenestésica (es decir, un “algo”), es representado a través de líneas, colores, formas, constelaciones y contrastes de diferente tipo, o respectivamente se muestra, o simplemente aparece como algo visualmente perceptible. En la generación de la imagen determinados aspectos son seleccionados de forma más o menos consciente, son enfocados en perspectiva, ubicados en el campo de imagen y coreografiados. La percepción de la imagen es dirigida, mas no determinada, por su estructuración *íconica*. El significado y sentido surgen en esta perspectiva en referencia visual al mundo (Soeffner, 2006) o respectivamente en referencia visual a una imagen. Las imágenes se concentran en los aspectos visibles de los objetos y de las situaciones sociales o, respectivamente, dan forma visible a ideas abstractas, pensamientos, concepciones y fantasías (Merleau-Ponty, 2003; Wiesing, 2000). Todas las demás percepciones sensoriales pasan a un segundo plano, aun cuando igualmente sean activadas en presentaciones cenestésicas durante la

producción o contemplación de la imagen⁶. Aun así, en lo que se refiere a las imágenes, dominan las percepciones visuales. En ellas se *ven* objetos, situaciones, ideas, concepciones y estados corporales, y respectivamente se generan estos como *visibles*. Las imágenes tratan de la *visibilidad* del mundo, incluso cuando esta se asuma como evidente y las dimensiones invisibles permanezcan siempre presentes en su horizonte. A través de imágenes la visibilidad del mundo puede ser problematizada, sus limitantes exploradas y, sobre todo en imágenes artísticas, explícitamente tematizadas como tales (por ejemplo, Merleau-Ponty, 2003).

Cuando se asume que las imágenes son el resultado de procesos de simbolización que se concentran en lo visible, y que a su vez se relacionan con otros procesos de simbolización anteriores vinculados también a los otros sentidos, surge la pregunta: ¿cómo pueden ser reconstruidos estos entramados de contextos, tan complejos en su detalle, para ser finalmente expresados por medio del lenguaje? Esta pregunta surge igualmente debido a que la comunicación en el campo de la sociología, ahora al igual que antes, casi siempre toma forma solo a través del lenguaje.

3. Imagen y lenguaje

La cuestión sobre cómo es posible captar los procesos de simbolización y las formas de composición vinculados a las imágenes ha llevado a controvertidos debates respecto a la relación entre imagen y lenguaje (por ejemplo, Maar y Burda, 2004; Boehm, 2007). Dentro de esta discusión también se plantea el interrogante de si en esta tarea se puede recurrir a principios generales de la formación de significado y sentido que son válidos para el lenguaje, o si por el

⁶ En determinadas imágenes se puede ver cómo suena un color, se puede percibir cómo se siente una superficie visible (por ejemplo, la piel de un animal), o cómo huele una fruta o animal en ellas representado, etc.

contrario se necesitan conceptos específicos para entender esto respecto a las imágenes. A partir de esto quisiera seleccionar solamente dos aspectos para dejar en evidencia con qué retos nos vemos confrontados cuando nos referimos a las imágenes por medio del lenguaje y qué manejo se les da en el análisis visual de segmentos.

De modo general, las representaciones, situaciones y objetos configurados en imágenes –al igual que aquellos producidos por el lenguaje– surgen en relaciones de significado triádicas (como mínimo) entre una representación (aquel que se ve en la imagen), lo representado (aquel a lo que se refiere la representación) y una instancia de contemplación que toma la forma de diferentes entidades sociales (individuo, grupo, entorno, colectivo), la cual realiza la conexión entre la representación y lo representado. A diferencia del lenguaje hablado, que crea significado a partir de una disposición de símbolos que se encuentran organizados según principios gramaticales, definidos lexicalmente (palabras) y en gran medida separados de la visibilidad de su referente, las imágenes están conformadas por una disposición de elementos visuales (puntos, trazos, líneas, formas, colores, luz, contrastes, entre otros) que ponen en marcha procesos de percepción y significado específicamente gráficos. No existe de hecho un léxico gráfico para elementos cargados de significado, a partir de los cuales surja el sentido de las imágenes, ni una gramática de las imágenes que establezca las reglas para la disposición de unidades de significado gráficas. Además, en el caso de las imágenes solo se puede determinar de forma aproximada qué es un “elemento de significado”, ya que este solamente puede pasar a ser identificado dentro de un contexto concreto de figuras. La identificación de elementos de significado individuales –los llamo segmentos– está siempre vinculada a una imagen concreta, en la cual se pueden reconocer contornos y contrastes entre figuras, superficies, líneas, cosas o personas, objetos imaginados o “naturales”, entre otros, los cuales resaltan dentro de su entorno y aparecen en una relación de

significado respecto a otros segmentos de imágenes. Algo similar es válido para la disposición de segmentos cargados de significado, cuya sintaxis se opone a un orden común. La percepción de la imagen no sigue una sucesión lineal de símbolos, sino que esencialmente sigue contrastes que no están sintácticamente determinados, los cuales surgen en diferentes puntos de la imagen a través de colores y formas, claros y oscuros, primeros y segundos planos, entre otros, y que de esta manera estructuran el campo de la imagen de tal modo que generan significados (Boehm, 2007). Aquí, de hecho, se hace efectivo el principio de composición de imagen de figura y fondo en relación con coordenadas espaciales (adelante – en medio – atrás, arriba – abajo – a un lado, a la derecha – a la izquierda) y con principios de composición (según Imdahl, sobre todo la perspectiva, la coreografía escénica y la planimetría). Estos principios, sin embargo, no pueden ser trasladados a todas las imágenes como si ellos fueran reglas definidas de antemano para la generación de estructuras específicas de significado y sentido. Ni siquiera los mismos principios en sí son aplicables a todas las imágenes. No en toda imagen son reconocibles relaciones de figura y fondo, así como no en todas las imágenes juegan un papel relevante las coordenadas espaciales. Incluso la determinación de la composición planimétrica a través de la identificación de líneas de campo, que según Max Imdahl, permiten reconocer las referencias latentes de significado y sentido en la disposición de los diferentes segmentos de la imagen, muestra sus limitaciones en algunas imágenes⁷. Y no menos importante: las imágenes son percibidas de forma simultánea y sucesiva. Simultánea porque sus elementos –a diferencia de los textos– se encuentran presentes al mismo tiempo en sus relaciones específicas de significado, y

⁷ El análisis de la composición planimétrica de la imagen basado en líneas de campo ha demostrado ser sumamente productivo. Hasta qué punto la estructura planimétrica basada en el campo puede ser en efecto asumida como un principio universal de la constitución de significado de la imagen es, en mi opinión, todavía materia de discusión.

sucesiva porque la percepción transcurre como un proceso en el que las partes componentes de la imagen son enfocadas y puestas en relación entre sí de forma consecutiva (Boehm, 2007; Grave, 2014).

La expresión por medio del lenguaje de procesos de percepción visual que transcurren muy rápidamente (Rosenberg *et al.*, 2008) y de las formas de significado y sentido que de ellos surgen presenta un desafío específico. La sucesión de percepciones erráticas a través de las cuales se captan las imágenes al mismo tiempo que se las ve como un todo es apenas accesible para una articulación consciente y comunicable por medio del lenguaje. Al ver imágenes surgen por lo tanto contextos de significado y sentido de forma tal que es muy difícil o totalmente imposible expresarlos en palabras. Michael Baxandall ha formulado este desafío de la siguiente forma:

No vemos linealmente. Percibimos una imagen por medio de una secuencia temporal de escaneos, pero tras aproximadamente el primer segundo de este escaneo ya tenemos una impresión del todo (...). Lo que sigue es la definición de los detalles, el notar relaciones, percibir órdenes, etcétera. Y aunque la secuencia de nuestro escaneo está influenciada en la creación de patrones tanto por los hábitos generales de escaneo como por las características particulares de la imagen, esto no es comparable con la regularidad y el control con los que se avanza a través de una pieza de lenguaje. Una consecuencia de esto es que ninguna pieza consecutiva de exposición verbal, el lenguaje lineal, puede igualar el ritmo y discurrir de ver una imagen como sí puede empatar con el ritmo de un texto: el texto leído es magníficamente progresivo, la percepción de una imagen es un disparar rápido e irregular alrededor de un campo (Baxandall, 1991, p. 72).

Se debe asumir que en estos procesos se encuentran indisolublemente ligadas entre sí percepciones, formación de conceptos e interpretación. La pregunta, tanto teórica como empírica, sobre cómo ocurre esto exactamente continúa abierta. Sin embargo, se puede asumir que, también

en referencia a las imágenes, el sentido surge en relaciones específicas de significado, relaciones que pueden darse respectivamente tanto dentro de la imagen como fuera de ella. La relación de significado puede estar determinada por referencias de indicidad (eso que veo ha estado realmente “ahí”, en el sentido de Barthes, 1989) y por referencias tanto basadas en conocimiento (yo sé que lo que veo se refiere a algo que no es visible en el momento) como icónicas (la forma en que algo se representa es más decisivo para la formación de sentido que lo que puede ser reconocido como alusión a un objeto). En las imágenes que encontramos en la vida cotidiana se superponen las reglas de las posibles referencias de significado y dimensiones de sentido. Estas reglas solo son diferenciables en el campo analítico. Aun así, formas de imagen determinadas, así como su función y uso, pueden darle más o menos relevancia a una de las posibles referencias de significado y así cumplir funciones específicas en los diferentes mundos sociales. La forma en que esto ocurre es el objetivo de investigación de cada análisis de imagen, para no limitar posibilidades de interpretación a través de una predeterminación de las referencias de significado relevantes.

Un segundo reto en relación con la exploración analítica de los contextos de significado y sentido de una imagen surge en el tratamiento que se le da a la diferencia entre formas presentativas y discursivas de la simbolización (Langer, 1979). Esta diferencia, de hecho, está relacionada con aquella existente entre imagen y lenguaje, pero no es lo mismo que esta última. La diferenciación entre formas presentativas y discursivas de la simbolización, según Langer, puede producirse solo en el campo analítico y no a través de diferentes medios de formación como el lenguaje, la imagen, la música y la matemática. Más bien, ambas formas básicas pueden estar entrelazadas entre sí de manera particular en todos los medios de formación. Esto es, la imagen y el lenguaje no se pueden asignar categorialmente a una u otra de las formas. En realidad, estas últimas se cruzan al interior de un medio de las más variadas maneras. Las

formas presentativas se caracterizan por que sus elementos, al igual que su contexto de significado, aparecen en su mutua relación a partir de la presencia simultánea de todos los elementos cargados de significado y permiten originar una estructura de significado repentina y rápidamente en un intervalo de tiempo muy corto. La composición de la forma visual parte primariamente de la percepción y se completa, de hecho, de manera no independiente de esquemas y conceptos propios del reconocimiento de objetos ni de abstracciones conceptuales. Esta composición de la forma visual puede, sin embargo, también eludir tales esquemas y conceptos o ir contra ellos. Uno puede percibir algo visualmente en una imagen que a la vez sea imposible de nombrar o explicar, o que se resista a ser puesto en palabras. Las referencias corporales, afectivas y en parte también idiosincráticas a una imagen están en esta forma de la simbolización mucho más fuertemente marcadas que en la forma discursiva y demandan para su comprensión componentes visuales “no conceptuadas”. De manera diferente a esto, las formas de simbolización discursivas se caracterizan por una disposición sucesiva y reglamentada de elementos (palabras, signos de puntuación, coordenadas, información gráfica de cantidades, por ejemplo, en diagramas, entre muchos otros) que están de alguna forma definidos (léxica o matemáticamente). Esto hace posibles los enunciados predicativos. Aunque las imágenes, con la simultánea presencia de sus elementos, se prestan especialmente bien para las simbolizaciones presentativas, también pueden generar enunciados discursivos. Igualmente puede el lenguaje evocar presentativamente imágenes conceptuales a través de descripciones gráficas y simultáneamente argumentar por medio de estas “imágenes”. Dentro de un mismo medio tenemos entonces que tratar con entrecruzamientos de diferentes *formas de composición*⁸. Desde este punto de vista, la forma presentativa de simbolización no se trata de un medio específico, sino

⁸ Fritz Schütze y Gabriele Rosenthal, basándose en la teoría de la Gestalt, ya han adoptado estas consideraciones en sus conceptos narrativo-analíticos, sobre todo en la figura del “recuerdo escénico”.

de un *modo de experiencia* específico, es decir, la experiencia de la simultaneidad de lo diferente, que se puede producir en diferentes maneras de expresión, como en el lenguaje, la imagen, la música y en muchos otros.

La diferenciación realizada por Langer entre formas presentativas y discursivas de simbolización es, en mi opinión, relevante en la medida en que no liga al medio, sino a la forma de simbolización, la brecha existente entre imagen y lenguaje. Visto así el asunto, no se presenta entonces en primera instancia la pregunta acerca de *si* se puede hablar adecuadamente sobre imágenes, sino *cómo* puede abordarse la dimensión presentativa de una imagen por medio de una articulación propia del lenguaje y, finalmente, cómo puede ser puesta esta en relación dentro de un contexto argumentativo. Esto indicaría un camino fuera de la oposición dicotómica entre imagen y lenguaje, sobre lo cual todavía queda mucho por aclarar conceptualmente, pero este camino permite postular las preguntas de forma diferente.

Aun cuando las formas de simbolización al interior de un medio se entrecruzan, no es posible transferir sin problemas la una en la otra. Para poder expresar por medio del lenguaje el contenido presentativo y los efectos de una imagen, se necesitan formas de expresión específicas que permitan abrirles un contexto de interpretación discursivo, sin destruirlos en el intento. Las descripciones son consideradas la forma lingüística por excelencia para expresar el contenido presentativo de una imagen (por ejemplo, Boehm y Pfotenhauer, 1995). Estas permiten destacar de forma más manifiesta impresiones y efectos, y las referencias icónicas con ellos relacionadas, que un simple mirar o que un razonar y argumentar abstracto desvinculados de la imagen concreta. Las descripciones, por el contrario, pueden ser aplicadas de maneras muy diferentes: como formas de hablar indicativas para señalar referencias de la imagen, como registro objetivo de lo visto, e inclusive como textos metafóricos de carácter literario, con los cuales concepciones de la imagen al contemplarla pueden inicialmente ser evocadas o ampliadas. De acuerdo con una definición de Fritz Schütze, las

descripciones –a diferencia de las narraciones y las argumentaciones– se relacionan con estados, constelaciones y regularidades de carácter situacional que corresponden en este sentido a la representación de una imagen. Ellas también fijan las circunstancias situacionales de tramas o argumentos y de esta forma las acentúan más fuertemente en la representación que los mismos actos. Según la concepción de Brigitte Hilmer (1995), las descripciones vinculadas a percepciones presentativas permiten articular algo que se les escapa a las nociones y conceptos usados hasta ahora, de tal manera que estas dimensiones no permanezcan excluidas de los discursos científicos, aun cuando no puedan ser completamente comprendidas por estos.

Previas a cada pretensión de haber llegado a la verdad, las descripciones son el lugar en el que debe ser permitida la pasividad (...) de la experiencia [de la imagen], para dejar entrar aquello “Otro” en los bosquejos de comprensión de la ciencia (Hilmer, 1995, pp. 88 y ss.; complementado por R.B.).

En resumen, se puede decir que las descripciones señalan referencias de significado y sentido, y que de esta forma abren horizontes de interpretación. Ellas indican la perspectiva bajo la que algo debe ser percibido y se encuentran orientadas tanto a las latencias de la imagen como a las realidades fuera de ella. Las descripciones pueden afinar las percepciones de contenidos de significado presentativos. Las interpretaciones, en cambio, se refieren a diferentes formas de descripción, pero se separan de ellas como forma discursiva.

Desde la perspectiva del análisis de segmentos, diferentes descripciones pasan a ser relevantes en distintos puntos del proceso de análisis. A ellas se vinculan en cada caso procesos de interpretación específicos con miras a diferentes dimensiones de las referencias de significado y sentido de la imagen. Su función consiste sobre todo en allanar un camino entre las percepciones de la imagen que ejercen un efecto presentativo y una interpretación discursiva de la

imagen, aun cuando la brecha entre la referencia presentativa y discursiva no pueda en última instancia ser completamente superada. La tarea de la interpretación que sigue tras las descripciones consiste en aclarar argumentativamente de qué forma las impresiones percibidas, la forma estética de la imagen, al igual que las referencias a la realidad en la respectiva imagen, contribuyen a su específica formación de significado y sentido en sus referencias concretas de uso.

En su conjunto, el método de análisis de segmentos apunta a captar cómo, a partir de la relación y forma de organización (formal) de diferentes elementos de la imagen en una composición general (Imdahl, 1980), surge, por medio de la contemplación (esto es, de la percepción), la forma de la imagen, la cual genera referencias de significado y sentido en contextos discursivos alusivos, que en parte pueden ser definibles y en parte permanecen como indefinibles. El proceso de análisis concreto está basado en los principios de la sociología interpretativa hermenéuticamente fundamentada y dirige su atención, a través de varios pasos analíticos sucesivos, a las diferentes figuras de significado y sentido ligadas a una imagen. A la documentación de la percepción inmediata de la imagen y articulación de las primeras impresiones le siguen una descripción formal de la imagen y una determinación de los segmentos a interpretar. Los segmentos individuales y sus nexos en la imagen son interpretados de acuerdo con la potencialidad de sus referencias indíxicas, simbólicas e icónicas, y reunidos en un análisis de la composición general con la respectiva simultaneidad específica de referencias escénicas y de perspectiva. Las características y contextos de uso mediales de la imagen respectiva llevan finalmente a una interpretación general, en la cual las descripciones acentuadoras de la percepción y la formación de hipótesis por medio de la interpretación discursiva se entrelazan a las referencias específicas de significado y sentido de la imagen.

La forma en que esto ocurre se muestra en el ejemplo concreto presentado a continuación.

4. Percepción de la imagen – Descripción – Interpretación: un ejemplo de análisis

En un primer paso de acercamiento a una imagen, se observa y documenta gráficamente *cómo se ve* de forma autorreflexiva y en cierto modo saliéndose de sí misma. ¿Qué es lo que primero se percibe? ¿Qué se percibe después? ¿Cómo “pasea” o “salta” la mirada sobre la imagen?

Mi proceso de percepción de esta imagen puede ser representado así, por medio de un bosquejo rápido y sin pretensión de ser exhaustivo.

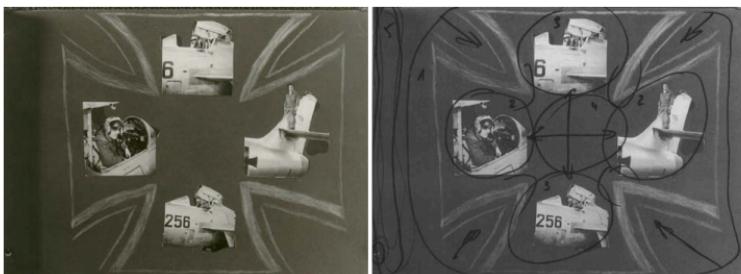


Figura 1: documentación gráfica del proceso de percepción. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner⁹. Fotografía: Roswitha Breckner. La fotografía a la derecha está intervenida por parte de la autora de este artículo con fines de análisis.

Acto seguido, pasa a ser descrito el proceso de percepción y las resonancias corporales y afectivas vinculadas a este, al igual que las primeras impresiones sobre el tema de la imagen. En relación con esta imagen (ver figura 1), esto sería algo así: lo primero que me llama la atención de la imagen es la cruz, asociada con el ámbito militar, que para mí inicialmente tiene un efecto peculiar, sin que pueda inmediatamente clasificarla objetiva o temporalmente. A

⁹ Nombre modificado a petición del entrevistado y propietario del álbum, que autorizó la publicación de las fotos.

continuación, mi mirada cae sobre el fragmento de foto al lado izquierdo (vista la imagen de frente) y la pose intencionalmente relajada del hombre en la cabina del piloto. Casi inmediatamente después cae mi mirada sobre el segmento ubicado a la derecha, donde está el hombre parado a horcadas sobre el alerón del avión. Aquí me llama la atención la cruz que se ve a medias, la cual tiene cierta similitud con la cruz dibujada, pero al mismo tiempo parece ser diferente. Los fragmentos superior e inferior los vi casi simultáneamente. Noté la cubierta abierta de la cabina del piloto y el desfase de tamaño del hombre en relación con el avión, al igual que la identificación de este, antes de que, fijándome en la totalidad de la imagen, tratara de encontrarle sentido al conjunto. Después vi los “agujeros” en el lado izquierdo que dirigen la atención hacia el soporte de la imagen, esto es, una página de un álbum de fotos con su típica cartulina negra.

Más allá de los detalles, percibí sobre todo la disposición de los fragmentos fotográficos en la cruz militar. Vi a un hombre en poses distintas dentro y sobre un avión. También vi que la mitad de la imagen se había dejado vacía. La imagen me pareció dramática, aguda, también repelente e igualmente algo desamparada, casi infantil. Asocié la imagen con las ideas de guerra y destrucción, asociaciones que al mismo tiempo se vieron rotas por la forma no profesional con la que está diseñado el *collage*. La imagen dejó un sentimiento de contradicción, fragmentación, ya que es una imagen que o puede tener mucho significado, o resultar banal, o también permanecer indescifrable. Busqué en mis recuerdos imágenes similares y no encontré ninguna. No había visto nunca algo así, y en el contexto en el que apareció dejó sobre todo confusión y planteó preguntas que finalmente llevaron a que la sometiera a una interpretación metódicamente sistemática.

La articulación de las primeras impresiones puede hacer uso de todas las posibilidades del lenguaje y expresar percepciones afectivas o incluso corporales, cognitivas,

cenestésicas y de otros tipos. Las formas de hablar metafóricas o hasta literarias no se encuentran para nada excluidas. Al contrario, estas pueden contribuir a hacer más evidente y consciente el efecto del contenido presentativo de las imágenes¹⁰.

Las descripciones de las primeras impresiones de la imagen anterior pueden extenderse, incorporar más detalles y con ellos especificar aún más las impresiones. Por lo general, esto ocurre en situaciones de interpretación en las cuales están –y deberían estar– más personas involucradas. En ellas se comparan entre sí los diferentes bosquejos y apuntes de las percepciones y se expresan las (en parte) muy diferentes impresiones. Si hicieramos esto en el presente caso, se haría visible que de un tal intercambio surgen ya diversas referencias como horizonte de la interpretación sistemática que seguiría a continuación. Tal interpretación se volcaría en detalle a los segmentos individuales de la imagen y sus relaciones.

Pero antes de pasar a esto debemos realizar aún un tipo de descripción diferente, la cual se refiere a los aspectos formales de la imagen por medio de otro estilo característico del lenguaje. Aquí no tiene prioridad el “ver que reconoce”, sino el “ver que ve” (Imdahl, 1994), con el cual se trata de captar la representación *íónica*. Este modo de hablar se encuentra dirigido a una descripción sistemática

¹⁰ Esta forma de proceder se diferencia de los primeros pasos para la captación “preiconográfica” de una imagen sugeridos por Panofsky, ya que adopta en una primera descripción referencias a la realidad sin que exista todavía un contexto plausible de interpretación para los enunciados. Adicionalmente, se articulan expresamente aquellas impresiones que surgen de procesos imaginativos, afectivos y posiblemente también corporales, los cuales en última instancia no se pueden separar de fenómenos de interpretación que permanentemente tienen lugar en la cotidianidad. Solo es posible diferenciarlos en la medida en que aquí nos concentraremos en los procesos de percepción, mientras que lo que ocurre paralelamente todavía no lo comprobamos por medio de un análisis sistemático, sino que tratamos de retenerlo descriptivamente. En su procedimiento, Müller-Doohm ha llamado a este aspecto “análisis de las primeras impresiones”, las cuales él de hecho sitúa antes del “verdadero” análisis basado en Panofsky.

de los meros aspectos gráficos, como colores, formas, líneas, constelaciones escénicas, perspectivas y, especialmente, la composición del área de la imagen (Imdahl, 1980), por nombrar solo los más importantes. Recurriendo a esta forma de descripción, se establecen sobre todo las bases para una interpretación de la imagen.

En este caso, sería algo así: el *collage* ocupa casi todo el espacio de una página de álbum. Por medio de la figura de la cruz se genera un orden axial horizontal y vertical de los elementos fotográficos individuales, los cuales se encuentran organizados alrededor de un centro vacío y se ven enmarcados por la cruz dibujada. El diseño de la imagen es puramente plano, no se puede reconocer ninguna proyección en perspectiva. Los elementos dibujados contrastan con los fragmentos fotográficos. En la imagen se ven solamente contrastes en blanco y negro y tonalidades de gris. Se puede reconocer que el fondo de la imagen, es decir, su soporte, es una cartulina negra, etc.

Es posible continuar aumentando en detalle esta forma de descripción. Aquí solamente nos ha de servir para mostrar cómo es plausible llevar a cabo la conformación de un segmento a partir de las primeras impresiones perceptivas en combinación con una primera descripción formal de la imagen. Los segmentos se entienden como unidades de significado, a partir de las cuales se configura la estructura global de la imagen. La conformación de segmentos se orienta inicialmente a qué elementos, qué constelaciones de figuras, se pueden reconocer como "algo". Durante la determinación de los contornos de un segmento, se vuelven a su vez reconocibles transiciones, puntos de contacto y objetos adicionales, que hasta el momento no habían sido vistos. Estos también forman segmentos, en la medida en que todavía parezca tener sentido una interpretación tomándolos como unidad de significado. Al final deberían ser registradas como segmentos todas las partes componentes de una imagen. El grado de detalle de la formación de un segmento es en principio abierto y se orienta inicialmente a qué

puede interpretarse (aún) con sentido –interpretar píxeles individuales, por ejemplo, no tiene ningún sentido– o a la explicación de detalles que son relevantes para la totalidad de la imagen. Igualmente importante es tener en cuenta cuánto tiempo y capacidad de interpretación se tienen a disposición¹¹.

En relación con esta imagen, una composición de segmentos puede verse algo así¹²:



Figura 2: composición de segmentos. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner. Fotografía: Roswitha Breckner.

El análisis de los segmentos individuales (ver figura 2) parte a su vez de descripciones que, enriquecidas objetivamente por medio de investigaciones, se refieren a detalles que se ven más claramente en el segmento y los cuales

¹¹ Generalmente, un alto número de segmentos requiere un tiempo de interpretación más largo, ya que con cada segmento se desarrollan más posibilidades de interpretación. Es necesario realizar esta desafiante tarea sin perder de vista el contexto completo de la imagen debido a la abundancia de posibles referencias de significado y sentido. Y es también preciso, con esta mirada más profunda a los detalles, desarrollar y hacer plausibles hipótesis sobre la relación entre ellos.

¹² La proporción entre el tamaño del segmento 1 y los segmentos restantes no se corresponde aquí con el original, porque de lo contrario los elementos de la foto serían muy difíciles de reconocer. Sin embargo, generalmente es importante mantener la escala para poder interpretar las relaciones de tamaño que tienen los segmentos entre ellos. La distribución de los segmentos individuales puede en principio hacerse de manera contingente, para poder reconocer mejor cuáles posibilidades de significado acompañan una determinada ubicación en el área de la imagen. Esto requiere asimismo un tiempo de interpretación mayor, porque el espectro de posibilidades aumenta enormemente con el desplazamiento de los respectivos segmentos sobre el área de la imagen.

pueden sustentar interpretaciones abiertas a hipótesis. Esta es una forma de descripción que recurre a la realidad fuera de la imagen de aquello que se ve. Así suministra una base más para la interpretación, sin tener que hacer ya enunciados cuyo significado sea plausible en el contexto concreto de la imagen. Aquí, siguiendo el procedimiento de la hermenéutica objetiva (Oevermann *et al.*, 1979), se desarrollan durante la interpretación “diferentes maneras de ver” con los correspondientes contextos de imagen posibles.



Figura 3: segmento 1. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner. Fotografía: Roswitha Breckner.

En relación con el segmento donde aparece la cruz (ver figura 3), una descripción e interpretación de este tipo sería algo así: se ve una cruz dibujada a mano con un marcador blanco sobre un fondo negro, la cual se puede identificar como una cruz militar, más concretamente, como símbolo de las fuerzas armadas alemanas fundadas de nuevo en 1956. La forma de la cruz se relaciona con la Cruz de Hierro, la cual a su vez estaba basada en la cruz de la Orden de los Caballeros Alemanes. Desde 1813 la Cruz de Hierro fue otorgada como medalla al valor. Las nuevas fuerzas armadas alemanas del año 1956 utilizaron la cruz como emblema en una forma ligeramente modificada, etc. (ver figuras 4 y 5). En este punto se pueden introducir comparaciones entre imágenes para hacer más visible la referencia.



Figura 4: emblema de las nuevas fuerzas armadas alemanas (1956), basado en la Cruz de Hierro. Fuente: Wikipedia: <https://acortar.link/xzEdfa>.



Figura 5: Tannhäuser (Codex Manesse, alrededor de 1300). Fuente: Wikipedia: <https://acortar.link/xzEdfa>.

La interpretación del simbolismo de esta cruz puede extenderse. Aquí quiero limitarme a unas pocas maneras de ver. Vistas simbólicamente, las cruces se encuentran vinculadas a la esfera de lo santo en contextos occidentales y cristianos. Esta cruz en concreto, sin embargo, es un símbolo militar, es decir, de guerra y violencia. En una perspectiva histórica de largo plazo, la legitimación de la guerra y la violencia se encuentra vinculada al contexto religioso a través de la referencia a la cruz de la Orden de los Caballeros Alemanes. Tomando el siglo veinte como perspectiva, la cruz tematiza una tradición militar y sus rupturas. En este contexto, simboliza la continuidad en conexión con una larga tradición histórica, que se relaciona con la época antes del nacionalsocialismo y al mismo tiempo incluye esta ruptura histórica. ¿Qué función cumple la cruz en esta imagen?



Figura 6: banderas del Imperio Alemán, de la República de Weimar y del Imperio Alemán en la época nazi. Fuente: Wikipedia: <https://acorar.link/7PcK9r>.

El dibujante ha pintado la cruz con esmero y de manera cuidadosa. Por lo tanto, no se puede reconocer ningún distanciamiento de su simbología. Más bien, la cruz toma un significado central en la totalidad del *collage* debido a su función de marco de la imagen. Es posible que el tema de la imagen verse sobre el ámbito militar, la violencia y la guerra, al igual que de su legitimidad en un amplio contexto histórico. Así pues, surge la pregunta de qué es exactamente lo que se tematiza en la imagen al interior de este marco.

En este segmento (ver figura 7) se puede ver a un hombre en la cabina abierta de un avión, aunque todavía no es claro de qué tipo de avión se trata. El fragmento pone al

hombre en el centro de atención –evidentemente el tema versa sobre él y su puesto en el avión-. El hombre tiene el cinturón de seguridad puesto y lleva un casco. Esto remite a una situación poco antes del despegue o poco después del aterrizaje. El hombre gira su cara a la cámara de manera que solo se ve la mitad de su rostro. Tiene una expresión alegre y exhibe una ligera sonrisa. La mirada inclinada hacia abajo y las posturas de la cabeza y el brazo comunican una pose evidentemente relajada. Aunque el hombre supuestamente sabe que está siendo fotografiado –esto lo muestra la postura relajada del cuerpo– no tiene que mirar directamente a la cámara para situarse en escena. Posiblemente su atención está dirigida a alguien o algo debajo de él y no a la cámara o al fotógrafo, de cuya presencia el hombre es de todas maneras consciente.



Figura 7: segmento 2. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner. Fotografía: Roswitha Breckner.

La línea del borde de la cabina nos indica la posición de la cámara, la cual debe encontrarse a un lado, arriba, detrás

de la cabina, tal vez sobre un ala. Con esto queda claro que no se puede tratar de una foto casual desde abajo, sino de una foto previamente preparada.

En la imagen, el borde de la cabina va desde abajo a la izquierda en una línea ascendente hacia la derecha. Esto señala más bien un despegue que un aterrizaje. Con esta perspectiva, desde el punto de vista de quien observa, se abre el interior de la cabina como un lugar al cual es posible entrar. Potencialmente, se sugiere así una mirada que se nutre de la fascinación por el dominio de los mandos del avión desde la posición del piloto. De esta forma se involucra a los observadores en la imagen. Al mismo tiempo, este lugar ya se encuentra “ocupado” por la figura del hombre, la cual llena todo el interior de la cabina.

En la distribución del área de la imagen, la figura del hombre ocupa el mismo espacio que la cabina. Pero debido al exterior de la cabina y parte de su techo, que son plenamente visibles, se ven alteradas estas proporciones de tamaño. La máquina toma más espacio. El trasfondo permanece como una zona gris indeterminada. Solamente se puede ver inicialmente una sombra o un área oscura sin detalle, difícil de clasificar.

Por último, gracias a los contornos del segmento, podemos ver que se trata de un recorte. Es decir, tenemos frente a nosotros un fragmento de una imagen más grande. Los bordes nos indican que falta el lado derecho de la imagen, el cual posiblemente mostraría más del avión. Por este recorte la figura del hombre toma más peso en el área de la imagen.

Si resumimos las observaciones y los intentos de interpretación de este segmento en su significado temático, podríamos afirmar que se trata aquí de la feliz escenificación de un piloto masculino como alguien que controla una máquina compleja. Si el tema de la imagen es el dominio de una máquina compleja, en el siguiente segmento podríamos esperar ver una situación poco antes del arranque con la cabina cerrada, o durante un vuelo en el que el hombre manipula los controles. Si el tema aquí tratado es el de volar,

podríamos esperar un segmento que muestre a un avión en el aire. Si se trata principalmente de una autoescenificación, se encontrará como centro de atención en cada uno de los elementos al hombre mirando al fotógrafo.

Si pensamos en posibles contextos, podríamos conjeturar que se trata de una foto publicitaria para un programa de entrenamiento de pilotos. Lo que puede entonces causar confusión es que el fragmento está recortado, si la imagen en el siguiente segmento no permite reconocer una conexión directa con esta idea.

Antes de pasar al siguiente segmento, debemos primero tener en cuenta la combinación de los segmentos hasta ahora interpretados y, siguiendo los procedimientos de interpretación de la hermenéutica objetiva, confirmar o descartar los “modos de ver” bosquejados; y, si es necesario, desarrollar nuevos modos.

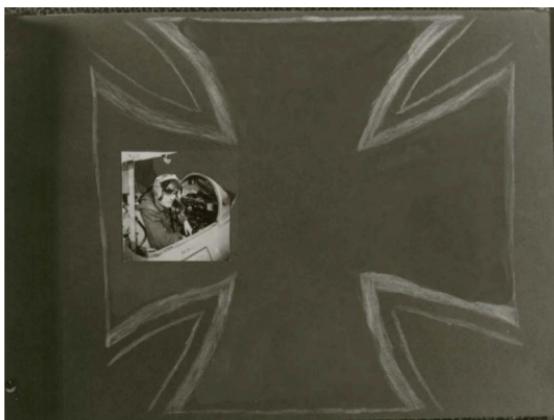


Figura 8: combinación de los segmentos 1 y 2. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner. Fotografía: Roswitha Breckner.

En la combinación de los segmentos 1 y 2 (ver figura 8) se hace evidente que el fragmento de foto se encuentra ubicado en la parte interior izquierda de la cruz. Igualmente (asumiendo que no se conoce aún la imagen completa),

queda claro que es muy poco probable que este fragmento se una directamente con otro que muestre la fotografía completa de un avión. La posición de la foto refuerza la función de marco que juega la cruz dibujada. Al mismo tiempo, esto resulta confuso, ya que se esperaría que este tipo de fragmentos fotográficos estuvieran colocados en un marco verdadero (de forma oval, por ejemplo) y no en una cruz militar pintada. El fragmento fotográfico resulta a primera vista en esta combinación algo “extraviado”. El simbolismo del marco en forma de cruz es mucho más poderoso frente a las potenciales referencias de indacidad del mencionado fragmento. Ahora podemos descartar la idea contextual de que se trata de una publicidad para la formación de pilotos de las fuerzas militares. Ahora tendríamos que bosquejar nuevos contextos en los que podría tener “sentido” esta combinación de segmentos, con lo cual no puedo proceder aquí por motivos de espacio. La confusión que surge de esta combinación solo se puede explorar por medio de la subsiguiente interpretación de los segmentos y su ubicación en la imagen. En este proceso se hará cada vez más importante el centro vacío como área “proveedora de sentido”, aun cuando este centro inicialmente no se haya definido como un segmento en sí mismo. También el fondo de la imagen, que nos indica una página de álbum, tendría que ser objeto de una interpretación más detallada que la realizada en el primer segmento.

En la figura 9 podemos ver la cola de un avión, sobre la cual se encuentra parado un hombre. Este tiene el alerón entre las piernas y posa parado a horcajadas sobre esta parte del avión. Aquí también tenemos una imagen que es un fragmento recortado de una foto, el cual no se enlaza directamente con el fragmento anterior. Podría tratarse del mismo hombre de la foto previa. Ahora se puede ver todo su cuerpo, excepto la pierna que se encuentra al otro lado del alerón. Puede que el tema verse sobre el control corporal sobre una máquina, concretamente sobre un avión. En relación con el primer fragmento, cambia la proporción de

tamaño entre “hombre” y “máquina”. El avión toma mucho más espacio en el área de la imagen y así pasa a ser una parte más importante de la puesta en escena.



Figura 9: segmento 3. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner. Fotografía: Roswitha Breckner.

Al observar más detalladamente, llama la atención que el hombre no lleva puesto un uniforme de piloto. Los muchos bolsillos en el pantalón y la chaqueta nos indican que más bien se trata de un uniforme de trabajo. Surge la pregunta sobre cómo, en qué posición, desea o puede el hombre mostrar que es él quien domina al avión.

Aquí también adopta el hombre una actitud desenvueleta y relajada; nuevamente, no dirige su mirada directamente a la cámara, sino, por lo que se puede ver, a la distancia. No se trata, por lo tanto, de una interacción con el fotógrafo, sino de una mirada que se dirige más allá de la escena de la foto.

Se puede ver un emblema con una cruz muy específica, la cual permite reconocer el carácter militar del avión –más exactamente, un cazabombardero de las fuerzas armadas

alemanas-. Así se introduce en la imagen la temática de guerra, agresión y defensa, violencia y retaliación.

Permanece la pregunta sobre en qué relación se encuentran el primer y el segundo segmento dentro de la totalidad de la imagen. Desde la perspectiva de la toma, es claro que se debe tratar de recortes de dos fotografías distintas. No estamos tratando aquí entonces con una sola foto, sino con la conjunción de fragmentos de por lo menos dos de ellas. Arriba y a un lado del alerón se pueden ver elementos para fijar la foto a un álbum. Con esto se vuelve improbable que se trate de una foto publicitaria para el entrenamiento de pilotos de las fuerzas armadas.

Dado que aquí no podemos detallar todo el proceso de interpretación, se presentarán a continuación los segmentos individuales sin mostrar qué tipos de lectura dejan de ser válidos o cuáles aparecen como nuevos al relacionar tales segmentos. Esto se realizará posteriormente en la interpretación general.



Figura 10: segmento 4. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner. Fotografía: Roswitha Breckner.

El carácter fragmentario de los recortes de foto se repite en el siguiente segmento (ver figura 10) y se vuelve así el principio estructural de la imagen. Posiblemente el tema (latente) versa sobre la fragmentación. Se puede ver de nuevo aquí a un hombre en una cabina descubierta. No se muestra como si estuviera ocupado en alguna tarea relacionada con el manejo del avión. Al contrario, esta vez su mirada se encuentra dirigida hacia la cámara y el fotógrafo. Esta fotografía, como las otras, es por lo tanto un retrato y no una foto tomada casual y espontáneamente. El hombre desea ser visto y fotografiado en esta pose. Aquí, en comparación con los segmentos anteriores, se ve de hecho al hombre mucho más pequeño en relación con la parte visible del avión, a pesar de que el recorte se centra en él. El avión toma cada vez más espacio en el área de la imagen. Con el número al costado que lo identifica, el avión se muestra como algo determinado, diferenciable de otros.



Figura 11: segmento 5. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner. Fotografía: Roswitha Breckner.

En el segmento 5 (ver figura 11), el hombre aparece todavía más pequeño, apenas reconocible, en relación con el avión. Dado que el hombre ya no es más el elemento dominante del fragmento fotográfico, el avión con su número de

identificación pasa a estar de forma más preponderante en primer plano –se ve más poderoso que en los fragmentos anteriores-. Al observar más detalladamente, se puede ver que el hombre lleva puesta una máscara. Su cuerpo se vuelve cada vez más una parte integrante del avión. El gesto de saludo que hace mantiene vigente su relación con el mundo fuera del avión, y con esto se nota su intención de ser retratado. Aquí tampoco se ve la cabina cerrada, como si estuviera lista la máquina para volar. Esta permanece en tierra.

5. Interpretación general

El *collage* está compuesto de fragmentos recortados de diferentes fotos, en las cuales se ha registrado un motivo similar desde diferentes perspectivas y distancias. El autor se ha esforzado en dar forma o, mejor dicho, en compactar un *collage* a partir de recortes provenientes de fotografías diferentes.

La cruz militar dibujada mantiene unidos los fragmentos fotográficos como un marco de una alta carga simbólica. Sin este marco no habría imagen. El centro de la imagen permanece vacío. Los bordes puntiagudos de la cruz que apuntan hacia adentro enmarcan los fragmentos, pero igualmente parecen incisiones, como si la cruz hubiera cortado y fragmentado la totalidad de la imagen. Si desde el centro de la imagen se observan las puntas interiores de la cruz, estas parecen flechas amenazantes, que se dirigen y “apuntan” hacia el centro¹³. La cruz es el marco en el que permanecen unidos los fragmentos. Pero, al mismo tiempo, da la sensación de ser cortante, incluso “desmembradora”, y amenazante. La tensión entre “cohesión” y fragmentación amenazante le da al *collage* un dramatismo que no surge de los elementos individuales, sino de su disposición en la

¹³ Le agradezco esta observación a Lena Inowlocki.

cruz y de la forma en que esta está dibujada. Si relacionamos esta forma de ver la imagen con la simbología de la cruz como representación de una tradición militarista y de legitimación de la guerra, podría hallarse en el *collage* una tensión entre el carácter “cohesionador” y al mismo tiempo “fragmentador” de tal tradición.

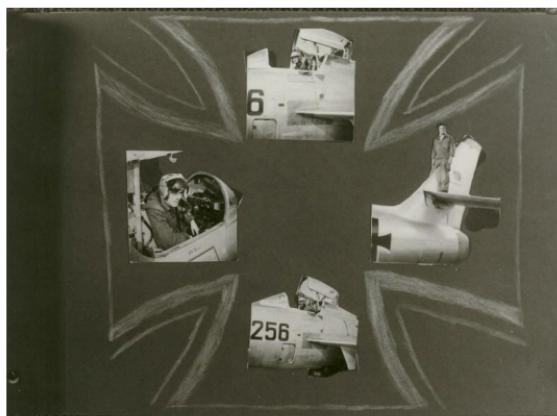


Figura 12: imagen completa. Fuente: álbum familiar de Klaus Büttner. Fotografía: Roswitha Breckner.

Observando los elementos de la imagen, se torna también visible en el conjunto una tensión que inicialmente parece poco dramática. La representación que hace este hombre de sí mismo como piloto, que tiene efectos casi apodícticos por su repetición escenificada *en* una cabina abierta en la que solo es visible la cabeza y la parte superior del cuerpo, encuentra un contrapeso en la toma de cuerpo entero que lo presenta parado sobre el alerón. La vestimenta y su posición *sobre* el avión plantean la pregunta de si se trata de la misma persona y, si es así, si él puede o desea presentarse de forma consistente en el rol de piloto. Por lo menos queda por establecer en qué posición(es) puede escenificarse el poder o el dominio sobre el avión.

De esto se puede vislumbrar como tema potencial la cohesión de fragmentos dentro de un marco de fuerte carga simbólica. El tema determinante de los fragmentos dentro del marco podría ser el dominio de un avión en una pose propia de autorretrato. A lo largo de los fragmentos, el avión va ganando una relevancia cada vez más fuerte, lo cual posiblemente esté ligado a un desplazamiento temático que va de la presentación de la persona hacia la presencia y poderío de la máquina. El *collage* también se centra en la presentación de una persona en diversas poses y posiciones masculinas. Estas son posiblemente tanto objeto de fragmentación como parte de un marco fuertemente simbólico.

A través de la interpretación general de este *collage*, en el contexto de su aparición en un álbum privado de fotos, y con el análisis complementario de una entrevista de carácter biográfico, es posible encontrar en esta imagen referencias a dos importantes experiencias en la vida de una persona determinada. Por un lado, se trata de vivencias relacionadas con aviones derribados en el aire y que disparaban desde el aire, a los cuales estuvo expuesto el autor del *collage* a la edad de 8 y 9 años al final de la guerra en una ciudad alemana. Por otro lado, se puede ver que la figura masculina posa en la posición de un piloto. Sin embargo, esta escenificación se ve contrarrestada por la figura parada sobre el alerón, la cual lleva un uniforme de técnico instalador. El autor de la imagen había deseado ser piloto de jet de combate. Sin embargo, no pudo cumplir este sueño y cumplió una función en tierra porque no superó la prueba de la cámara de presión. No podemos, sin embargo, continuar desarrollando aquí la función biográfica que tiene el diseño de este *collage* como parte de un álbum de fotos familiar (Breckner, 2010, pp. 179-236).

6. Conclusión

Me gustaría resumir tres argumentos en relación con la pregunta de la que partió este artículo, la cual podemos expresar en las siguientes palabras: cómo puede expresarse por medio del lenguaje el contenido presentativo de una imagen, sin distorsionarlo o destruirlo, o, dicho de otra forma, cómo puede ser accesible por medio del lenguaje la percepción visual de un análisis.

Un uso de todos los medios disponibles del lenguaje para expresar percepciones, liberado inicialmente de la obligación de justificarse y que no se limita a realizar aseveraciones, sino que permite las impresiones afectivas y la ambigüedad, agudiza y adiestra la percepción de los potenciales presentativos de las imágenes. De no menos importancia es que este tipo de aplicación del lenguaje hace posible la observación autorreflexiva de formas propias de percepción, de preferencias al percibir y de puntos ciegos, que se caracterizan por ser más o menos idiosincráticas y normativamente orientadas.

Las descripciones no sustituyen a las interpretaciones, sino que preparan el terreno para ellas y las hacen plausibles al proporcionar referencias a la realidad y coherencia estético-formal. Las impresiones expresadas lingüísticamente se conectan con una reconstrucción sistemática de un amplio espectro de posibles referencias de significado y sentido. El aspecto central del análisis de segmentos está constituido por la interacción entre las percepciones muy idiosincráticas de partes separadas de la imagen, su descripción a través de diferentes formas de expresión y la contribución analítica e interpretativa a sus potenciales contextos de significado y sentido, tanto dentro como fuera de la imagen.

En última instancia, no se puede disolver la brecha entre formas presentativas y discursivas de la simbolización, pero sí se puede manejar esta diferencia de forma productiva. Las descripciones tienen mayor posibilidad de aclarar el carácter figurativo de una imagen cuando aceptan

que el contenido presentativo y los efectos potenciales de esta no pueden ser expresados ni directa ni exhaustivamente. Bajo ciertas circunstancias pueden usarse más bien paráfrasis en vez de descripciones, incluso omisiones (elipsis), para marcar aquellos puntos en los que se muestra algo que no puede ser expresado. De acuerdo con Gottfried Boehm, una descripción –y una interpretación, me gustaría añadir– logra su propósito cuando “saca a la luz lo que caracteriza a la imagen en su esencia: hacer visible lo no visto, destacarlo para el ojo, mostrarlo” (Boehm, 1995, p. 39).

Para finalizar, me gustaría indicar posibilidades y limitaciones de esta aproximación metodológica. Para esto parto del ejemplo de análisis de segmentos de la imagen extraída de un álbum privado de fotos y hago conexión con otros análisis de segmentos provenientes de diferentes temas y medios (por ejemplo, formas de representación gráfica de relaciones entre géneros en las fotografías de Helmut Newton, o representaciones de élites sociales o “extraños” en imágenes públicas [Breckner, 2010]).

Los análisis de segmentos pueden abrir un acceso compacto a entramados de vivencias, experiencias y composiciones, que en su forma visual se hacen evidentes sin explicación verbal o, al contrario, solo llegan a manifestarse a través de enunciados lingüísticos. En la imagen tomada como ejemplo fue posible reconstruir referencias a experiencias biográficas –muy difíciles de expresar en sus formas de articulación y superposición– como un entramado con efecto presentativo. De forma general, podemos decir que los análisis de segmentos pueden abrir un acceso a contextos biográficos compactos, así como a otros tipos de experiencias, cuyas superposiciones se hacen especialmente claras visualmente, o solo aparecen cuando se muestran de esta forma. Por medio del análisis de una fotografía, presentado aquí a manera de ejemplo, fue también posible mostrar claramente que materiales y análisis complementarios permiten fundamentar y hacer plausibles exploraciones de referencias de significado y sentido que en algunos aspectos

permanecen a un nivel hipotético. En otras palabras, el análisis de segmentos de imágenes específicas desarrolla su potencial sobre todo en combinación con el análisis de otras imágenes, siempre y cuando las imágenes específicas se encuentren incluidas en ellas. Igualmente puede hacerse uso de otros materiales, que requerirán respectivamente otras aproximaciones metodológicas.

Por medio del análisis de segmentos es posible abordar la dimensión visual tanto de formas de interacción social como del orden social, como ya lo ha hecho Erving Goffman (1981) con el análisis de la representación (performativa) de relaciones de género en imágenes publicitarias. Aún se encuentra poco investigada desde una perspectiva sociológica la específica dimensión visual de la interacción y el orden social, la cual surge a partir de la interacción (performativa) entre la orientación a percepciones visuales en situaciones sociales y sus representaciones en marcos de fotos. El análisis de segmentos puede ser una herramienta útil en este caso, especialmente en combinación con metodologías de indagación sobre las fotos. También son un campo sociológicamente relevante para el análisis de imágenes los procesos de construcción de "imágenes propias" e "imágenes de los otros", tal como tienen lugar en los mundos de imágenes públicas dominados por la publicidad y que en parte traspasan sutilmente los umbrales de la conciencia. Estas investigaciones pueden ser llevadas a cabo por medio de la metodología del análisis de segmentos.

Desde una perspectiva sociológico-cultural, es también posible abordar por medio del análisis de segmentos culturas gráficas en ambientes o contextos de uso específicos (por ej., noticias, foros de internet, etc.). Estos a su vez deberían ser complementados con análisis del contexto medial respectivo y, dado el caso, también con análisis iconográficos de referencias de estilo y tradiciones representativas determinadas, las cuales no se pueden deducir a través del análisis de una imagen individual. Aun así, el análisis de segmentos puede ser productivo cuando se trata del efecto

latente de formas de representación iconográfica (como en la iconografía política). Igualmente, es válido para el análisis de imágenes como medio de adquisición de conocimiento, como por ejemplo en la medicina y, en general, en las ciencias naturales. En este caso el análisis de segmentos abordaría la pregunta sobre qué conceptos –que tienen un efecto social y cultural y que de manera sustancial dan forma a nuestro mundo– surgen con la configuración en imágenes de contextos determinados.

En general, los análisis de segmentos apuntan más bien a referencias latentes de significado y sentido que a las regularidades de las convenciones visibles de representación en contextos culturales o históricos específicos, como por ejemplo las ha analizado Bourdieu (1981), entre otros, en relación con fotografías de bodas. Los análisis de segmentos son menos apropiados para la formación de categorías y tipos de imágenes a partir de una base cuantitativa, la cual se orienta a la frecuencia de aparición de representaciones gráficas. Aun así, bajo ciertas circunstancias, es también posible combinarlos con métodos cuantitativos de forma satisfactoria cuando su objetivo general busca explorar los patrones visuales de mundos sociales de una forma tal que va más allá de su mero registro descriptivo.

El concepto de análisis visual de segmentos implica que también los contextos de producción y uso deben ser incluidos en el análisis como una dimensión proveedora de significado y sentido. Durante el análisis de segmentos en sí mismo ocurre esto inicialmente a un nivel hipotético, en la medida en que se despliega un horizonte de posibilidades de diferentes contextos de producción y uso. Seguidamente, se pone este en relación con el uso que en efecto tiene lugar y que es posible reconstruir. Ello permite entender mejor analíticamente un contexto de producción y uso (aparentemente ya conocido) contrastándolo con otros posibles contextos, en comparación con lo que sería el caso si se realizará una simple constatación de determinadas condiciones de producción y forma de uso. Para deducir un contexto de

producción y uso dado son necesarios más análisis, los cuales por lo general se encuentran ligados a investigaciones de mayor o menor alcance. Un análisis de segmentos puede y debe recurrir a conocimientos ya disponibles acerca de contextos de producción y uso específicos –como, por ejemplo, estudios etnográficos sobre el uso de álbumes fotográficos en un contexto social determinado– y debe incluir estos conocimientos en la interpretación.

En general, se puede sostener que los análisis de segmentos abordan sobre todo las dimensiones simbólicas de las imágenes y sus efectos en contextos de interacción, con el objetivo de comprender analíticamente su contribución a la constitución de órdenes sociales y a los cambios que estos pueden experimentar. Los análisis de segmentos desarrollan especialmente bien su potencial en combinación con otras aproximaciones analíticas. Los objetos temáticos que pueden ser su objeto de investigación solo se ven limitados por el nivel de relevancia del rol que juegan las imágenes en ellos.

Bibliografía

- Barthes, R. (1985/1989). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp. [Versión española: (1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Gustavo Gili].
- Baxandall, M. (1991). The language of art criticism. En S. Kemal y I. Gaskell (eds.), *The language of art history* (pp. 67-75). Cambridge University Press.
- Becker, H. S. (1974). Photography and Sociology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, (1), 3-26.
- Boehm, G. (2007). *Wie erzeugen Bilder Sinn. Zur Macht des Zei- gens*. University Press. [Versión española: (2016). *¿Cómo generan sentido las imágenes?* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM].

- Boehm, G. y Pfotenhauer, H. (eds.) (1995). *Beschreibungs-kunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Fink.
- Bourdieu, P. (1981). *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Suhrkamp. [Versión española: (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili].
- Breckner, R. (2012). Bildwahrnehmung – Bildinterpretation. Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, (2), 143-164.
- Breckner, R. (2010). *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Transcript.
- Bredenkamp, H. (2004). Bildakte als Zeugnis und Urteil. En M. Flacke (ed.), *Mythen der Nationen: 1945 – Arena der Erinnerungen*, Bd. 1 (pp. 29-66). Deutsches Historisches Museum.
- Evans, J. y Hall, S. (1999). *Visual Culture: The Reader*. Sage.
- Goffman, E. (1981). *Geschlecht und Werbung*. Suhrkamp. [Versión española: (1976/1991). La ritualización de la feminidad. En E. Goffman e Y. Winkin (eds.), *Los momentos y sus hombres* (pp. 135-168). Paidós].
- Grave, J. (2014). Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes. En M. Gamper y H. Hühn (eds.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Bd. 1: *Ästhetische Eigenzeiten* (pp. 51-71). Wehrhahn Verlag.
- Hilmer, B. (1995). Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der Beschreibung. En G. Boehm y H. Pfotenhauer (eds.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (pp. 75-98). Fink.
- Hirsch, M. (1997/2002). *Family frames. Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press.
- Hirschauer, S. (2001). Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie

- der Beschreibung. *Zeitschrift für Soziologie*, 30(6), 429-451.
- Imdahl, M. (1994). Ikonik. En G. Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?* (pp. 300-324). Fink.
- Imdahl, M. (1980). *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Fink.
- Kemal, S. y Gaskell, I. (eds.) (1991). *The language of art history*. Cambridge University Press.
- Kolb, B. (2008). Involving, Sharing, Analysing – Potential of the Participatory Photo Interview. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 9(3). Recuperado de <https://acortar.link/2KfetY>.
- Langer, S. K. (1965/1979). *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Suhrkamp. [Versión española: (1958). *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Editorial Sur].
- Loer, T. (1994). Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. En D. Garz y K. Kraimer (eds.), *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der Objektiven Hermeneutik* (pp. 341-382). Suhrkamp.
- Maar, C. y Burda, H. (eds.) (2004). *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. DuMont.
- Merleau-Ponty, M. (1961/2003). Das Auge und der Geist. En M. Merleau-Ponty (ed.), *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays* (pp. 275-317). Meiner. [Versión española: (1986). *El ojo y el espíritu*. Paidós].
- Mirzoeff, N. (ed.) (1998/2002). *The Visual Culture Reader*. Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology: image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Müller, M. R. (2016). Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 17(1), 95-142.
- Müller-Doohm, S. (1997). Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. En R. Hitzler y A. Hohner

- (eds.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung* (pp. 81-108). VS.
- Oevermann, U. (1990). Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln. *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 6, 13-58.
- Oevermann, U., Allert, T. y Konau, E. (1979). Zur Methodologie einer objektiven Hermeneutik und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. Interpretative Verfahren in den Sozialwissenschaften. En H.-G. Soeffner (ed.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften* (pp. 352-434). Metzler.
- Panofsky, E. (1985). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. En E. Panofsky (ed.), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik* (pp. 85-97). Wissenschaftsverlag Volker Spiess. [Versión española: (1998). *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*. En Erwin Panofsky (ed.), *El significado en las artes visuales* (pp. 45-76). Alianza].
- Raab, J. (2008). *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. UVK.
- Rosenberg, R., Betz, J. y Klein, C. (2008). Augensprünge, Bildwelten des Wissens. *Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 6(1), 127-129.
- Rosenthal, G. (1995). *Erlebte und Erzählte Lebensgeschichte*. Campus.
- Sachs-Hombach, K. y Rehkämper, K. (eds.) (1998/2004). *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Dt. Universitätsverlag.
- Schütz, A. (1971). Symbol. Wirklichkeit und Gesellschaft. En A. Schütz (ed.), *Gesammelte Aufsätze I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit* (pp. 331-411). Niehoff. [Versión española: (2008). Símbolo, realidad y sociedad. En A. Schütz (ed.), *El problema de la realidad social. Escritos I* (pp. 260-317). Amorrortu].
- Schütze, F. (1987). *Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien: erzähltheoretische Grundlagen*. Kurs der Fernuniversität Hagen.

- Starl, T. (1995). *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980.* Koehler und Amelang.
- Wiesing, L. (2000). *Phänomene im Bild.* Fink.

Agrupaciones de imágenes icónicas¹

Significado, estructura y análisis

MICHAEL R. MÜLLER

1. Introducción

El análisis de grandes cantidades de datos de imágenes puede parecer inicialmente un problema de cantidad. Sin embargo, al igual que pelar 1000 piezas de fruta requiere una técnica diferente a la de pelar una sola pieza, analizar grandes cantidades de datos de imágenes requiere un enfoque diferente al de analizar una sola imagen. Ello se debe a que las imágenes no son objetos naturales, sino productos de la comunicación humana (Jonas, 1961; Schütz, 1962) integrados en contextos específicos de uso y significado (Knieper y Müller, 2019). En otras palabras, las imágenes se producen y se presentan como representaciones de algo o para algo. Esto incluye también la posibilidad de organizar varias imágenes individuales en grupos de imágenes con fines comunicativos específicos. Felix Thürlemann (2013), historiador del arte, ha señalado modos “analógicos” cruciales de este tipo de agrupación, como las colecciones de

¹ Una versión en inglés de este artículo fue publicada por primera vez en 2024 bajo la licencia CC BY-NC-ND 4.0: “Iconic image clusters: Significance, structure, and analysis”, en *Studies in Communication Sciences* (SCOMS), 24(1), 89-101. Recuperado de <https://doi.org/10.24434/j.scoms.2024.01.3919>. Esta revista de libre acceso está editada por Seismo, de Suiza (<https://www.seismoverlag.ch/en/>). En comparación con la versión en inglés, el autor cambió algunas gráficas para la traducción al español. Traducción y corrección del artículo: Bernt Schnettler y Luis Bernardo Bastidas Meneses.

imágenes de museos o instituciones académicas, las exposiciones y las secciones de imágenes de libros o revistas, pero también debemos tener en cuenta las agrupaciones de imágenes digitales que se encuentran en blogs fotográficos y otras plataformas visuales, que pueden servir a contextos privados o públicos de gestión de la impresión, publicidad o manifestación política.

Supongamos que en el análisis científico de la comunicación social cotidiana nos enfrentamos con frecuencia a cantidades relativamente grandes de imágenes. En este caso, un análisis no solo debe tratar una multitud de imágenes individuales, sino también comprender la interacción icónica de las imágenes individuales dentro de la totalidad de un grupo. Basándome en este problema y en trabajos anteriores relevantes, describiré el concepto de “grupos de imágenes icónicas” (Müller, 2016, 2020) y un procedimiento para analizar dichos grupos. Este concepto y procedimiento abordan el examen de grandes cantidades de imágenes individuales y, como se ha mencionado anteriormente, el análisis de su interacción. El concepto de agrupaciones de imágenes icónicas abarca, por tanto, la diversidad de formas icónicas de las que las agrupaciones icónicas son una manifestación particular y el funcionamiento comunicativo de dichas agrupaciones. También implica y explica un método específico de análisis.

La segunda sección explica hasta qué punto las agrupaciones de imágenes pueden considerarse una forma icónica concreta, junto con otras formas como los gestos, las imágenes corporales, las imágenes espaciales o las imágenes individuales clásicas. La tercera sección analiza la función comunicativa de los grupos de imágenes icónicas, que se deriva de las similitudes y diferencias entre las imágenes individuales. La sección cuarta presenta un procedimiento de análisis empírico alineado con la función comunicativa de los grupos de imágenes icónicas. La quinta sección ofrece una perspectiva sistemática, explicando en particular la delimitación conceptual realizada por el término grupo de

imágenes icónicas. Es esencial destacar que no todos los grupos de imágenes adquieren una cualidad icónica en el sentido que aquí se pretende. Las imágenes también pueden organizarse en *clusters* en función de otras relevancias comunicativas, como el lugar de descubrimiento o la época de producción, o ensamblarse en función de aspectos narrativos. Como no todos los grupos de imágenes desarrollan necesariamente el tipo de cualidad icónica relevante y sistemáticamente elaborado en este artículo, las secciones conceptuales precedentes se complementan con una diferenciación entre grupos de imágenes icónicas, narrativas y clasificadorias en la quinta sección.

2. La diversidad de las formas icónicas

Permíteme plantear una pregunta provisional: ¿y si los dibujos, las pinturas y las fotografías fueran solo una de las muchas formas de comunicación visual con el ojo humano? ¿Y si fueran solo una entre varias formas de expresión y presentación icónicas? En ese caso, tendríamos que contemplar la posibilidad de que los grupos de imágenes como los *weblogs*, las series fotográficas o las galerías de imágenes sean algo más que meras colecciones de imágenes individuales; podrían representar una forma distinta de presentación icónica.

Existen muchos ejemplos y debates en la bibliografía sobre las distintas clases de formas icónicas. Por ejemplo, Michael Tomasello destaca la importancia de los “gestos icónicos” (2010, p. 66), que son presentaciones icónicas producidas únicamente con las manos o la pantomima, sin ningún medio técnico. Otras formas de expresión o presentación icónica son el cuerpo humano adornado (Emmison, Smith y Mayall, 2012; Goffman, 1969, 1979; Müller, 2022), los artefactos y la arquitectura (Belting, 2001; Boehm, 2017; Leroi-Gourhan, 2000). Estas presentaciones trascienden el

plano de la imagen y el encuadre, pero siguen atrayendo al ojo con valores visuales icónicos. Además, también podrían considerarse imágenes espaciales, como panorámicas, estereoscopios o proyecciones de RV.

En este contexto, las agrupaciones de imágenes pueden distinguirse de otras formas icónicas como fenómenos que surgen de la disposición de muchas imágenes individuales. Su característica definitoria es que son el resultado de una compleja evolución técnica de los medios de comunicación, que presupone la existencia de técnicas de producción de imágenes de eficacia probada. Sin embargo, esto no oculta el hecho de que los grupos de imágenes poseen un valor visual y un excedente comunicativo que supera las cualidades de las imágenes individuales. Se pueden transmitir determinados *styles* o *lifestyles*² mediante una selección y disposición adecuadas de las imágenes. Los particulares, las personas influyentes, los políticos, las empresas o las marcas de moda aprovechan esta característica no solo subiendo numerosas imágenes a sus cuentas, sino también (consciente o inconscientemente) asegurándose de que únicamente se incluyan imágenes estilísticamente apropiadas para crear un grupo de imágenes global coherente y acorde con el estilo. La selección y disposición adecuadas de las imágenes también pueden enfatizar aspectos del contenido o demostrar conexiones estructurales, como se observa en exposiciones o álbumes familiares (Bourdieu, 2006; Breckner, 2018; Thürlemann, 2013).

² Se dejan los términos originales en inglés para evitar confusiones de traducción. Los términos *style* y *lifestyle* no significan lo mismo, aunque a veces se relacionan: *style* (estilo) se refiere más a la forma externa de expresión, cómo algo se presenta o se hace, por ejemplo, *clothing style*, como un término que remite al estilo de ropa, o *artistic style*, que remite a un estilo artístico. Por otra parte, *lifestyle*, puede ser entendido como estilo de vida o modo de vida, lo cual se refiere al conjunto de hábitos, prácticas y valores de una persona o grupo. Por ejemplo, el término *healthy lifestyle* remite al estilo de vida saludable (nota de los traductores al español).

La forma única en que los grupos de imágenes desarrollan su propia calidad expresiva y de presentación puede de entenderse inicialmente comparándolos con otro medio muy técnico: el cine. Las películas son famosas por no constar únicamente de planos individuales; su expresividad visual y su calidad de presentación se deben principalmente al montaje y la edición, que unen los planos individuales. Además de los medios genéricos de la fotografía, como la perspectiva, la planimetría y el coloreado, en el cine se complementa la técnica del montaje. El mismo principio se aplica a los grupos de imágenes: tienen su origen en el montaje como medio de presentación distinto. Sin embargo, el montaje en grupos de imágenes difiere del montaje en el cine, donde se combinan tomas y secuencias. Las imágenes individuales se unen en los grupos de imágenes, y el trabajo de montaje se realiza de forma diferente. La unión de imágenes individuales no se produce en la sucesión lineal de planos y secuencias, como en las películas, sino mediante la compilación multilateral de numerosas imágenes individuales presentadas simultáneamente, formando una estructura de red. Esta diferencia es significativa, entre otras muchas, entre las películas y los *clusters* de imágenes.

Los *clusters* de imágenes icónicas pueden definirse como compilaciones multilaterales que utilizan el montaje de imágenes individuales como medio de expresión o presentación, y así consiguen sus cualidades y efectos icónicos particulares. Por lo tanto, analizar un cúmulo de imágenes es comprender e interpretar con precisión las estructuras y principios correspondientes de selección y disposición de imágenes.

3. El funcionamiento de los *clusters* icónicos

Como cualquier análisis válido de datos de texto e imágenes u otros artefactos de la comunicación social, el análisis

de los *clusters* de imágenes requiere una comprensión fundamental del funcionamiento comunicativo del objeto de estudio (Przyborski y Wohlrab-Sahr, 2010; Soeffner, 2004). En el caso del análisis de los grupos de imágenes, la cuestión de cómo los grupos icónicos comunican y generan significado debe ser de especial interés.

Thürlemann (2013), que utiliza el término “hiperimágenes” en lugar de “grupos de imágenes”, ha aportado ideas esenciales sobre el funcionamiento comunicativo de dichos grupos. Según él, cuando vemos una sola imagen, nuestra mirada puede moverse libremente por ella, pero cuando vemos una combinación adecuada de imágenes, ciertos aspectos que las imágenes tienen en común se enfatizan repitiéndolos. Al comparar las imágenes, la mirada del espectador se dirige hacia los aspectos repetidos y adquiere claridad a través de la repetición. La exposición “La familia del hombre”, de 1951, es un ejemplo de este efecto. En la sección “Trabajo” de la exposición, numerosas imágenes muestran a personas que trabajan físicamente. La interacción de las imágenes destaca y enfatiza varios aspectos recurrentes, como la dureza del trabajo, la sincronización de los cuerpos o la naturaleza del mismo sexo de los trabajadores. Mediante tales repeticiones y similitudes, la exposición crea una idea específica del trabajo como duro trabajo físico realizado por personas estereotipadas de sexo masculino en un esfuerzo colectivo. Lo que es importante señalar metodológicamente es que estas imágenes “se comentan entre sí” en su interacción, como dice Thürlemann (2013, p. 20): “Las imágenes vecinas muestran al espectador cómo ver una imagen concreta”.

Las composiciones de imágenes tienen una doble función comunicativa y limitadora. Por un lado, dirigen la atención del espectador hacia aspectos relevantes mediante la repetición de motivos, formas o contrastes fuertes similares. Por otro lado, esta repetición y resaltado de determinados aspectos también limita la percepción del espectador,

al relegar a un segundo plano otras posibilidades. Rudolf Arnheim ilustró este mecanismo psicológico general de percepción, que también puede darse en los grupos de imágenes, con la ayuda de la figura 1, que se muestra a continuación: vista aisladamente, la figura “d” puede reconocerse como todo tipo de cosas. Sin embargo, en conjunto con las otras figuras “a”, “b” y “c”, “probablemente nos parezca la esquina de un cuadrado que está a punto de desaparecer detrás de una pared” (Arnheim, 2000, p. 52). La interacción de las figuras limita el número total de posibilidades de percepción de la imagen, al tiempo que pone de relieve una posibilidad concreta (“un cuadrado que está a punto de desaparecer detrás de una pared”).

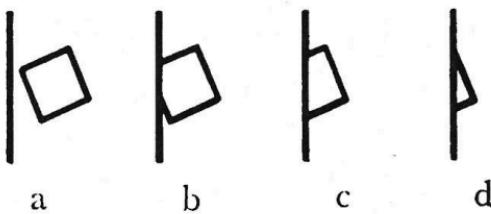


Figura 1: representación de arte y percepción visual de Rudolf Arnheim. Fuente: Arnheim, 2000, p. 52.

Las funciones indicativas y restrictivas de las composiciones de imágenes son dos caras de la misma moneda, resultantes de un mecanismo comunicativo que acentúa determinados aspectos visuales mediante relaciones de similitud o contraste entre las imágenes individuales seleccionadas y ensambladas. Para analizar sistemáticamente los grupos de imágenes icónicas, es necesario determinar qué tipos de imágenes se combinan y qué contenidos, temas, ideas o estética ilustran una determinada selección y combinación de imágenes. En otras palabras, los principios de diseño, incluidos la selección y el montaje, deben reconstruirse analíticamente para comprender un grupo de imágenes concreto.

Por supuesto, la reconstrucción de los principios de diseño de un grupo no es un fin en sí mismo. Su objetivo es proporcionar información con base empírica sobre qué acentos temáticos se consiguen mediante el montaje de imágenes correspondientes. Dependiendo del estudio de caso y de la pregunta, se trata de averiguar, por ejemplo,

- qué actitudes ante la vida o ideologías se expresan mediante tales acentuaciones o a qué grupos típicos de personas o consumidores debe dirigirse un *weblog*, una exposición o una serie fotográfica;
- qué autoconceptos o formas de autotematización se desarrollan y disciernen (por ejemplo, en contextos de afrontamiento de golpes del destino o enfermedades; aquí se pueden encontrar numerosos casos en los medios sociales contemporáneos) (Autenrieth y Neumann-Braun, 2011; Breckner, 2018);
- cómo se negocian determinadas cuestiones sociales (por ejemplo, por grupos políticos o movimientos de la sociedad civil). La cuestión de cómo las técnicas de montaje son importantes, sobre todo para analizar la propaganda política (Aiello y Parry, 2020; Müller y Sommer, 2018).

Teniendo en cuenta los puntos anteriores, es importante mantener una conciencia analítica de la característica fundamental de los *clusters* de imágenes icónicas: en concreto, como se ha argumentado anteriormente, mediante la composición podemos identificar tanto contenidos como formas, establecer interrelaciones y realizar significados simbólicos que van más allá de las posibilidades expresivas de las imágenes individuales.

4. El análisis de *clusters* icónicos

En la siguiente sección, esbozaré los pasos individuales de un posible método de análisis de *clusters* de imágenes. Basándome

en investigaciones anteriores (Müller, 2016, 2020; Müller y Sommer, 2018), haré hincapié en los aspectos prácticos de la investigación y proporcionaré un esquema de análisis detallado. Merece la pena señalar que este esquema no pretende ser una “receta” estricta, sino más bien un marco conceptual que esboza pasos de trabajo individuales, que pueden adaptarse o modificarse para ajustarse a casos empíricos específicos de estudio. Con el fin de ilustrar cada etapa del trabajo, emplearé componentes de un análisis de *weblog* a modo de ejemplo, solo con fines demostrativos. Es importante aclarar que el objetivo de esta sección no es presentar un análisis completo (véase Müller, 2016), sino explicar la estrategia de investigación subyacente y los principios del análisis en su conjunto.

4.1. Pasos del trabajo preparatorio

En la primera fase preparatoria del análisis, el fenómeno de la imagen que se examina debe capturarse y asegurarse como datos. No se trata de una tarea trivial, ya que las galerías de imágenes, las series fotográficas, las exposiciones, los *weblogs* digitales y otros grupos de imágenes son artefactos visuales complejos que a menudo comprenden muchas imágenes organizadas en disposiciones espaciales y/o temporales complejas. A fin de ilustrar esta complejidad, pensemos en los *weblogs*, los cuales carecen de fronteras definidas, a diferencia de las pinturas o fotografías. A menudo no se puede especificar con precisión dónde y cómo terminan los límites de un *weblog* de este tipo tomando una simple captura de pantalla, debido a las posibilidades técnicamente variables de desplazamiento, los modos alternativos de presentación disponibles (tabla de imágenes, secuencia de fotos, formato de álbum) y, más en general, debido a las relaciones variables entre lo que es actualmente visible y lo que (todavía) no lo es³.

³ Aunque comprenden mucho más material del que nuestra vista puede abarcar en un momento determinado, este excedente es significativo para la unidad comunicativa de un conjunto de imágenes icónicas. Ya sea desplazándose por un blog o paseando por una exposición (por poner dos ejemplos muy distintos), la percep-

En la investigación, existen diversas herramientas y estrategias disponibles para generar datos de investigación adecuados que sean permanentemente accesibles y, en caso necesario, archivables. Por ejemplo, los investigadores pueden filmar (es decir, grabar videográficamente) la interacción entre los destinatarios y los grupos de imágenes con ayuda de *screencasts* o cámaras (Tuma, Schnettler y Knoblauch, 2013). Además, las aplicaciones permiten descargar páginas de internet enteras o transformar *weblogs* completos en un archivo de imagen. Sin embargo, esta última opción solo se puede ver entera en secciones. Por último, existe la posibilidad de guardar (descargar, fotografiar, etc.) elementos de imagen individuales de un *cluster* y documentar el ensamblaje de estas imágenes en paralelo, por ejemplo, mediante capturas de pantalla o fotografías panorámicas. El procedimiento adecuado depende de la pregunta de investigación concreta. El tercer enfoque (obtención de imágenes individuales y capturas de pantalla complementarias) fue el adecuado en el siguiente ejemplo.

Consideremos el análisis de un *weblog* de un seguidor del movimiento neopunk o escena de modificación corporal moderada, que se presenta en detalle en Müller (2016). Para preparar los datos para el análisis, se recopiló una muestra de 108 imágenes individuales mediante la descarga de los datos

ción no es meramente receptiva, sino también productivamente activa al menos en el mismo grado, conectando las experiencias visuales actuales con las anteriores, y las expectativas correspondientes con unidades comunicativas de significado. En lugar de estar definidas por los límites externos de la superficie autocontenido de una imagen, estas unidades de significado vienen determinadas por la composición y el montaje de una serie de objetos visuales, o por la modificación de dichos objetos. Por consiguiente, mediante el análisis debemos identificar (y reconstruir) los principios de composición y montaje que constituyen la base de la selección de imágenes para un grupo. Son los principios que siguen los productores de un *cluster* de imágenes –no necesariamente de forma consciente, pero probablemente con un objetivo estructural en mente– al seleccionar y aplicar las imágenes adecuadas para construir una compilación. Los grupos de imágenes digitales, en particular, suelen producirse y reproducirse mediante un flujo más o menos continuo de nuevas imágenes (que se “publican”, “rebloguean” o “comparten”). Por tanto, en lo que respecta a su coherencia significativa y comunicativa, tienen que ser materialmente “casi ilimitadamente abiertos”, pero estructuralmente “(relativamente) cerrados” (Soeffner, 2010, p. 88; traducción del autor).

de imagen, y se tomaron capturas de pantalla suplementarias de las secciones relevantes de la cuenta de Tumblr. Antes, se revisó todo el *weblog* para garantizar su coherencia estética y temática. Como se comprobó que el *weblog* era relativamente homogéneo, los datos de las imágenes individuales se recogieron secuencialmente a partir de un punto arbitrariamente definido de la cuenta, sin omitir ninguna imagen. Con estos datos, fue posible analizar la autopresentación y la autotematización del operador del blog mediante la composición de imágenes. El objetivo principal del análisis fue comprender la autoexpresión del propietario del blog a través de esta composición concreta de imágenes.

4.2. El primer paso del análisis: identificación de los tipos de imágenes utilizados

El paso inicial del análisis consiste en determinar los tipos de imágenes que componen un *cluster*. ¿Qué imágenes concretas forman la materia prima de la que se deriva un *cluster*? Esto se consigue mediante la comparación de imágenes y la formación de categorías. Comparando las imágenes de una muestra determinada, identificamos las que tienen un contenido o una forma similares. A continuación, estas imágenes se agrupan por tipo y se describen categóricamente en función de sus similitudes.

En el caso del análisis tomado como ejemplo, se identificaron varios tipos de imágenes. La categoría A (figura 2) consiste en retratos de personas con tatuajes y/o piercings. La subcategoría A' incluye imágenes del autor y del operador del *weblog* en las que aparece repetidamente la misma persona. La categoría B incluye imágenes de brazos, piernas y torsos tatuados, no necesariamente en el sentido clásico de piezas en la cabeza, el pecho o las rodillas, sino como representaciones de tatuajes. Por último, la categoría C incluye representaciones de paisajes o de la naturaleza, caracterizadas por una coloración específica (que puede reconocerse por la composición de la imagen) y una proporción relativamente alta de estructuras ornamentales o fractales.



Figura 2: recopilación de imágenes individuales en categorías. Fuente: imágenes propias, creadas con herramientas de IA y Photoshop, basadas en plantillas de imágenes similares publicadas en un blog real de Tumblr.

4.3. El segundo paso del análisis: reconstrucción de las acentuaciones temáticas

En mi explicación anterior, destaque el impacto comunicativo de los *clusters* de imágenes, donde determinados temas, ideas o estéticas se enfatizan y se ponen de relieve mediante la interacción de las imágenes individuales. El segundo paso del análisis consiste en reconstruir esas acentuaciones e interacciones dentro del grupo de imágenes que estamos examinando. Para ello, debemos comparar los distintos tipos de imágenes en busca de similitudes significativas o fuertes contrastes. ¿Cuál es la relación entre determinados tipos de imágenes y otros tipos? ¿Están en tensión en cuanto al contenido, el tema, la estética u otros factores? ¿Representan puntos de vista lógicamente opuestos, aludiendo así a una cuestión apremiante en el mundo real? ¿O se complementan? ¿Se destacan determinados temas, ideas o conceptos mediante la repetición de motivos o formas específicos?

Al comparar las categorías A y B en el análisis del caso presentado como ejemplo, como se muestra en la figura 3, observamos claras similitudes entre los retratos de la categoría A y las fotografías de tatuajes de la categoría B, sobre todo en lo que respecta a la representación de cuerpos tatuados o a la observación del propio cuerpo tatuado. El aspecto crucial es que dichas relaciones de similitud enfatizan ciertas formas de percibir y comprender estas imágenes, mientras que otras interpretaciones se ven disminuidas. Por ejemplo, las fotografías de tatuajes no se utilizan como herramientas de promoción de los estudios de tatuajes ni como cuentos de advertencia contra los tatuajes. En cambio, al reunir retratos y fotografías de tatuajes, se hace referencia a personas reales que pueden identificarse repetidamente dentro de la estructura del blog y que se representan como miembros de una comunidad estilística concreta.

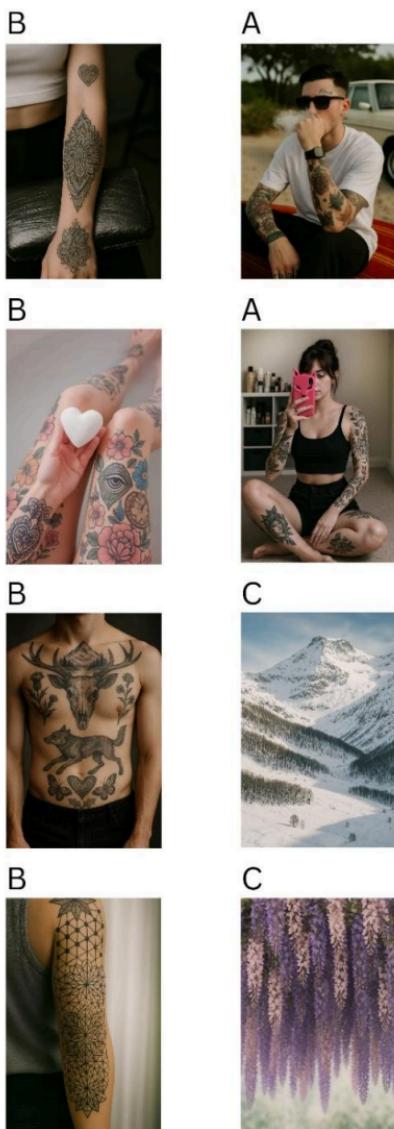


Figura 3: acentuaciones resultantes de la interacción de imágenes de las categorías A y B, así como B y C.

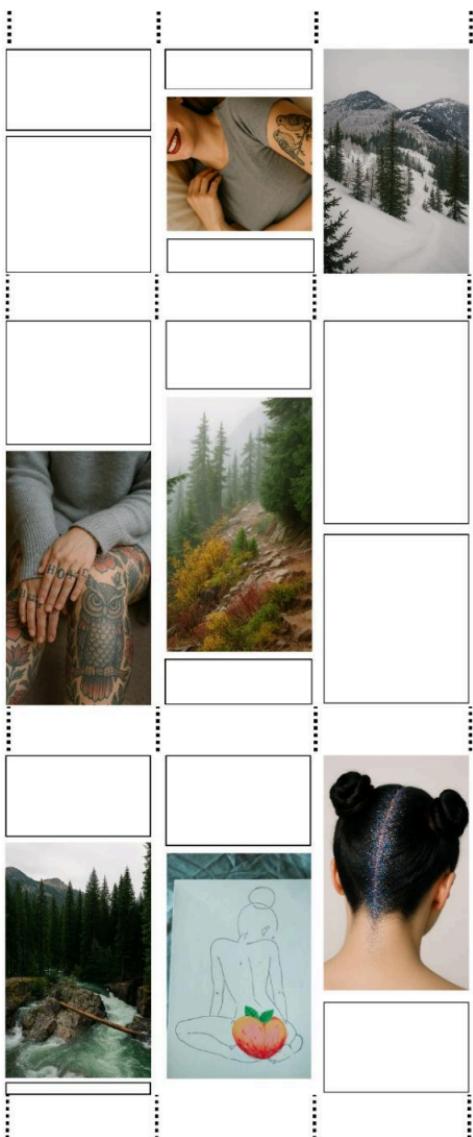


Figura 4: extractos de capturas de pantalla. Fuente: imágenes propias, creadas con herramientas de IA y Photoshop, basadas en plantillas de imágenes similares publicadas en un blog real de Tumblr.

Otra acentuación significativa surge de la interacción entre las imágenes de las categorías B y C, como se muestra en la figura 3. El análisis de las imágenes de estas categorías revela similitudes estéticas entre las fotografías de tatuajes de la categoría B y las representaciones de la naturaleza de la categoría C, sobre todo en lo que respecta a las estructuras ornamentales recurrentes, los motivos y las familias de colores predominantes. Estas similitudes también son evidentes en las capturas de pantalla de la figura 4, donde las imágenes irrelevantes se han cubierto de blanco.

De forma crucial, esta interacción también acentúa ciertas posibilidades de percepción y comprensión de la imagen, mientras que resta importancia a otras. Los tatuajes mostrados no deben interpretarse como una autoestigmatización, como es habitual en otros contextos con miembros de bandas, presos, marineros o seguidores de movimientos radicales. El material de datos no contiene indicios de ello. En cambio, se elabora visualmente un aspecto diferente: la afinidad electiva de los tatuajes mostrados (y otros adornos corporales) con fenómenos estéticos que se encuentran en la naturaleza. Los observadores sociales pueden comprender o no tal composición. Lo importante de la autopresentación de la bloguera es que establece esta conexión entre el adorno corporal y la estética de la naturaleza mediante las imágenes seleccionadas y montadas, y así demuestra una comprensión diferente de lo que esos tatuajes dicen de sus portadores. En esta presentación, no son un signo de exclusión social o autoestigmatización, sino símbolos de una devoción a la naturaleza de cualquier tipo.

Sin embargo, el modo en que las imágenes de un grupo establecen acentos temáticos específicos no puede examinarse únicamente como se ha descrito anteriormente. En principio, hay dos enfoques posibles. En primer lugar, como acabamos de hacer, podemos investigar la repetición de determinados motivos o formas entre

distintos tipos de imágenes y examinar estas repeticiones más de cerca. En segundo lugar, también es posible, en principio, examinar contradicciones, ambivalencias o matices dentro de tipos individuales de imágenes en términos de contenido, tema o estética (es decir, formar subtipos e interpretar su interacción) (Grittman, 2018; Mey y Dietrich, 2016). El enfoque más prometedor depende, entre otras cosas, de la complejidad de los tipos y categorías ya establecidos.

El segundo enfoque puede ilustrarse con la publicación del libro publicitario o catálogo de la marca de bolsillo Freitag de 2001 (Müller, Küng y Spinatsch, 2001). La característica única de esta publicación publicitaria era, y sigue siendo, el uso de una técnica de montaje con un inmenso número de más de 1.000 fotografías como medio de construcción de la imagen, incluso antes del uso generalizado de los medios digitales. Lo que distingue a este conjunto de imágenes de las actuales actuaciones mediáticas de la marca en Facebook o Instagram es, desde el punto de vista estructural, únicamente el hecho de que el conjunto de imágenes de 2001 no se presenta como un *weblog* digital, sino en forma de catálogo analógico.

En el análisis de este grupo de imágenes, se ha identificado el tipo de imagen “Die Freitags” (figura 5). Las imágenes de este tipo muestran a los hermanos Freitag en persona, sus nombres, o ambos.



Figura 5: recopilación de imágenes individuales en una categoría. Fuente: Müller, L., Künig, M., y Spinatsch, J. (eds.) (2001), pp. 50 y ss., 62, 96 y ss., 105, 117. Recopilación analítica del autor.

Al examinar más detenidamente las imágenes en el segundo paso del análisis, se observó que podían distinguirse dos subtipos. Varias imágenes muestran a los hermanos Freitag sentados ante máquinas de coser o contemplando soluciones prácticas a problemas. Estas imágenes pertenecen al subtipo A (figura 6). Muestran las versiones “simples trabajadores” y “*tinkerers*”⁴ de los hermanos Freitag. En cambio, otras imágenes muestran a los hermanos como propietarios de la marca o su nombre como marca (real o supuesta). Estas imágenes pertenecen al subtipo B y presentan a los hermanos como “millonarios”.

⁴ El término inglés *tinkerers* se refiere a personas que, de manera autodidacta, prueban, reparan o inventan objetos mediante la experimentación práctica, asociado a una actitud creativa e innovadora más que a una profesión formal (nota de los traductores al español).

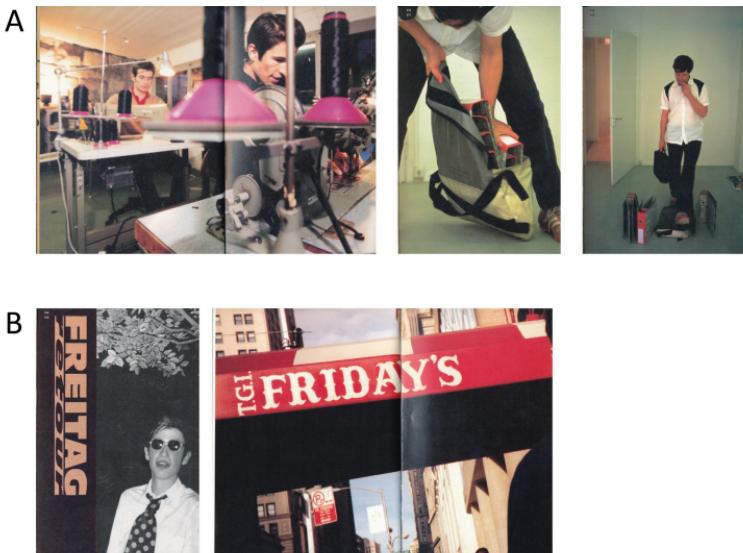


Figura 6: acentuación resultante de la interacción de los subtipos categóricos A y B. Fuente: Müller, L., Küng, M., y Spinatsch, J. (eds.) (2001), pp. 50 y ss., 62, 96 y ss., 105, 117. Recopilación analítica del autor.

Al integrar imágenes contrastadas y combinarlas en una secuencia suelta, el *cluster* destaca un tema que no sería tan vívido como si cada imagen se tomara por separado. En tanto montaje de imágenes, sin embargo, el *cluster* presenta a los hermanos Freitag como “simples trabajadores” y “*tinke-reers*” pero también como presuntos “millonarios” al mismo tiempo, traduciendo de manera efectiva la idea del hombre hecho a sí mismo (o de los hombres hechos a sí mismos) en imágenes concretas. Cuando hoy se escucha el nombre “Freitag”, uno podría pensar en una marca de bolsos o en una idea de negocio ingeniosa, pero el montaje de imágenes en la publicidad mencionada anteriormente añade otra faceta a la imagen de marca: la de los *self-made men*.

Tras examinar todas las imágenes y tipos de imágenes en busca de posibles repeticiones, contrastes y acentuaciones temáticas durante el análisis, el último paso consiste en

reflexionar y debatir sobre los respectivos resultados parciales en relación con la pregunta de investigación. Este es un paso típico en otros procedimientos analíticos⁵.

La siguiente lista resume los pasos individuales del procedimiento de análisis de *clusters* de imágenes que aquí se presenta.

4.4. Resumen de los pasos analíticos

El proceso de análisis se estructura en estos pasos: (1) fijación del fenómeno de la imagen → (2) identificación por categorías de los tipos de imagen → (3) reconstrucción de la acentuación temática → (4) discusión.

(1) Fijación del fenómeno de la imagen

En la primera fase preparatoria de este estudio, el fenómeno de la imagen que se va a analizar debe registrarse en forma de datos para su posterior análisis. Dependiendo del objetivo del análisis, es importante registrar y documentar la calidad y el tipo de imágenes individuales, así como su disposición espacial bidimensional o tridimensional (incluidas las estructuras temporales o los enlaces hipermedia necesarios).

(2) Identificación por categorías de los tipos de imágenes

El primer paso del análisis consiste en identificar y categorizar los distintos tipos de imágenes incluidas en un *cluster*. El objetivo es registrar los elementos pictóricos y las formas visuales utilizadas para comunicar información en la elaboración y presentación del *cluster*. Es importante señalar que

⁵ El análisis del *weblog* de la bloguera antes mencionada, por ejemplo, muestra que estamos tratando aquí con una forma de estilización de la propia persona que es típica de los estilos de vida modernos. Tales autoestilizaciones revelan tanto la afiliación a una comunidad distinta como una actitud específica ante la vida (Müller, 2016, pp. 115, 117).

la identificación de los tipos de imágenes correspondientes puede basarse en los motivos y la estética.

(3) Reconstrucción de las acentuaciones temáticas

En el segundo paso del análisis se registran e interpretan las acentuaciones temáticas resultantes de la interacción de las distintas imágenes o tipos de imágenes de una agrupación. Desde el punto de vista analítico, pueden ser interesantes las repeticiones de determinados motivos o estéticas entre distintos tipos de imágenes, así como las contradicciones, ambivalencias o matices relacionados con motivos o estéticas dentro de los distintos tipos de imágenes. Una vez identificados todos los tipos específicos de imágenes de un grupo y reconstruidas todas las acentuaciones, se pueden determinar los principios de selección y montaje. Esto se debe a que queda claro qué tipos de imágenes se utilizan dentro de un grupo y qué temas o ideas se destacan mediante el montaje de imágenes.

(4) Discusión

La fase final del trabajo consiste en discutir la importancia de los resultados del análisis en relación con la cuestión general del estudio.

4.5. Aspectos cuantitativos

Como debe quedar claro, el procedimiento presentado busca determinar los principios de compilación de un *cluster* (es decir, sus *Gestaltungsprinzipien*⁶ subyacentes) en términos prácticos. El enfoque cualitativo de este procedimiento tiene importantes implicaciones para el tratamiento de grandes cantidades de imágenes. Por ejemplo, ¿cómo podemos

⁶ El término alemán *Gestaltungsprinzipien* alude a los principios de diseño o de configuración que orientan la organización de un objeto, en este caso, un conjunto de imágenes (nota de los traductores al español).

gestionar *weblogs* fotográficos que acumulan varios miles de imágenes a lo largo de los años? A este respecto, cabe destacar tres aspectos:

1. Si durante la primera pasada analítica por los datos se asume la homogeneidad de un *cluster* en relación con sus principios de diseño subyacentes, el tamaño del *cluster*, es decir, el número de imágenes que contiene, no desempeña un papel restrictivo en el procedimiento. Aunque el análisis comience con un número limitado de imágenes, como 30, y alcance los límites prácticos y cognitivos de lo que es factible para los seres humanos con 100 o 200 imágenes, acabará alcanzando un estado de “saturación teórica” (Strauss, 1987, p. 21) tras analizar una cierta cantidad de datos. Esto significa que las imágenes adicionales del grupo no revelarán nuevos tipos de imágenes (o relaciones de similitud o diferencias) más allá de cierto punto del análisis, y no se podrán reconstruir más variantes de los principios de diseño subyacentes. En resumen, para analizar los principios de diseño de un *cluster*, basta con evaluar un número limitado de imágenes, siempre que la suposición de homogeneidad pueda justificarse con buenas razones.
2. La validez de un análisis se ve limitada cuando se cuestiona el supuesto de homogeneidad antes mencionado. Por ejemplo, las alteraciones estilísticas en el desarrollo temporal de un *weblog* sugieren que no se puede mantener la hipótesis de la homogeneidad. Del mismo modo, el examen aleatorio de un *weblog* (es decir, un intento de falsificar sistemáticamente un análisis) puede requerir el abandono del supuesto de homogeneidad. Cuando se descubren rupturas o cambios en el diseño de un *cluster* o diferencias entre los diseños de distintos *clusters* mediante la búsqueda sistemática o el descubrimiento accidental, son necesarias nuevas iteraciones del procedimiento descrito anteriormente.

3. La combinación de la lógica de investigación del análisis cuantitativo del tipo de imagen o de los métodos digitales podría ser prometedora. El análisis cuantitativo del tipo de imagen, en particular, debería ser útil para detectar cambios o diferencias en el repertorio de tipos de imagen de los grupos con la ayuda de soluciones de *software* adecuadas (Pentzold, Konieczko, Osterloh y Plöger, 2020). Este enfoque podría permitir la identificación sistemática de diferencias entre *weblogs* similares, por ejemplo, en la gestión de la impresión de marcas o instituciones públicas. Sin embargo, es poco probable que los análisis comparativos asistidos por *software* sustituyan la reconstrucción manual de principios de diseño diferentes o cambiantes. En cambio, preveo que su potencial en el marco del procedimiento aquí presentado radica en la falsificación de los resultados de la investigación y en la detección de casos desviados, es decir, nuevos.

5. Observaciones finales

Hasta ahora solo se han tratado las agrupaciones icónicas, pero con ello no se pretende ocultar que también existen otras formas de agrupaciones de imágenes. En concreto, se puede distinguir entre grupos de imágenes icónicas, narrativas y clasificadoras. Es especialmente importante diferenciar entre grupos de imágenes icónicas y clasificadoras. Las imágenes individuales relevantes se recopilan en función de su afiliación nominal a un tema o acontecimiento concreto (por ejemplo, “fotos de perfil”, “vacaciones”) o simplemente en función de la fecha (por ejemplo, “fotos de 2023”), independientemente de cualquier otra característica.

En cambio, la interacción de las imágenes en términos de contenido es crucial para los *clusters* narrativos. Así ocurre, por ejemplo, cuando se describe la trayectoria de un

acontecimiento social o político o de una biografía mediante una especie de relato ilustrado. La recopilación de imágenes se basa entonces en criterios de coherencia secuencial relativos al curso temporal y significativo de un acontecimiento o desarrollo (véase el *cluster* de imágenes narrativas “1 de mayo de 2011” en la página de Flickr “La Casa Blanca”, comentada en Kauppert y Leser, 2014; Pilarczyk, 2014).

En los *clusters* icónicos, al igual que en los narrativos, la interacción de las imágenes es crucial, pero la propia composición desarrolla una cualidad icónica. Mientras que la disposición secuencial de las imágenes en los grupos narrativos cumple una función narrativa para ilustrar el curso de los acontecimientos, la disposición de las imágenes según los aspectos icónicos de similitudes y diferencias genera un nuevo conjunto visual superior. De este modo, las orientaciones sociales o ideales pueden visualizarse simbólicamente. Un grupo icónico no solo reúne imágenes, como haría un grupo narrativo, sino que también es una entidad icónica *sui generis*, una “imagen hecha de imágenes” que yuxtapone contrastivamente las cosas, acontecimientos o personas representados y los interpreta dentro de un marco icónico de similitudes y diferencias. Como ya hemos dicho, se trata de una forma distinta de lo icónico.

Es importante señalar que la distinción que aquí se propone entre agrupaciones clasificatorias, narrativas e icónicas es teórica o “ideal-típica”. En las agrupaciones de imágenes encontradas empíricamente, todos estos principios estructurales pueden solaparse. Por eso hay que prestar especial atención a la calidad, la información y la organización interna de los grandes conjuntos de datos de imágenes, no solo al número de imágenes.

Hans-Georg Soeffner ha afirmado que los estudios de ciencias sociales deben adaptar sus métodos consciente y deliberadamente a las “normas y rutinas naturales de la comunicación” para no perder de vista la complejidad de la resolución de problemas humanos. Desde un punto de vista más técnico, un procedimiento de investigación solo puede

pretender validez si es “adecuado a los hechos empíricos, al fenómeno al que se dirige el efecto de la investigación” (Soeffner, 2004, p. 70). Por tanto, el procedimiento analítico anterior no debe entenderse como un enfoque estandarizado. Por el contrario, la aplicación de los principios de fijación de datos, identificación categórica de los tipos de imágenes y reconstrucción de las acentuaciones temáticas en diseños de investigación concretos debe adaptarse a la estructura medial del objeto de investigación y al respectivo interés investigador. Por ejemplo, si un *cluster* tiene una estructura narrativa significativa o si se ha de examinar un *cluster* en sus referencias contextuales, puede resultar apropiada (según el caso y el interés de la investigación) una combinación con procedimientos serial-iconográficos o de análisis contextual (Knieper & Müller, 2019; Pilarczyk & Mietzner, 2005).

También hay que tener en cuenta que los *clusters* icónicos, como ya se ha dicho, representan una forma específica de comunicación visual que puede utilizarse junto con otras técnicas de presentación, dependiendo del caso empírico (Emmison *et al.*, 2012). Para la autopresentación personal, por ejemplo, el recurso a las agrupaciones icónicas (*weblogs* fotográficos) es solo uno de los diversos registros de formación de imágenes que pueden utilizarse en principio. Según el caso, este registro puede ser complementario o estar en tensión con la autorrepresentación vestimental y habitual. Por lo tanto, cómo y cuándo utilizar el método sugerido de análisis de grupos icónicos debe decidirse en el marco de un diseño de investigación específico.

La singular cualidad visual y comunicativa de los grupos de imágenes icónicas no solo plantea retos metodológicos como los mencionados anteriormente, sino que también pone de relieve un hecho metodológico que, en mi opinión, se aplica a otras cualidades de los datos de imágenes. Supongamos que los datos de imágenes en las investigaciones de ciencias sociales están disponibles como objetos físicos y como resultados significativos de la acción comunicativa.

En ese caso, la imagen individual solo puede considerarse un auténtico objeto de investigación hasta cierto punto. Cuando las imágenes destacan como imágenes individuales en la comunicación cotidiana (por ejemplo, retratos, iconos y *Schlagbilder*⁷), sin duda son interesantes como imágenes individuales. Sin embargo, también son importantes las disposiciones de imágenes, como las que aquí se exponen, así como el uso lingüístico (idiomático) de las imágenes, la presentación hipermedia de imágenes en discursos y otras formas de comunicación social visual. Estos fenómenos caracterizan la comunicación cotidiana con imágenes y, por tanto, siguen planteando muchos retos metodológicos.

Agradecimientos

Financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Fundación Alemana de Investigación) – Proyecto “Stile des Lebens 2.0” (DFG MU 3197/ 5-1 y SO 183/26-1).

Conflictos de intereses

El autor declara no tener ningún conflicto de intereses.

Bibliografía

Aiello, G., y Parry, K. (2020). *Visual communication: Understanding images in media culture*. Thousand Oaks, CA: Sage.

⁷ El término alemán *Schlagbilder* designa imágenes de gran impacto simbólico, que condensan de forma visual un acontecimiento, idea o emoción, y que suelen fijarse en la memoria colectiva (nota de los traductores al español).

- Arnheim, R. (2000). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press. [Versión española: (2002). *Arte y percepción visual*. Alianza].
- Autenrieth, U., y Neumann-Braun, K. (eds.) (2011). *The visual worlds of social network sites: Images and image-based communication on Facebook and Co.* Nomos.
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink. [Versión española: (2007). *Antropología de la Imagen*. Katz].
- Boehm, G. (2017). *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press.
- Bourdieu, P. (2006). *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Suhrkamp. [Versión española: (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili].
- Breckner, R. (2018). Denkräume im Bildhandeln auf Facebook. Ein Fallbeispiel in biografieanalytischer Perspektive En M. R. Müller y H.-G. Soeffner (eds.), *Das Bild als soziologisches Problem: Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation* (pp. 70-94). Beltz Juventa.
- Emmison, M., Smith, P., y Mayall, M. (2012). *Researching the visual* (2.^a ed.). Sage.
- Goffman, E. (1969). *Behaviour in public places: Notes on the social organization of gatherings*. Free Press. [Versión española: (1979). *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Alianza].
- Goffman, E. (1979). *Gender advertisements*. Macmillan. [Versión española: (1976/1991). La ritualización de la feminidad. En E. Goffman e Y. Winkin (eds.), *Los momentos y sus hombres* (pp. 135-168). Paidós].
- Grittman, E. (2018). Grounded Theory und qualitative Bildanalyse. Die Analyse visueller Geschlechterkonstruktionen in den Medien. En C. Pentzold, A. Bischof y N. Heise (eds.), *Praxis Grounded Theory. Die Analyse visueller Geschlechterkonstruktionen in den Medien* (pp. 191-210). Springer.

- Jonas, H. (1961). *Homo Pictor und die Differentia des Menschen*. *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 15(2), 161-176.
- Kauppert, M., y Leser, I. (eds.) (2014). *Hillary's Hand: Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Transcript.
- Knieper, T., y Müller, M. G. (2019). Zur Bedeutung von Bildkontexten und Produktionsprozessen für die Analyse visueller Kommunikation. En K. Lobinger (ed.), *Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung* (pp. 515-526). Springer.
- Leroi-Gourhan, A. (2000). *Hand und Wort: Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Suhrkamp. [Versión española: (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela, Caracas].
- Mey, G., y Dietrich, M. (2016). Vom Text zum Bild – Überlegungen zu einer visuellen Grounded-Theory-Methodologie. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 17(2), 1-24. Recuperado de <https://doi.org/10.17169/fqs-17.2.2535>.
- Müller, L., Küng, M., y Spinatsch, J. (eds.) (2001). *Freitag: Individual recycled freeway bags*. Lars Müller.
- Müller, M. R. (2022). Visuelle Soziologie. En K. Lenz y R. Hettlage (eds.), *Goffman-Handbuch* (pp. 471-479). J. B. Metzler.
- Müller, M. R. (2020). Image clusters. A hermeneutical perspective on changes to a social function of photography. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 21(2), 1-35. Recuperado de <https://doi.org/10.17169/FQS-21.2.3293>.
- Müller, M. R. (2016). Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 17(1), 95-141.
- Müller, M. R., y Sommer, M. (2018). Politisierung der Bilder – Politisierung durch Bilder. Die Produktion von Evidenz im politisch motivierten Bildvergleich. En M. Pfadenhauer (ed.), *Gewissheit. Beiträge und Debatten*

- zum 3. Sektionskongress der Sektion Wissenssoziologie (pp. 808-830). Beltz Juventa.
- Pentzold, C. et al. (2020). #qualitytime: Aspiring to temporal autonomy in harried leisure. *New Media & Society*, 22(9), 1619-1638.
- Pilarczyk, U. (2014). Das Anti-Bild. En A. Przyborski y G. Haller (eds.), *Das politische Bild. Situation Room: Ein Foto – Vier Analysen* (pp. 65-106). Budrich.
- Pilarczyk, U., y Mietzner, U. (2005). *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Klinkhardt.
- Przyborski, A., y Wohlrab-Sahr, M. (2010). *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch* (3.^a ed.). Oldenbourg.
- Schütz, A. (1962). *Collected papers*. M. Nijhoff.
- Soeffner, H.-G. (2010). *Symbolische Formung: Eine Soziologie des Symbols und des Rituals*. Velbrück.
- Soeffner, H.-G. (2004). *Auslegung des Alltags – der Alltag der Auslegung: Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik* (2.^a ed.). UVK.
- Strauss, A. L. (1987). *Qualitative analysis for social scientists*. Cambridge University Press.
- Thürlemann, F. (2013). *Mehr als ein Bild: Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage*. Wilhelm Fink.
- Tomasello, M. (2010). *Origins of human communication*. MIT Press.
- Tuma, R., Schnettler, B., & Knoblauch, H. (2013). *Videoanalyse: Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen*. Springer VS.

El análisis de datos de video

Las diferencias entre los videos de plataforma y los videos de campo

BERNT SCHNETTLER

El aumento en los últimos años de métodos y técnicas de recolección de información y análisis de datos a través del video propone importantes retos para los investigadores en ciencias sociales. Esto se debe en parte a la multiplicidad de datos que se generan constantemente, lo que, a su vez, intrínsecamente, induce la necesidad de desarrollar nuevos enfoques metodológicos adecuados para abordar esta diversidad. En este capítulo se discutirán dos de las tipologías de materiales audiovisuales más utilizadas en el videoanálisis: los videos que se producen como resultado del trabajo de campo y los que se recuperan de las plataformas digitales que circulan en la web.

El texto está dividido en tres partes: en la primera se ahondan breve y concisamente los principios fundamentales del análisis de video cualitativo, al igual que sus métodos y técnicas. En la segunda parte se plantea una descripción de los datos audiovisuales que se producen respectivamente en el trabajo de campo y en las plataformas. Para ello, examinaremos dos ejemplos de nuestras investigaciones con un análisis secuencial meticuloso para ilustrar los pertinentes desafíos que suponen ambos tipos de materiales de video. Finalmente, en la tercera parte se propone una evaluación de ambas técnicas en relación con sus ventajas y desventajas en el análisis de videos en ciencias sociales.

1. Bases del videoanálisis interpretativo

En comparación con la observación participante, las encuestas o los grupos de discusión, el videoanálisis es un método de investigación cualitativa relativamente reciente en la investigación social. El análisis de videos se viene utilizando en campos tan diferentes entre sí como, por ejemplo, en experimentos de psicología social, en el estudio de las interacciones pedagógicas dentro del aula o en los estudios de mercado. También existen formas del videoanálisis que se utilizan fuera del ámbito de la investigación social, en particular en el entrenamiento de deportes de competición, en entornos terapéuticos, en la formación retórica o en el análisis de videovigilancia.

Las raíces metodológicas del videoanálisis se remontan a estudios en el campo de la antropología, la etología y la teoría de la comunicación humana. Igualmente, se remarca el provecho obtenido a partir de las investigaciones lingüísticas sobre las formas y estructuras del lenguaje hablado. Aquí destaca la *etnografía de la comunicación* de John J. Gumperz, que usó el video en los años setenta en estudios sobre interacciones interculturales (Hymes y Gumperz, 1972). Además, el videoanálisis cualitativo se inspira, entre otros, en el *análisis contextual* de Kendon (1990) y en los estudios de etnografía urbana de Goffman sobre las interacciones en los espacios públicos (1961). También son de referencia sus trabajos sociolingüísticos sobre formas de comunicación (1981) y, desde un enfoque global, su trabajo sobre el orden de las interacciones (1983).

El desarrollo del análisis de video interaccional estuvo fuertemente impulsado por investigadores inspirados en la *etnometodología*, como Charles Goodwin y Christian Heath (Heath, 1986; Heath, Hindmarsh y Luff, 2010). Asimismo, el libro de vom Lehn (2018) proporciona una excelente síntesis de estos trabajos, así como el enfoque metodológico derivado de Tuma (2017), que logra extraer importantes principios metodológicos del análisis de video al estudiar

las prácticas de videoanálisis de profesionales, entre ellos, deportistas y ergónomos. El análisis de video interaccional se basa en postulados teóricos de la etnometodología (Garfinkel, 1967) y en el análisis de la conversación (Sacks, 1992) para sus fundamentos, y es especialmente útil en las grabaciones de interacciones “naturales” o la observación de prácticas de la vida cotidiana.

Sin embargo, cuando se trata de analizar videodatos mediáticos, se sugiere recurrir a otro enfoque metodológico, conocido como *videohermenéutica* (Raab y Tänzler, 2012; Raab y Maier, 2022). Este enfoque, desarrollado dentro de la sociología hermenéutica del conocimiento de Soeffner (2004), considera un análisis secuencial diferente al anterior incorporando además las dimensiones de la estética cinematográfica (para una exposición detallada sobre el análisis cualitativo de video, véase también Schnettler, Knoblauch y Baer, 2012).

¿Cuáles son las ventajas de los datos de video para la investigación social interpretativa? Desde hace años, en el campo de las ciencias sociales en el cual se inscribe este trabajo, en el videoanálisis se han utilizado las grabaciones de video como un complemento de la observación etnográfica. En la mayoría de los casos, el uso del video por parte de los investigadores se ha limitado al registro y la producción de piezas audiovisuales, ya sea para presentar los resultados de la investigación o para grabar aspectos claves relacionados con el tema que se investiga. Sin embargo, se ha hecho caso omiso de que las grabaciones de video pueden ser una herramienta poderosa e inestimable para la investigación social, a saber:

(1) Es importante subrayar que los videos facilitan el estudio de las situaciones sociales como procesos al capturar su desarrollo temporal en datos analizables. Bergmann (1985) acuñó para ello el término *conservación del registro*, dado que las grabaciones permiten examinar con precisión el desarrollo temporal de las interacciones “momento a momento”. Como método, el videoanálisis es más útil

cuanto más *focalizada* sea la interacción, según el concepto de situación social propuesto por Goffman. Este autor definió las situaciones sociales como aquellas en las que al menos dos personas interactúan cara a cara. Esto significa que el análisis cualitativo de video es especialmente adecuado para analizar interacciones situacionales que son temporalmente relativamente breves y espacialmente focalizadas.

El videoanálisis interaccional es una forma de microanálisis. Sería incluso más exacto hablar de *nanoanálisis*, porque con la ayuda de las grabaciones de video es posible calar en la profundidad de los detalles de los procesos de las interacciones sociales y descubrir aspectos que pasarían desapercibidos a simple vista. Un ejemplo muy ilustrativo es el microanálisis de la caída del martillo del subastador en un estudio realizado por Christian Heath (2015). Por esta razón, el videoanálisis también se ha denominado *microscopía sociológica*.

(2) Otra ventaja de las grabaciones de las interacciones es la capacidad del video para documentar tanto la *secuencialidad* como la *simultaneidad*. Por una parte, como material, el video tiene una estructura secuencial que refleja la continua sucesión temporal de las interacciones capturadas en la toma. Además, los movimientos y paneos de la cámara, el corte y la edición añaden dinamismo a las imágenes, generan nuevas modulaciones temporales y espaciales, reconfigurando la estructura de significado de los procesos de acción e interacción. Asimismo, en lo que respecta a la secuencialidad a nivel analítico, la grabación conserva el transcurso de las interacciones cuyo desarrollo dinámico puede examinarse posteriormente paso a paso, o sea, *moment-by-moment*. Por otra parte, con respecto a la simultaneidad, el video documenta elementos visibles del entorno espacial en el que tienen lugar estas interacciones –por ejemplo, mobiliario, utensilios, aparatos u otros objetos–. Es decir que en el video, al mismo tiempo, se captan visualmente aspectos invariables –o casi invariables–. Estos se mantienen invariablemente visibles a lo largo del

transcurso de la interacción, como, por ejemplo, los aspectos exteriores de las personas que interactúan en la situación, como el tamaño o la vestimenta.

Metodológicamente, en el ejercicio interpretativo del videoanálisis se deben tomar en cuenta los márgenes de interpretación que se derivan. Por ejemplo, en la vida cotidiana, cuando encuadramos a una persona, asociamos la información que solemos tener de ella según los marcos interpretativos socialmente disponibles, como, por ejemplo, las características de género.

Para la investigación social, sin embargo, es imprescindible enfatizar cómo tienen lugar los procesos sociales de interpretación y atribución, cuyo aporte importante en la tradición analítica es la *hermenéutica sociológica del conocimiento* (*Hermeneutische Wissenssoziologie*, Soeffner, 2004). Por otro lado, al hacer uso intenso de nuestras prácticas interpretativas, al mismo tiempo, no debemos omitir el cuestionamiento subyacente a esas interpretaciones como históricas y socialmente conformadas. Metodológicamente, esto se traduce en la necesidad de realizar el videoanálisis dentro de un grupo de interpretación, en una serie de *sesiones de datos*¹ con posterior tarea de producción de documentos (protocolos de análisis, borradores de textos para artículos, informes de investigación).

2. Tipologías de videodatos según su origen: trabajo de campo y plataformas

Una vez mencionados algunos de los aspectos más importantes del análisis de datos de video (método cualitativo, secuencialidad y simultaneidad, análisis secuencial y hermenéutica), retomamos el reto planteado por la gran

¹ Sesiones, usualmente grupales, en las que los investigadores observan las secuencias de video repetidas veces y discuten las observaciones que emergen al respecto.

diversidad de formatos de video y sus implicaciones metodológicas para la investigación en las ciencias sociales. Ante la multiplicidad de videodatos, surge en consecuencia la pregunta sobre qué metodología es adecuado aplicar. En el caso de los videos “naturales”, o sea, grabaciones realizadas por los investigadores en las que se sigue el principio del naturalismo de los datos, se registra la situación social tal y como se produce y posteriormente se somete a un análisis secuencial minucioso. A estos videos los llamaremos “videos de campo”. En cambio, nos referimos a los “videos de plataforma” como los videos que se distribuyen en internet o en los medios sociales. Sin duda, los “videos de plataforma” y los “videos de campo” son tipos ideales según Weber. Estos pueden identificarse como tipos conceptuales, derivados de una abundancia dinámicamente creciente de formas empíricas de videoclips en las que hay numerosas mutaciones, transiciones y reutilizaciones.

El criterio de calidad para los videos de campo es la fidelidad con la que la grabación capta la situación social específica objeto de nuestro interés analítico. Cabe ilustrar el intento del análisis de grabaciones en una situación donde algunas mujeres cortaban madera con motosierras. Aquí hubo dificultades en proseguir el estudio, ya que se trataba de una actividad muy dinámica y ruidosa, con tomas realizadas desde atrás sin enfoque frontal de las personas y desatendiendo el uso de la motosierra. A menudo estas dificultades se han repetido con grabaciones en aulas o jardines de infantes por la complejidad de las interacciones multifocales, con participantes múltiples y entornos altamente dinámicos.

Por otra parte, los videos de plataforma son productos audiovisuales que se graban, comparten o cargan en línea para diferentes fines, destinados y vistos por una amplia gama de audiencias. También sus formas y funciones varían de manera muy vasta, y las distinciones entre la difusión de conocimiento y el impacto de los videos en términos de procesamiento de información y persuasión, entre la necesidad

de comunicación y la autorrepresentación, en resumen, entre la estética, el entretenimiento o las necesidades informativas, no siempre están claramente delineadas.

Se comprende entonces que los videos de plataforma, con el surgir de las recientes tecnologías, influyan en el cambio de las interacciones comunicativas, a saber, en la comunicación uno a uno (*one-to-one*) y en la de uno a muchos (*one-to-many*).

Los videos de plataforma incluyen extensa diversidad de subtipos y variantes, que abarcan desde mensajes de video cortos, creados con cierta libertad, hasta formatos estandarizados que cuentan con términos particulares y cuyas características genéricas pueden ser identificadas. Estos últimos incluyen, por ejemplo, tutoriales y *how-to-videos*, videos D-I-Y, videos ASMR, *life hacks*, *pranks*, *let's play* o videos de campañas sanitarias contra el COVID (Reinbold, 2023). La dinámica con la que aparecen nuevas variantes es asombrosamente alta, lo que requiere un gran esfuerzo para el investigador, que apenas puede estar al tanto de las nuevas formas de videos. Si bien se han adelantado métodos de análisis de video para los videos de campo, ciertamente en lo que concierne a los videos de plataforma, el análisis cualitativo se encuentra aún en las primeras etapas metodológicas.

La pregunta es: ¿pueden estudiarse cualitativamente los videos de plataformas del mismo modo que los videos de campo? ¿Qué métodos pueden transferirse y dónde sería necesario ampliar o modificar el enfoque analítico? En los siguientes apartados, trataremos de abordar estas cuestiones analizando dos ejemplos contrastantes que ilustran las características respectivas del análisis de los videos de campo y de los videos de plataforma.

Ejemplo 1: fundiendo hierro (video de campo)

A continuación, inspeccionaremos dos fragmentos. El primero es un extracto de un video de campo grabado en

Ghana en 2015 en una fundición artesanal de hierro donde se fabrican planchas para molinos de maíz.

Originalmente, el material al que se hace alusión surge de una investigación en un contexto de la antropología laboral y estudios de lugares de trabajo (*workplace-studies*) según la tradición de la antropología laboral practicada por etnólogos de la Universidad de Bayreuth. Según Spittler, “el trabajo es universal, pero existe en muchas formas. Si queremos comprender la unidad y la diversidad, no basta con investigar el trabajo en nuestra propia sociedad, sino que debemos mirar más allá” (Spittler, 2016, p. 2, traducción propia). Asimismo, enlaza con una línea de investigación interdisciplinaria conocida como los “*workplace-studies*” (WPS, *estudios de lugares de trabajo*). En la década de los ochenta, surgió un enfoque de investigación que aborda en estudios detallados el trabajo, la tecnología y la interacción en organizaciones complejas. Los WPS surgieron de la convergencia de intereses en los campos de la interacción persona-ordenador (HCI), la inteligencia artificial (IA), el trabajo colaborativo asistido por ordenador (CSCW), el análisis de conversación etnometodológico, la etnografía y otras orientaciones similares de la sociología. Los WPS gozan de un amplio desarrollo internacional (Luff, Hindmarsh y Heath, 2000; Heath y Luff, 2008) y han podido acumular un considerable corpus de investigación que permite profundizar en los procesos interactivos y comunicativos cruciales en la ejecución de las actividades laborales. Se advierte que la mayoría de estos estudios se basan en investigaciones sobre entornos de trabajo complejos y de alta tecnología en sociedades industriales o incluso posindustriales. Salvo pocas excepciones (Dant, 2005; 2007), los entornos de trabajo manuales o “low tech” apenas han sido objeto de investigación hasta la fecha, aunque son precisamente estos los que ofrecen oportunidad idónea para elucidar los procesos interactivos imprescindibles para la ejecución del trabajo. En sus estudios etnográficos en un taller de automóviles, Dant pudo analizar de forma notable

el manejo de objetos y herramientas en el ámbito del trabajo por las personas y el significado pragmático del uso de los utensilios de trabajo.

Los siguientes extractos de datos fueron recolectados durante un viaje de investigación en el que el autor participó como parte de un equipo de tres personas, a saber, un experimentado antropólogo y experto en África y una ingeniera especializada en ingeniería de procesos. El proyecto fue concebido como investigación de campo en la que se empleaba, junto con otros métodos cualitativos, el análisis videográfico interaccional.

En términos generales, el objetivo de nuestra investigación fue examinar los procesos de flujo recíproco de conocimientos entre los artesanos del Suame Magazine y los ingenieros especializados en metalurgia de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Nkrumah (KNUST) en Kumasi, Ghana. Impulsados por el interés de lograr una mayor independencia económica, en Ghana se ha intentado desde la década del ochenta mejorar y crear nuevas técnicas de fundición de hierro, aprovechando en gran medida el conocimiento práctico de los artesanos.

El Suame Magazine de Kumasi es considerado como la mayor aglomeración marginal de pequeñas industrias dentro del continente africano, mientras que otros lo ven como el centro de ingenio artesanal de África. Dentro de Ghana, este complejo tiene la reputación de ser el lugar donde se pueden resolver todos los problemas técnicos emergentes, ya sea de manera formal o informal. Siendo el mayor conglomerado de empresas metalúrgicas de África Occidental, Suame Magazine abarca más de 50 km² y alberga más de 1.000 empresas del sector informal artesanal manufacturero (Jaarsma *et al.*, 2011). La mayoría de los talleres en el Suame Magazine son meramente artesanales y a la vez altamente especializados en el ejercicio de su función (Kensok, 1987; Powell, 1995). En cada caso, la “mano inteligente” domina una materialidad específica. Conocimientos y habilidades están vinculados a la práctica artesanal. Aquí no

se trata de conocimientos formalizados, sino de un saber altamente personalizado que se transmite únicamente de persona a persona en relaciones de enseñanza individualizadas. No existen títulos, ni currículos, ni enseñanzas formales del saber para ejecutar los trabajos. Desde una perspectiva sociológica de la investigación del conocimiento, nuestro proyecto se interesaba principalmente en aquellas formas de conocimiento pre-predicativas, también denominadas “habilidades” o “conocimientos incorporados”, que son fundamentales para cualquier manejo o interacción con los objetos e instrumentos de trabajo (Beck, 1997; Harper, 1992; Dant, 2005; Keller y Keller, 1996).

Nuestro equipo de investigación logró visitar uno de los talleres típicos de fundición de hierro que operan en el Suame Magazine, gracias a contactos locales. En la segunda visita, pudimos realizar grabaciones de video. El acceso fue facilitado por un ingeniero muy capaz y experimentado, que trabajaba como director de una organización intermedia, la Unidad de Transferencia de Tecnología Intermedia (ITTU), la cual actúa como interfaz entre artesanos y científicos. Con su ayuda, pudimos ingresar a uno de los talleres. En las siguientes notas de campo se reflejan mis observaciones:

(...) A continuación, él nos llevó a la fundición donde se producía hierro fundido y pudimos hacer impresionantes filmaciones de los procesos de trabajo que parecían arcaicos. Hacía un calor tremendo. Los trabajadores no llevaban ningún equipo de protección y utilizaban herramientas fabricadas por ellos mismos. Pude grabar varios ciclos que comenzaban con la apertura del horno. Dos hombres colocan una especie de soporte de hierro, evidentemente de fabricación casera (...) frente al alto horno; un tercero perfora con una vara el trozo de arcilla con que se taponaba el horno, y con un chorro incandescente, el hierro fundido fluía en un potente reguero hacia el recipiente. Cuando aquello estaba lleno, el perforador tapaba el agujero con arcilla, usando su mano, apenas protegida con un guante grueso, deteniendo así el chorro.

Los dos obreros caminan rápidamente hacia los moldes de las planchas de molinos preparados, en este caso, al igual que en la otra fundición, formados por paquetes cilíndricos apilados de seis en seis, en donde vuelcan el metal líquido con un solo movimiento hábil. El vertido en el molde requiere una gran fuerza, precisión y habilidad visual, ya que el molde debe llenarse hasta el borde sin que queden restos de escoria o aire en su interior (...) ahora un tercero se apresura a ayudar, raspando la superficie del material fundido con un palo antes de que los portadores inclinen la cuba para verter el metal en un fino chorro en la entrada del molde. A menudo, el limpiador esparce un polvo (¿arena fina?) sobre la superficie antes de verter. Este proceso se repite aproximadamente cuatro o cinco veces hasta que la cuba esté vacía y los portadores corren de nuevo hacia la base del horno, donde todo el proceso, que dura solo unos minutos, comienza de nuevo: colocación de la cuba, perforación, vertido del material fundido, sellado del orificio del horno, etc. El hangar en el que está instalado al alto horno se llena de calor y humo, pero no reina la prisa, sino más bien un ritmo parsimonioso y de concentración en cada paso de las actividades, lo cual no es sorprendente dada la peligrosidad que implica todo el proceso. A pesar de que el horno está muy caliente, vemos también, junto a los trabajadores, a varios jóvenes en sus veinte años, e incluso a niños de unos diez o doce años, aunque no está claro si están desempeñando alguna función o si su curiosidad y espíritu aventurero los ha llevado a este fascinante lugar de juego. En cualquier caso, al término del proceso, los veo llevar agua tras la apertura del horno, y arrojarla sobre la pila de brasas que se forma debajo del horno. Esta última acción es muy impresionante. Aparentemente, llegamos a buen tiempo a la fundición, porque pudimos presenciar algunos ciclos más y el final de la jornada laboral.



Figura 1: perforación del horno de fundición, llenado del hierro fundido.



Figura 2: cerrando el horno.



Figura 3: transportando el metal.



Figura 4: llenando los moldes.

Fuente: *Suame Magazine*, Kumasi, septiembre de 2015. Fotograma de filmación propia.

Esta descripción etnográfica, de la que arriba se presentan extractos, ya refleja algunos de los pasos más importantes de esta ardua faena metalúrgica. Sin embargo, para llevar a cabo un estudio microanalítico preciso, se recurrirá a las grabaciones de video y se las someterá a un examen minucioso. Veremos cómo un análisis secuencial de las actividades laborales nos permitirá arrojar luces sobre cómo está conformado cada uno de los pasos de este complicado proceso de producción. También podremos discernir cómo la coordinación del trabajo entre el alto horno y el vertido de los moldes está mediada por objetos y, precisamente, por las herramientas: la barra de hierro y el armazón de soporte.



Figura 5: análisis secuencial de las fases de la actividad laboral investigada. Fuente: composición de fotogramas de filmación propia.

El siguiente análisis interaccional fue realizado por Helen Pach (2018), cuyo enfoque interdisciplinario combina la investigación etnológica sobre el trabajo con la sociología laboral, la sociología del conocimiento y de la comunicación. Además, integra sus conocimientos lingüísticos en el tratamiento, análisis e interpretación de los datos interaccionales grabados en video. En su estudio sobre “interacción, tecnología y hierro candente”, Pach enfoca el uso interaccional de herramientas y, más concretamente, “la práctica de la fundición de hierro en el (...) Suame Magaziné desde la perspectiva de los *workplace-studies*” (Pach, 2018, p. 6). La coordinación de los procesos de trabajo en el sentido de interacción concreta se define como eje directriz de su análisis. No solo puede identificar con mayor precisión cada uno de los pasos de este proceso de trabajo, sino que también saca a la luz nuevas revelaciones.

Mientras que nuestra investigación etnológico-sociológica sobre lo que se podría llamar “el conocimiento de la mano” enfocaba el proceso de intercambio de conocimientos entre los artesanos y los metalurgos, Pach se concentra exclusivamente en el minucioso análisis microscópico de los propios procesos de trabajo. Revisa los conceptos de

“embodiment” (Streeck, Goodwin y LeBaron, 2013) y “professional vision” (Goodwin, 1994), los cuales han sido desarrollados para denominar formas de conocimiento incorporadas e inarticulables. Aunque reconoce la importancia de abordar cómo las competencias corporeizadas proporcionan importantes puntos de partida conceptuales, prefiere trabajar con los conceptos de cooperación y coordinación desarrollados en la investigación de la multimodalidad en sus análisis empíricos. Para fundamentar su “perspectiva de ejecución-reconstrucción”, Pach se apoya en el concepto de “interaction order” elaborado por Goffman (1983), así como en conceptos posteriores de la investigación de la interacción (Deppermann y Schmidt, 2007), los cuales se centran no solo en los recursos lingüísticos, sino también en los físicos y espaciales. Desde el punto de vista del análisis estricto de la interacción, la “coordinación” se define como un protofenómeno de la interacción, que no tiene un “carácter plenamente de acción” (Pach, 2018, p. 30), sino que solo constituye el “requisito previo organizativo para la cooperación”.

Se podría argumentar que la omisión de la comunicación verbal, debido a nuestro desconocimiento del idioma twi, supone una limitación seria del análisis de este fragmento de video. Sin embargo, esta posible falta se relativiza, porque las barreras lingüísticas no son insuperables ni constituyen la única fuente comunicativa para quienes llevan a cabo esta interacción. Resulta que, aunque los obreros estén usando verbalizaciones para coordinarse, la comunicación verbal desempeña un papel subordinado, siendo más importantes las modalidades de comunicación física para su coordinación. Hay que tener en cuenta que la fundición del hierro tiene lugar en un entorno de trabajo caracterizado por un calor elevado, mucha prisa y un alto nivel de ruido, por lo que las modalidades de comunicación físicas y visuales predominan sobre la modalidad verbal. Más allá de la interacción vocal, son las formas de expresión paraverbales –como la orientación de la mirada, la gesticulación, las

expresiones faciales o las posturas y movimientos corporales, cada una desplegada de manera secuencial y espaciales que se consideran aquí como los recursos de coordinación esenciales para la ejecución exitosa de los procesos observados.

El análisis nos permite descubrir tanto detalles microscópicos como su contextualización en diferentes niveles y gradaciones: se trata de un duro trabajo físico en condiciones extremas con un alto potencial de riesgo. Esto hace que sea aún más importante disponer de una coordinación del trabajo bien ensayada y que funcione con fiabilidad. El lugar de trabajo (frente al alto horno) forma parte de un espacio de trabajo específico (la planta de fundición), que a su vez está integrado en un complejo más extenso (el Suame Magazine), que forma parte de una economía local.

Pach estudia el entorno de trabajo específico, teniendo en cuenta las condiciones imperantes de calor, ruido y contaminación por polvo. Además, describe los instrumentos utilizados, como los moldes de fundición de arena, el alto horno y las artesas, para producir discos de molienda para molinos de grano a partir de chatarra. A través de una observación minuciosa y un análisis secuencial minucioso, revela características importantes de la forma en que los participantes llevan a cabo el proceso de trabajo. Esto la lleva a descubrir la naturaleza particular de las herramientas utilizadas (Pach, 2018, p. 45), lo que demuestra la extraordinaria capacidad de improvisación de quienes trabajaron en este taller. Sus detallados análisis secuenciales de la estructura práctica de este proceso de trabajo demuestran claramente el poder analítico del videoanálisis microscópico. En su estudio, reconstruye meticulosamente cada una de las fases de la fundición de hierro, desde la perforación del horno hasta el llenado de los moldes y la retirada de las herramientas, con gran fidelidad y mucho más detalladamente que un análisis basado exclusivamente en notas de campo.

Para ilustrar los resultados de su análisis, usa boletos realizados por ella misma, que permiten visibilizar los

pasos individuales más claramente que los fotogramas. De esta manera, Pach no solo desglosa el proceso hasta sus más mínimos detalles, sino que también logra develar mediante el videoanálisis la importancia central que juega la intermaterialidad, que constituye una modalidad de comunicación háptica con la que los obreros realizan la microcoordinación de cada paso de su peligrosa labor. Esta interacción resulta ser una forma de acción mutua e intermaterial, rea-lizada física y hápticamente.

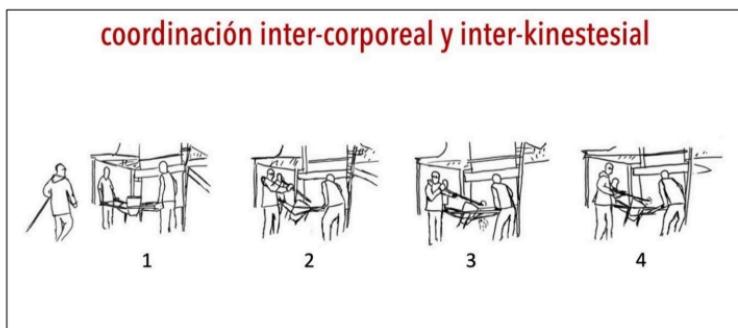


Figura 6: coordinación mutua usando el cuerpo y los instrumentos de trabajo. Fuente: Pach, 2018.

Estos análisis convergen en el concepto analítico central del “knowledge of the hand” (conocimiento de la mano). Con ello se busca destacar que el foco de atención se sitúa en la intensidad de la coordinación, enfatizando la importancia fundamental del uso de las manos (y los brazos) por parte de los trabajadores implicados para alcanzar el éxito en la ejecución de su labor. Pach consigue mostrar de forma impresionante la relevancia interaccional de estos detalles, comparando procesos rutinarios y problemáticos. Para que los dos fundidores puedan llevar a cabo su actividad con éxito, resulta indispensable que ambos se observen mutuamente de forma continua. Además, su coordinación se realiza a través de los movimientos de sus manos, que va acompañada de una percepción intercorporal

recíproca, por ejemplo, a través de la sensación de la carga del peso que soporta el otro, percibida a través de la artesa. Por lo tanto, la coordinación temporal exacta de la focalización de la percepción emerge como una de las tareas críticas que deben llevarse a cabo de manera continua y precisa para poder realizar las actividades físicas necesarias en la sincronía requerida. Pach usa los conceptos de la fenomenología del cuerpo llamados “intercorporeidad” e “interkinesthesia” (Meyer y von Wedels-taadt, 2017) para profundizar en el análisis. Logra demostrar que la concentración visible de los lanzadores puede interpretarse como la expresión de una “ fusión” interaccional exitosa entre ambos trabajadores a través del dispositivo. Las secuencias ejecutadas de manera rutinaria muestran que el alcance de esta coordinación debe entenderse como un indicador de éxito. Por otro lado, los pequeños contratiempos y los momentos críticos, también analizados por Pach, junto con la “gestión de crisis” situacional (Pach, 2018, p. 74) que se desencadena, no solo ponen de manifiesto la delicadeza y el peligro inherentes a esta labor, sino también los continuos esfuerzos de coordinación necesarios. Esto ilustra lo que ocurre cuando la sincronización precisa de los procesos de trabajo, en los que intervienen otros trabajadores, no se lleva a cabo de forma óptima.

El minucioso análisis secuencial del video nos permite, por lo tanto, adentrarnos en los detalles más ínfimos de las interacciones que se estudian. Sin embargo, los datos videográficos de este tipo nos dan acceso no solo al contexto *inmediato* en el que tiene lugar la interacción, es decir, su localización situacional, sino también a contextos más amplios: en un primer nivel, al tratarse de una filmación realizada por los propios investigadores, este video permite inspeccionar de forma detallada la actividad laboral en cuestión. Además, en un segundo nivel, y porque forma parte de una investigación de campo, con estos datos se pueden abordar cuestiones más amplias. En cuanto se trata de un trabajo etnográfico de campo, este tipo de registro permite a los investigadores responder a las preguntas relacionadas con los contextos y mundos sociales que existen más allá de lo que se representa en este fragmento de video. Sabemos,

por nuestra etnografía, que la actividad estudiada forma parte de un proceso de producción de la planta fundición, que a su vez forma parte del Suame Magazine, que forma parte de unas redes de comercio de productos metálicos en Ghana y sus países vecinos, etc. Estos contextos externos se extienden aún más si tomamos en cuenta que las piezas de chatarra que se usan para la fundición provienen de los residuos de carros y microbuses desechados, procedentes en gran parte de diversos países europeos donde fueron retirados de servicio.

Cabe resaltar que, tras agotar su segunda vida de forma definitiva, las partes metálicas del objeto terminan como nutrientes para los hornos de fundición, lo que indica las “microestructuras globales” (Knorr Cetina y Bruegger, 2002; Heath, 2015) que vinculan el orden situacional analizado en el video con la división del trabajo y las estructuras globales de producción y distribución capitalista a nivel internacional.



Figura 7: foto de un minibús llamado Trotro, la columna vertebral esencial del transporte público en Ghana. Aparece una furgoneta combi KIA Pregio TCI reciclada, procedente de una empresa de instalación de tejados (“renovación de chimeneas, trabajos de chapa, carpintería de tijerales”) de la pequeña ciudad de Treuenbrietzen, Brandeburgo, Alemania. Fuente: foto propia, tomada el 22 de septiembre de 2015 en Kumasi.

Las grabaciones se realizaron de forma metodológicamente controlada y forman parte de un diseño de investigación. Sin embargo, contienen indudablemente un alto grado de serendipia (Merton y Barber, 2004). En este caso, constituyen el punto de partida de un estudio de seguimiento que requiere considerables esfuerzos adicionales. Las secuencias, que por su naturaleza representan datos de interacción “naturales”, ofrecen importantes perspectivas iniciales que pueden seguirse con investigaciones posteriores, ya sea sobre la cuestión de la constitución interactiva de los procesos laborales, sobre el contexto local del modo de producción o sobre los flujos de conocimiento entre artesanos y especialistas.

Con este primer ejemplo pretendíamos explicar las particularidades de la recogida y el análisis de datos de video de campo, es decir, de datos videográficos. Pasemos ahora a un tipo completamente distinto de datos de video, que plantea otros retos metodológicos y requiere un enfoque del análisis diferente.

Ejemplo 2: frote-friegue (video de plataforma)

El segundo ejemplo de video es un extracto procedente de un proyecto aún en fase inicial. En este proyecto nos dedicamos a investigar cómo se transmiten conocimientos mediante los *videos de plataforma*. Incluye conocimientos muy simples, como ilustra el siguiente fragmento:

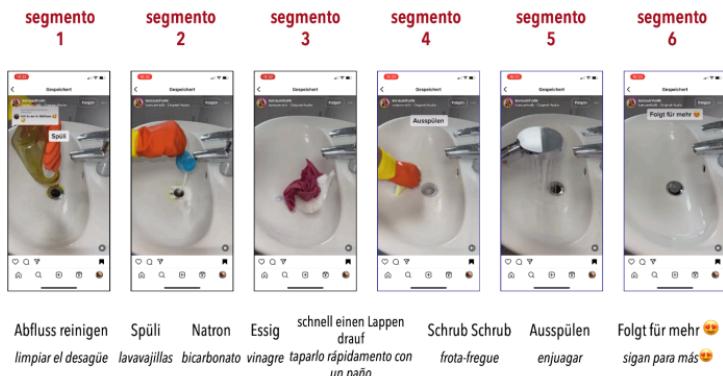


Figura 8: estructura de segmentos del video de limpieza. Fuente: Instagram, channel: konsumholik, reposted from TikTok (Arya.lifestyle), último acceso: 16 de julio de 2023.

El video contiene una breve instrucción sobre cómo limpiar un lavamanos. Se origina en la plataforma de Instagram y es parte de un grupo más amplio, un *reel*, que se enfoca en consejos de limpieza y ayuda con la organización diaria. Evidentemente, se trata de un problema cotidiano cuya solución no requiere conocimientos especiales. Se trata de un video que transmite consejos muy prácticos con numerosos detalles de la actividad de limpieza de forma muy condensada, empleando la grabación como herramienta visual de ilustración.

El video tiene un ritmo de reproducción acelerado de aproximadamente 11 segundos de duración. Allí vemos una mano vestida con un guante amarillo y rojo que limpia un lavamanos con varios agentes de limpieza. La primera escena está acompañada de música instrumental y muestra un primer plano de un lavamanos blanco. Se ve un desagüe en el centro de la toma y partes de un grifo mezclador de una sola palanca en la esquina superior derecha. Aparece el subtítulo “limpiar el desagüe” (“Abfluss reinigen”) escrito en texto blanco sobre un fondo rojo en el centro de la imagen. En el borde superior izquierdo de la imagen, aparece la

viñeta de la bloguera con el nombre de “Konsumholik”, que tiene 95.600 seguidores. La bloguera emite este contenido en respuesta a un comentario de “nilomed”, agregando la frase “Lo tiro en lavamanos” (“Ich tu es in Abfluss”), que va acompañada de dos emojis sonrientes. Viendo el texto que acompaña a la publicación, vemos que se trata de un *repost*. La fuente es de TikTok y originalmente fue publicado por una usuaria llamada “Arya.lifestylee”, que cuenta con 300.7k seguidores y, según la descripción de su perfil, se especializa en “Limpieza y Hogar”.

El clip sigue una clara estructura de recetas. Se divide en los siguientes ocho segmentos:

1. limpieza del desagüe [= título]
2. lavavajillas
3. bicarbonato de sodio
4. vinagre
5. tapar rápidamente con un paño
6. frote-friegue
7. enjuagar
8. siga para más 😊

Procedamos al examen detallado de la composición del clip: para ello, distinguiremos conceptualmente entre las *secciones* que componen el clip, que son elementos técnicos de composición y estética de la filmación, y los *segmentos* de la acción de limpieza representada. Ambos se despliegan de forma secuencial y están estrechamente relacionados, pero no son idénticos. Las secciones forman parte de la representación cinematográfica, es decir que pertenecen al nivel estético o mediático. Los segmentos, por otro lado, son elementos referentes a la propia acción de limpieza representada en el clip, o sea que pertenecen al nivel de la acción misma.

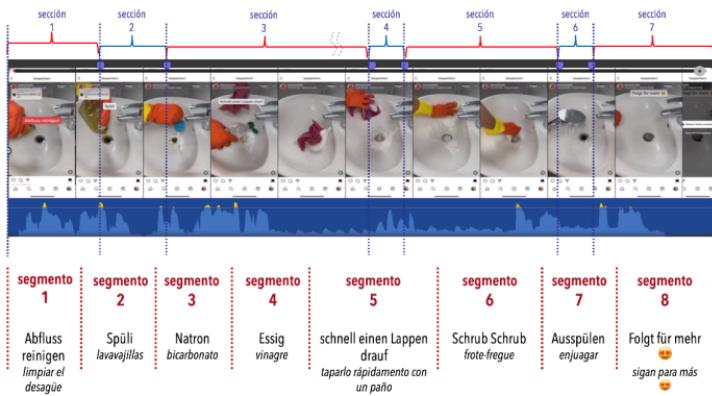


Figura 9: composición de secciones y segmentos del video. Fuente: elaboración propia.

A continuación, analizaremos minuciosamente el desarrollo secuencial de las acciones de limpieza, sección por sección.

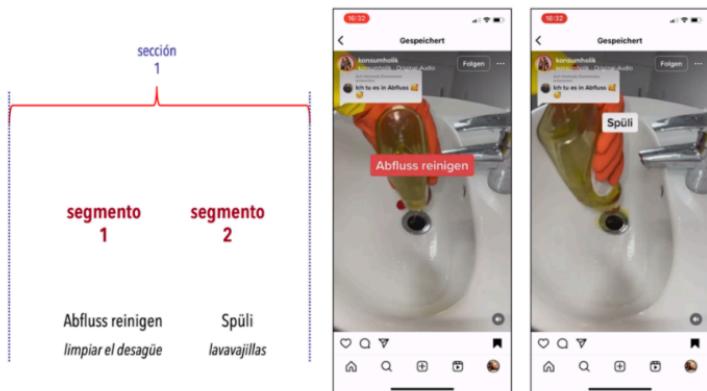


Figura 10: sección 1. Fuente: elaboración propia.

En el primer segmento, vemos una mano con un guante rojo sosteniendo una botella de lavavajillas. La mano mantiene la boquilla apuntando hacia el desagüe; a continuación, y con movimientos circulares vivos, se dispensa un fino chorro de detergente en el fregadero. La superposición “limpiar el desagüe” (“*Abfluss reinigen*”), que sirve como título del clip, desaparece cuando la palabra “*Spüli*” (lavavajillas) surge en el subtítulo de esta subsecuencia inicial. “*Spüli*” es el diminutivo del término técnico “*Handgeschirrspülmittel*”, más precisamente, un deónimo, es decir, palabra derivada de una marca genérica o de un producto comercial (como llamar “pan bimbo” al pan de molde o, en alemán, “Tempo” a los pañuelos de papel).



Figura 11: sección 2. Fuente: elaboración propia.

La segunda sección empieza con un corte, manteniendo el mismo encuadre de la cámara. Vemos ahora la mano que antes sostenía la botella de lavavajillas y cuyos dedos eran visibles en la esquina superior izquierda, en una posición diferente. La mano, entrando ahora desde el centro izquierdo de la imagen, sostiene un vasito dosificador similar al que se usa para el detergente de ropa de color azul

transparente. Este contiene un polvo blanco que seguidamente, con movimientos circulares y sosteniéndose de lo que se supone que es un asa, se esparce en el desagüe.



Figura 12: sección 3. Fuente: elaboración propia.

Otra vez, separada por un corte directo, en el cuarto segmento aparece de nuevo la mano, ahora desde una posición ligeramente más abajo, en el centro izquierdo del marco, agarrando casi completamente una botella de vina-
gre con el tapón abierto. Apunta la botella hacia el desagüe y vierte su contenido con movimientos circulares idénticos; acto seguido, sale espuma del desagüe. Al mismo tiempo que la mano derecha con guante levanta la botella y desaparece del plano, entra en acción la mano izquierda sin guante con paño o toallita de color morado. Inmediatamente lo arruga y lo coloca en el desagüe cubriéndolo por completo.

En el quinto segmento no se ven las manos en la ima-
gen. En cambio, observamos una espuma que esta vez esca-
pa del rebosadero y se desliza lateralmente sobre el paño. Este segmento contiene un corte en el segundo 5, cuya evi-
dencia se advierte por la velocidad y cantidad de la espuma que se derrama. Tras otro corte, la mano enguantada entra

de nuevo desde la esquina superior izquierda del plano, agarrando la tela y retirándola del lavabo junto con un poco de espuma adherida.

En el segmento 6 aparece la mano mostrando a la cámara sobre su palma una esponja amarilla reforzada con una almohadilla azul sostenida con tres dedos que seguidamente dirige rápido hacia el centro donde está el desagüe para luego continuar limpiando alrededor del lavamanos con movimientos frenéticos en zigzag. La acción se acompaña de música con subtítulos de la expresión coloquial y onomatopéyica “schrubb-schrubb” (frote-friegue, cepillar, cepillar) que recuerda a los estribillos populares de conocidas canciones infantiles sobre el cepillado de dientes o a las instrucciones humorísticas sobre la higiene de las manos. Se podría decir que el clip recibe aquí un acento humorístico e infantilizante. Sin embargo, sigue siendo bastante instructivo y muy condensado.

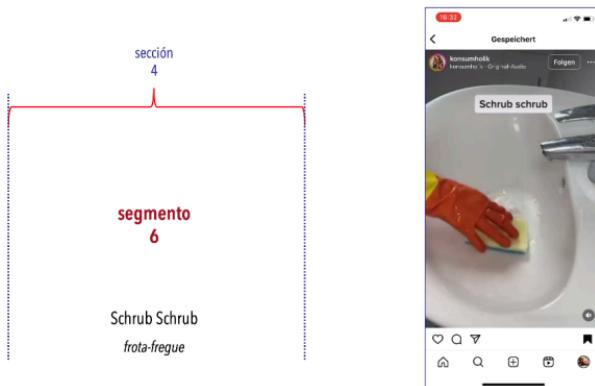


Figura 13: sección 4. Fuente: elaboración propia.

En la sección 5, entra en acción la mano izquierda sin guante sosteniendo un cabezal de ducha con agua que lava

el lavamanos con movimientos concentrados en el desagüe y en la parte izquierda. El cabezal de ducha se extrae del marco hacia la izquierda. En el corte que sigue, vemos la mano derecha con un guante retrayéndose. Esta vez fluye agua del grifo y vemos que el lavamanos tiene un tapón. La mano corrige la posición del tapón y baja rápidamente el grifo mezclador monomando, poniendo fin al flujo de agua. La mano se retira rápidamente y aparece la superposición “Síguenos para más”, verbalizada adicionalmente.



Figura 14: sección 5. Fuente: elaboración propia.

El último segmento, el 8, está etiquetado con los marcadores de serialidad, típicos del género de clip Instagram, “Síguenos para más” y el “Emoji de cara sonriente con ojos de corazón”, que transmite el significado figurado de “encantado, enamorado, agradecido o admirado”. Sintácticamente sirve como signo de conclusión. El clip se concluye aquí tras 11 segundos de acción. Aparecen dos enlaces o *links* generados por el sistema en los que se lee “ver más reels” y “ver de nuevo”.

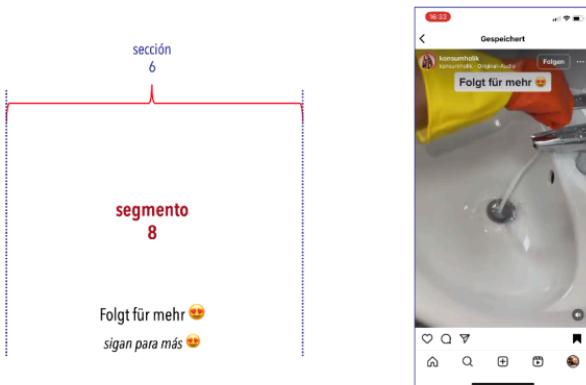


Figura 15: sección 6. Fuente: elaboración propia.

Al concluir el análisis secuencial del ejemplo, es oportuno tener en cuenta las siguientes consideraciones: que se trata de un lavamanos *limpio*, sin suciedad aparente ni obstrucciones, lo que enfatiza claramente la naturaleza instructiva o demostrativa del videoclip. Además, en términos de estética filmográfica, el clip se caracteriza por una serie de *redundancias* audiovisuales-textuales; a saber: las acciones se visibilizan, simultáneamente se describen con subtítulos y se repiten verbalmente en concordancia en el audio, lo que hace que la información sea presentada por triplicado.

A continuación, recalcamos algunas reflexiones metodológicas: para este segundo ejemplo se ha recurrido a la hermenéutica, dado que es un método que permite atender a aspectos más amplios y diferentes respecto del análisis interaccional basado en la etnometodología aplicado para analizar el primer ejemplo de video de campo. En los videos de plataforma, la exigencia metodológica comporta niveles que abarcan, además del contexto filmado, aspectos filmoestéticos de suma importancia para su interpretación. En el video del lavabo, por ejemplo, se destacan, a pesar de su unidad representativa, diferentes niveles de

desglosamiento que se deben analizar secuencialmente: el uno se refiere al análisis de las secuencias *de las acciones* plasmadas en el video. Los pasos de cómo limpiar el lavabo se muestran de forma muy clara. Desde esta perspectiva, la actividad de limpieza constituye el primer nivel de análisis. En el segundo nivel se hace evidente que esta secuencialidad de lo mostrado está superpuesta por una segunda secuencialidad. En este subnivel, que requiere un desglosamiento minucioso de la toma, se observa la intervención de elementos filmoestéticos, de cortes y la incorporación de otros medios de expresión: subtítulos, música, voz en *off*, etc. En general, estos medios de expresión pertenecen al grupo de elementos estilísticos cinematográficos, aun cuando aquí se utilicen de forma muy simplificada. Se hace imprescindible, por lo tanto, en este caso, incluir dimensiones derivadas del análisis cinematográfico como el encuadre, el enfoque, la planimetría, la composición de la imagen, la dramaturgia, los rasgos estilísticos, etc. Es aquí donde radica la diferencia metodológica en la interpretación del material que se obtiene de las plataformas.

3. Consideraciones metodológicas y conclusiones

Como hemos observado, la metodología utilizada para el análisis de ambos tipos de video presenta tanto similitudes como diferencias. En ambos casos, se emplea el *análisis secuencial*, lo que exige un trabajo analítico minucioso que desglosa cada acción en su mínima expresión. En el caso de los videos de campo, el análisis secuencial enfoca exclusivamente el *contenido* siguiendo principios etnometodológicos, es decir que se trata de examinar el orden secuencial de las interacciones documentadas en el video. Para analizar los videos de plataforma, en cambio, se enfoca además el análisis secuencial de las *formas*, aplicando el método de la hermenéutica social (Soeffner, 2004).

Independientemente de los conceptos anteriores, el término *secuencia*, en el sentido más amplio de la palabra, se refiere a una sucesión temporal de elementos que se subsiguen unos a otros. No obstante, los diferentes métodos cualitativos de análisis utilizan el término para referirse a elementos muy distintos. Estos principios del análisis son explicados con más detalle por Maiwald (2005), que distingue entre el análisis secuencial de tipo etnometodológico y variantes del análisis secuencial de tipo hermenéutico. Comúnmente, ambos aplican el proceder en el análisis *uno-a-uno*, pero con dos diferencias significativas en el uso del *contexto* real. La versión etnometodológica se atiene a él, mientras que la hermenéutica lo “suspende” multiplicándolo por lecturas imaginarias de potenciales contextos.

Siguiendo los planteamientos etnometodológicos, el análisis secuencial se centra en el desarrollo de los hechos en sí mismos y no en su representación mediática. En esta corriente, los investigadores parten del supuesto de que la interacción registrada sigue una secuencia específica, por lo que el análisis etnometodológico examina la estructura de organización secuencial en las cadenas sucesivas de interacción grabadas en el video. Por lo tanto, se centra en identificar y describir cada pequeño detalle de la interacción en curso. Este análisis presupone que los actores ejecutan sus acciones de manera sistemática, lo que implica una cierta “metodicidad”. En estas acciones cotidianas, los interactuantes generan a través de las secuencias significativas un “orden”, y en estas prácticas se describe y se forma a la vez un cuadro social que constituye su “reflexividad”. Es de tener en cuenta que el video no es en sí mismo un objeto de investigación en el videoanálisis etnometodológico, sino una herramienta para analizar las interacciones. La etnometodología fundamenta el análisis de la conversación que se dedica a estudiar los turnos de palabra, su sucesión y su orden significativo basándose en las grabaciones audiovisuales. El análisis secuencial, en este caso, se refiere a la

reconstrucción de la secuencia temporal de los turnos de interacción filmados.

Existe una noción diferente de “secuencia” en los enfoques que siguen los métodos de la hermenéutica sociológica. Al igual que en la práctica de análisis etnometodológico, se someten pequeños fragmentos de datos a un análisis en profundidad; la interpretación hermenéutico-social identifica unidades de significado en el video e interpreta *todas* las posibles versiones de lectura de este fragmento. Esas interpretaciones se basan en el sentido común y las perspectivas de los expertos involucrados, y la tarea consiste en identificar todas las lecturas posibles, incluidas las más improbables. Se trata de una forma de “imaginación sociológica” (Mills, 1959) sensible a la historicidad y constitución cultural de los significados. En este caso, por lo tanto, esta *secuencia* denota una unidad significativa en el video como producto mediático. Existe la regla de inspeccionar el material de forma exhaustiva en el estricto orden de su desarrollo, lo que significa interpretar una unidad haciendo caso omiso absoluto del contenido de las unidades posteriores. Al agotar todas las posibilidades de interpretación, procederemos entonces a la siguiente secuencia, lo que desvelará cuál de nuestras interpretaciones se confirma en el propio documento. Según este planteamiento, la secuencia no denota un fotograma del material de video, sino que es la unidad significativa que se presenta en la imagen.

Los videos de plataforma asumen la forma de producto mediático *posprocesado* al ser videos editados, entendidos como formas comunicativas de *expresión cultural*. Las películas, grabaciones de televisión o clips de internet también constituyen una amplia y creciente gama de formatos de video. A pesar de sus numerosas variaciones en duración, estilo o formato, estos están estructurados y compuestos por varias unidades significativas que se conciben como “secuencias”. Siguiendo esta perspectiva, la “secuencialidad” se refiere a la estructura de significados incorporada en el producto mediático y no al concepto metodológico.

El objetivo del análisis es revelar los diferentes niveles de significado que están “inscritos” en el material de video a través de ciertas acciones filmicas en términos de grabación, edición y posproducción. De este modo, estudiar los cortes, ángulos de cámara, composiciones, movimientos de cámara u otros dispositivos estilísticos cinematográficos proporciona, por lo tanto, un nivel más profundo de comprensión.

Finalmente, el análisis de videos de plataforma supone un reto particular al requerir nuevos recursos técnicos y metodológicos. Por ello, se sugiere la combinación de análisis de corpus y de casos (Schnettler, 2019), es decir, integrar principios analíticos procedentes de la etnometodología con los de la hermenéutica social. Esta fusión encara los desafíos particulares que surgen de la gran abundancia, volatilidad y rápida modulación de las formas de comunicación en las plataformas digitales. De esta manera, la integración de ambos métodos podría abrir nuevas perspectivas en la investigación cualitativa frente a áreas que se caracterizarán por la abundancia de datos y el creciente uso de inteligencia artificial.

Bibliografía

- Beck, S. (1997). *Umgang mit Technik. Kulturelle Praxen und kulturwissenschaftliche Forschungskonzepte*. Akademie Verlag.
- Bergmann, J. R. (1985). Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit: Aufzeichnungen als Daten der interpretativen Soziologie. En W. Bonß y H. Hartmann (eds.), *Entzauberte Wissenschaft* (pp. 299-320). Schwarz.
- Dant, T. (2007). The 'Pragmatics' of Material Interaction. *Journal of Consumer Culture*, 8(1), 11-33.

- Dant, T. (2005). *Materiality and society*. Open University Press.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Prentice Hall. [Versión española: (2006). *Estudios en etnometología*. Anthropos].
- Goffman, E. (1983). The Interaction Order. *American Sociological Review*, 48, 1-17.
- Goodwin, C. (1994). Professional Vision. *American Anthropologist*, 96(3), 606-633.
- Heath, C. (1986). *Body Movement and Speech in Medical Interaction*. Cambridge University Press.
- Heath, C. (2015). *The Dynamics of Auction: Social Interaction and the Sale of Fine Art and Antiques*. Cambridge University Press.
- Heath, C. y Luff, P. (2008). Video and the Analysis of Work and Interaction. En P. Alasuutari, L. Bickman y J. Brannen (eds.), *The SAGE Handbook of Social Research Methods* (pp. 493-505). Sage.
- Heath, C., Hindmarsh, J. y Luff, P. (2010). *Video in Qualitative Research*. Sage.
- Jaarsma, T. et al. (2011). The role of materiality in apprenticeship: The case of the Suame Magazine, Kumasi, Ghana. *Journal of Vocational Education and Training*, 63(3), 439-449.
- Kaden, T. (2021). Autoritative Macht und politische Einflussnahme. En P. Gostmann y P. U. Merz-Benz (eds.), *Macht und Herrschaft. Zur Revision zweier soziologischer Grundbegriffe* (pp. 107-131), 2.^a ed. Springer VS.
- Keller, C. y Keller, J. D. (1996). *Cognition and tool use. The blacksmith at work*. Cambridge University Press.
- Kensok, P. (1987). *Fitter – Entwicklung aus der Werkzeugkiste. Informelle Ausbildung von Kraftfahrzeughandwerkern in Ghana*. Breitenbach.
- Knorr Cetina, K. y Bruegger, U. (2002). Global Microstructures: The Virtual Societies of Financial Markets. *American Journal of Sociology*, 107(4), 905-995.

- Luff, P., Hindmarsh, J. y Heath, C. (eds.) (2000). *Workplace Studies: Recovering Work Practice and Informing System Design*. Cambridge University Press.
- Maiwald, K.-O. (2005). Competence and Praxis: Sequential Analysis in German Sociology. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 6(3), Art. 31. Recuperado de <https://acortar.link/gCk2DE>.
- Merton, R. K. y Barber, E. (2004). *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*. Princeton University Press.
- Meyer, C. y von Wedelstaedt, U. (2017). Intercorporeality, Interkinesthesia, and Enaction. New Perspectives on Moving Bodies in Interaction. En C. Meyer y U. von Wedelstaedt (eds.), *Moving Bodies in Interaction – Interacting Bodies in Motion. Intercorporeality, Interkinesthesia, and Enaction in Sports* (pp. 1-26). John Benjamins Publishing Company.
- Mills, C. W. (1959). *The Sociological Imagination*. Oxford University Press. [Versión española: (1959). *La imaginación sociológica*. Amorrortu].
- Pach, H. (2018). *Technik, Interaktion und heißes Eisen. Eine African Workplace Study*. Tesis de Maestría no publicada. Universidad de Bayreuth.
- Powell, J. (1995). *The survival of the fitter. Lives of some African engineers*. Intermediate Technology Publications.
- Raab, J. y Maier, K. (2022). Sinnstiftung durch Sinnüberschuss: Wissenssoziologische Videohermeneutik als methodisches Verfahren zur Analyse multimodaler Daten. En M. Kondratjuk *et al.* (eds.), *Qualitative Forschung auf dem Prüfstand* (pp. 187-208). Budrich.
- Raab, J. y Tänzler, D. (2012). Video Hermeneutics. En H. Knoblauch *et al.* (eds.), *Video-Analysis: Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology* (pp. 85-97), 3.^a ed., Peter Lang.
- Reinbold, J. (2023). *Persuasive Mittel in Corona-Präventionsvideos. Eine gattungsanalytische Untersuchung globaler Gesundheitskommunikation*. VS.

- Sacks, H. (1992). *Lectures on Conversation*. Blackwell.
- Schnettler, B. (2019). Die konträren Logiken von Korpus und Fall: Plädoyer für eine Integration. En R. Hitzler, J. Reichertz y N. Schröer (eds.), *Kritik der Hermeneutischen Wissenssoziologie* (pp. 126-135). Beltz Juventa.
- Schnettler, B., Knoblauch, H. y Baer, A. (2012). Videoanálisis interpretativo de situaciones sociales: Etnografía, análisis secuencial y hermenéutica. En M. Arroyo Menéndez e I. Sabada Rodríguez (eds.), *Metodología de la investigación social. Técnicas innovadoras y sus aplicaciones* (pp. 251-269). Editorial Síntesis.
- Schröer, N. (ed.) (1994). *Interpretative Sozialforschung. Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*. Westdeutscher Verlag.
- Soeffner, H.-G. (2004). *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*. UVK.
- Spittler, G. (2018). Anthropologie du travail : des classiques à la comparaison ethnographique. En P. Musso y A. Supiot (eds.), *Qu'est-ce qu'un régime de travail réellement humain* (pp. 149-160). Hermann.
- Spittler, G. (2016). *Anthropologie der Arbeit. Ein ethnographischer Vergleich*. VS.
- Streeck, J., Goodwin, C. y LeBaron, C. (2013). Embodied Interaction in the Material World. An Introduction. En J. Streeck, C. Goodwin y C. LeBaron (eds.), *Embodied Interaction. Language and Body in the Material World* (pp. 1-28). Cambridge University Press.
- Tuma, R. (2017). *Videoprofis im Alltag – Die kommunikative Vielfalt der Videoanalyse*. VS.
- Tuma, R. (2012). The (Re)Construction of Human Conduct: "Vernacular Video Analysis". *Qualitative Sociology Review*, 8, 152-163.
- vom Lehn, D. (2018). *Ethnomethodologische Interaktionsanalyse*. Beltz-Juventa.

Parte II: Estudios de casos específicos en el contexto colombiano

El régimen visual de la violencia

Colombia, 1920-1960

EUGENIA MORA OLARTE

En Colombia se desarrolló un régimen visual y una particular forma de visualizar la violencia. Los orígenes de este régimen están, principalmente, en narrativas escritas, como la crónica roja, y en narrativas visuales, como la caricatura. Los diversos lugares de enunciación de estas imágenes reposan en diferentes archivos y expresiones de la época: la prensa, las novelas, los cuentos y los escritos hechos por cada partido político, entre otros.

En el contexto de la Violencia y la posviolencia, las imágenes se usaron como parte de la guerra entre liberales y conservadores, lo que, sin duda, hace parte del régimen visual. Esto conlleva que las imágenes pierdan su sentido original y estén fuertemente sesgadas por los discursos que las enuncian. En cualquier caso, estos usos mantienen una perspectiva alegorizada y moralista de la que no escapa el primer libro de carácter académico célebre sobre *La violencia en Colombia*¹. Este capítulo mostrará cómo se configuró una guerra de imágenes entre liberales y conservadores y cómo estas imágenes presentan sus herencias visuales en épocas anteriores a la Violencia de 1945-1965. Lo anterior se configura como una puesta en escena de la noción de “ecología de la imagen” del historiador del arte Ernst Gombrich (1999, p. 44), en la que se rodea y describe la imagen en relación con su “ecosistema”.

¹ *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, escrito por Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Germán Guzmán Campos en 1962, 1964 y 1968.

1. Enfoque metodológico: la “ecología de la imagen” de la Violencia

La elaboración de un “inventario de imágenes” sobre la Violencia contempla, por un lado, la agrupación de imágenes por sus formas o cualidades técnicas, pero también por el impacto de la imagen en su contexto. Este inventario recopila lo dicho sobre las imágenes, los textos que las acompañaron y su relación con otras imágenes.

La *ecología de la imagen* es un recurso analítico en el que se construye una analogía entre el mundo vegetal-animal y “el mundo” de las imágenes. La ecología, como parte de la biología, estudia a los seres vivos entre sí y el medio en el que viven. Estos seres vivos están clasificados por clases, géneros y especies. La clase se refiere a una cualidad que reúne varios géneros y estos a su vez reúnen varias especies. Las especies son seres vivos particulares que comparten características similares esenciales para vivir. Por ejemplo, la clase *Mammalia* (mamífera) contiene el género *Felidae* y este reúne, a su vez, variadas especies de felinos, uno de estos es el *silvestris* o gato montés. Como es de nuestro conocimiento, los felinos viven en ambientes diferentes, algunos en montañas rocosas, sabanas y selvas. Estos ambientes suponen cambios morfológicos en el animal, lo que justifica la existencia de clasificaciones diferentes entre las especies.

Por su parte, la *ecología de la imagen* no solo se concentra en identificar el género de las imágenes, es decir, el lugar de proveniencia (el arte, el periodismo, la literatura, etc.), sino que también reconstruye el “ambiente” en el que diversas “especies visuales” se producen y multiplican. Existen imágenes que comparten características similares, interactúan con otras y generan impactos en su medio o contexto. Hablar del “ambiente” en el que se producen, exponen y transitan las imágenes es hacer seguimiento a los productores de las imágenes, las funciones sociales que les fueron asignadas y los “sentidos” de las que fueron representantes en su tiempo.

Existe, entonces, una gran clase llamada “imagen” a la que pertenecen variados géneros, como el periodístico, el artístico, el estatal, el archivístico, el académico, el panfletario, entre otros. Cada uno de estos géneros tiene especies con similares “características formales”. Por ejemplo, en el género artístico tenemos “especies visuales”, como la fotografía, la pintura, el grabado, la caricatura, el dibujo, la serigrafía, etc. Todas estas especies pertenecen al “panorama visual” de la Violencia y, según el lugar que ocuparon en determinadas publicaciones o exhibiciones, presentan características formales y funcionales diferentes.

2. El registro de la muerte

Colombia tuvo a lo largo del siglo XX diferentes narrativas visuales que registraron la muerte, la violencia y las afrentas políticas del momento. Generalmente, se menciona que la publicación del libro *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (1962) fue el acontecimiento que hizo que cambiaron los temas en el arte, las representaciones de los cuerpos y la construcción de la *visualidad*² de la muerte en la prensa y la gráfica colombiana. Sin embargo, si bien este libro hizo que los artistas de las décadas de 1950 y 1960 pintaran algunas obras con temas similares, no es correcto indicar que fue esta publicación aquella que marcó el origen

² El doctor en Estudios Culturales y Visuales de la Universidad de Rochester, Rubén Darío Yepes, dijo que la palabra central de los estudios sobre la imagen es *la visualidad o las visualidades*. Esto significa que los estudios visuales, aparte de ocuparse del universo de producción de las imágenes y las prácticas de consumo relacionadas con estas, también se enfocan en la construcción social de lo visual (cómo construimos lo que vemos) y la producción visual de lo social (cómo nos construye lo que vemos). En este sentido, y de acuerdo con Yepes, un estudio sobre las visualidades es un estudio sobre lo que permitió el origen de una imagen, lo que la imagen contiene y aquello que afecta cuando se distribuye.

de la producción visual sobre el cuerpo, la muerte y la Violencia.

En el siglo XVIII, la práctica de registrar la muerte en Colombia inició con el retrato al óleo de monjas muertas. Esta pintura es considerada una “antesala” de la fotografía *post mortem* (Henao, 2013)³. Este género fotográfico presenta la “muerte decorada” de los miembros familiares y se convirtió en una práctica conocida entre las “clases altas y medio altas” del país a finales del siglo XIX (*op. cit.*, p. 337). La forma en que se decoraban los retratos daba cuenta de la capacidad adquisitiva de los que encomendaban estos trabajos. A principios del siglo XX la práctica del retrato mortuorio se expandió en el país y los manejos decorativos en los escenarios se fueron popularizando.

La muerte de diversas figuras públicas de la política y de líderes religiosos propició una demanda mediática de fotografías de estos cuerpos. Registrar estos eventos aseguraba la “fidelidad” con que la prensa elaboraba los hechos. Esto hizo que la “estetización de la muerte” cambiara y mostrara un “retrato exacto” de los acontecimientos. Los decorados y los escenarios de estas fotografías cambiaron y ya no existía un escenario construido, sino uno tomado directamente del lugar en el que reposaba el cadáver. Estos “retratos mortuorios” se divulgaron en la prensa, lo que dio paso a una nueva expresión visual de los fallecidos (*op. cit.*, p. 352).

Diversos fotógrafos (Melitón Rodríguez, Benjamín de la Calle, Quintilio Gavassa, Carlos Caicedo, Luis Benito Ramos) registraron las muertes de las guerras civiles y locales del país. Estos registros, si bien no eran conocidos por una gran mayoría, pertenecían a una tradición de fotografiar los cuerpos muertos en batallas. Muchas de estas

³ Ana María Henao Albarracín (2013), socióloga e historiadora colombiana, menciona que las pinturas *post mortem*, al óleo en su mayoría, de “algunas Superioras de los conventos La Concepción, Santa Clara, Santa Inés, El Carmen y La Enseñanza” (p. 334) son un antecedente de la fotografía sobre la muerte en el país. “La costumbre de fotografiar cadáveres, funerales y dolientes durante el duelo es tan antigua como la fotografía misma” (p. 333).

fotografías eran parte de colecciones privadas o pertenecían al conjunto de fotos “secretas” de los fotógrafos reconocidos (González, 2000).

Los registros de estos enfrentamientos presentan planos similares en los que es posible apreciar los cuerpos de los soldados caídos en combate. Una gran mayoría de las fotografías permanecen anónimas y muestran cuerpos apilados de los combatientes (González, 2000). Se observa, por un lado, la muerte y los despojos de la guerra y, por otro, lo “preciado” de los enfrentamientos para quienes los registraron (Malcolm Deas citado por Jiménez, 2014).

3. La crónica roja

Durante los primeros treinta años del siglo XX, las crónicas policiales, publicadas entre 1919 y 1929, fueron el “lugar” de narración de las “expresiones de revuelta de los sectores populares en Bogotá” (Ramírez, 2001, p. 5). Estas expresiones o narrativas, conocidas también como *crónica roja* o *sucesos*, presentaban un inicio y un final claro y de fácil seguimiento con todos los detalles necesarios para que el lector, en una próxima publicación, pudiera seguir el “hilo” de la historia e incluso inferir lo que sucedería.

La crónica roja adquirió un lugar importante en el periodismo colombiano porque permitía que la narración fuera “vigente”. Dice Rogelio Echavarría en el libro *20 crónicas policiacas* (1994), a propósito del periodista colombiano Felipe González Toledo⁴ (1911-1991), que esta cualidad de la atemporalidad es la capacidad de un cronista de poder

⁴ Felipe González Toledo (1911-1991) fue considerado por Gabriel García Márquez como el padre de la crónica roja en Colombia. Vivió en Bogotá y escribió sus historias sobre asesinatos y crímenes (resueltos y sin resolver) en periódicos como *El Liberal*, *El Espectador*, *El Tiempo* y *La Razón*. Los detalles en sus descripciones configuraron un género periodístico único que influyó en la configuración de la “página roja” o los periódicos sensacionalistas de mediados de la década de 1970 en Colombia (Díaz, 2018; Ramírez, 2001).

escribir una historia de un determinado lugar y tiempo y producir en el lector, décadas después, la sensación de haber leído la historia por primera vez.

Las descripciones sobre los cuerpos y los detalles “íntimos” de este tipo de narrativas permitían que el lector conectara fácilmente con la historia convirtiendo a los implicados en personajes de una novela. Luego de una extensa descripción de los hechos, o los *sucesos*, se podía identificar quién ocupaba un lugar privilegiado y qué otro ocupaba un lugar desfavorable. Palabras como “pobre mujer”, “descarado ladronzuelo”, “villano desalmado”, “veterano y respetable juez”, “bella y triste campesina” eran algunas de las herramientas descriptivas de la crónica roja para atraer y mantener a los lectores.

Dice William Ramírez Tobón, sociólogo e historiador colombiano, que la crónica roja es un periodismo que no requiere de otros relatos para ser entendido, no necesita un conocimiento externo para dotar de sentido lo que se expone. Los escritos de la crónica roja apelan a la extrema emocionalidad, a la exageración descriptiva y a la condenación de los actos. De ahí se entiende su éxito y su alto consumo:

La crónica roja es mucho más que el testimonio de un hecho que pide ser comunicado por su condición de ruptura de la continuidad cotidiana. Hay en ella mediaciones, no siempre transparentes, que lastran la aparente inmediatez del relato. La crónica roja hace parte, sin que para ello se lo proponga de modo explícito, de una institucionalidad disciplinaria orientada a homogeneizar y normalizar la conducta según patrones de comparación y diferenciación que integran o excluyen los comportamientos individuales (Ramírez, 2001, p. 7).

Esta forma de escribir las noticias hizo que, durante sus primeros brotes, quien las redactara se convirtiera en un protector de la “verdad” y en un juez del comportamiento social. El autor se atribuía, por medio de palabras específicas, la búsqueda de justicia para las víctimas, cualquiera que el autor haya considerado. De igual forma, una vez se

publicaba una versión de los hechos, la crónica roja era portadora de un enjuiciamiento y participaba, en gran medida, de la atribución de la culpa a determinados actores.

El formato de este tipo de narrativa implicó, publicación tras publicación, una contrastación de hipótesis, el registro fotográfico y la anticipación de conclusiones coherentes. Rápidamente estas versiones se convirtieron en una narrativa oficial y sensibilizadora porque apelaba a la emocionalidad del lector completando “vacíos” en la secuencia de la historia con menciones a la moral y al “buen vivir”; en ocasiones, incluso, inventando las descripciones físicas de los implicados para aumentar el dramatismo:

El delito es enriquecido por nuevos sentidos y nuevas dimensiones. Véase la emergencia, por ejemplo, de organizaciones delictivas bajo la dirección de famosos capos como es el caso de Papá Fidel, patrón de la fabricación clandestina de licores en los alrededores de Bogotá y jefe máximo de los “cafuches” o contrabandistas, según aparece en una crónica de octubre de 1941; o la delirante denuncia de un sindicato del crimen dedicado a descuartizar bellas mujeres según lo denunciado por una insomne y vigilante mujer de 45 años, el 27 de septiembre de 1941; o la ocurrencia cada vez más frecuente de homicidios aislados por causas políticas, como lo muestran el cruce de disparos entre dos detectives, uno liberal, el otro conservador, y el liberal acuchillado por dos conservadores, casos ocurridos a comienzos de 1939 (*op. cit.*, p. 11).

Estas formas de redactar historias se popularizaron en la prensa durante los años 40 y las décadas posteriores. A finales de la década del 40, la prensa no ocultaba detalles en las formas de matar, las maneras en las que habían sido encontrados los cadáveres y los registros de los desmanes en la arquitectura de las principales ciudades del país, como tampoco las condenas morales de los actos.

Todos estos elementos narrativos son vistos con anterioridad en otro tipo de *visualidades*, por demás “antiguas”, de la Violencia. La caricatura de principios del siglo XX,

compartida en la prensa, mostraba este tipo de crímenes, incluso registraba los lugares en los que habían sucedido los hechos (ver figuras 1 a 4). Otras hacían mención a la masacre de las bananeras, pero la representación de los cadáveres, la represión policial y los pies de imagen satíricos fueron recurrentes (Díaz, 2018).



Figura 1: "Un peligro social. El director de la policía y sus sabuesos".
Fuente: *Diario La República*. Febrero, 1922.



Figura 2: "Corte de franela". Ricardo Rendón 1916. Fuente: Banco de la República.



Figura 3: "Dios no castiga con palo". 1930. Caricatura de Pepe Gómez "Díaz"⁵.
Fuente: Colección de obras selectas de Pepe Gómez, 1987.



Figura 4: "Regreso de la cacería. El presidente Abadía Méndez y el general Cortés Vargas comparan resultados de cacería, después de la Masacre de las Bananeras". Ricardo Rendón, 1928. Fuente: Banco de la República.

5 Esta caricatura fue publicada en la revista *Fantoché* e iba acompañada del siguiente escrito: *Ocupaba Don Miguel su pirámide sombría y no llegaban a él ni quejas del pueblo fiel ni aullidos de la jauría, pero Vázquez sin cautela ha llegado en forma activa listo a meterle candela si de su puesto no vuela con toda su comitiva. Y este hombre que derrochará oro y sangre sin tesón está viendo cara a cara que lo miden con la vara con que él midió a la nación.* Al respecto de la caricatura, en la colección de las obras selectas de Pepe Gómez, se dice lo siguiente: "La imagen de la montaña de cadáveres había sido tratada ya por Pepe Gómez en 1911 en la revista *Sansón Carrasco* en la que publicó una caricatura basada en la fotografía de la Batalla de Palo Negro en que aparecen calaveras amontonadas. En esta ocasión la imagen es utilizada para aludir a los trabajadores asesinados durante la matanza de las bananeras. Alfredo Vázquez Cobo y la muerte están caracterizados con los uniformes de los ejércitos napoleónicos y prusianos. La cinta que lleva el gallinazo dice en francés "chantaje abajo chantaje arriba chantaje por doquier" (Gómez et al., 1987, p. 27).

El uso de las fotografías y las descripciones sobre las matanzas y los cadáveres en la prensa se configuró como un elemento importante de la “cultura visual” del momento (Díaz, 2018). Lo anterior significa que *La Violencia en Colombia* no marcó un hito visual, sino que estaba inscrito en una narrativa ya conocida décadas atrás.

Anterior a la publicación del libro, y de manera recurrente, periódicos de todo tipo presentaban historias que usaban herramientas sensacionalistas. Estos relatos juntaban imágenes con mensajes condenatorios y ataques directos contra el partido político contrario al periódico que publicaba. Las representaciones visuales de la Violencia en las décadas de 1950 y 1960 tienen como origen estos relatos sobre “la muerte, la justicia y la búsqueda de la moral” (*op. cit.*, p. 113-114).

A manera de ejemplo, en el tomo II del libro *La Violencia en Colombia* los autores utilizaron un artículo del capitán Alberto Delgado Mallarino, profesor de la Academia de la Policía Nacional, para “ilustrar” la forma en que el “nuevo delincuente” de la época era un campesino “adormecido del sentido moral”, que “había perdido la noción de la familia” y que “habiéndolo sido abandonado física y moralmente”, “luchaba contra una sociedad a la cual consideraba culpable” (Guzmán *et al.*, 2005b, p. 395):

El sadismo aflora casi siempre cuando se realizan genocidios abominables. En el Líbano, Tolima, Tarzán y sus hombres aplicaron a la familia Duque la decapitación al padre, el corte de franela a los niños, golpes contra el pavimento, dentro de un costal, a la chiquilla de un año hasta convertirla en una masa informe para dejarla colgada de una vara, eventración a la madre embarazada y profanación impudica del cadáver (*op. cit.*, p. 389).

Los cadáveres aparecieron horriblemente mutilados en sus partes genitales y colocados en posiciones deshonestas que indicaban una clara y marcada intención erótica sexual. Luego, en el espacio de las dos o tres horas que permanecieron los

antisociales en dicho lugar, violaron a cuatro mujeres (...). Se observó, como punto de interés, que las violadas eran esposa, madre e hijas de alguno de los muertos, y que otras mujeres residentes en el poblado no fueron molestadas, a pesar de ser más jóvenes que las dos primeras (*op. cit.*, p. 394).

En el mismo año en que se publicó el primer tomo de *La Violencia en Colombia* (1962), el Colegio Nacional de Periodistas y la Asociación Colombiana de Periodistas se manifestaron en contra del sensacionalismo. Entre los compromisos adquiridos, los periódicos se comprometieron a evitar “una reflexión del bien contra el mal”, ya que este tipo de noticias eran las que causaban los desórdenes y las matanzas entre liberales y conservadores (Escobar, 2021).

Merece la pena resaltar que las narrativas mencionadas no solo influenciaron el libro de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, sino también libros de carácter recopilatorio anteriores a la publicación de 1962. Algunos de estos libros, conocidos como “presentaciones panfletarias” de la Violencia, construyeron descripciones detalladas de ataques contra campesinos, violaciones contra mujeres y la exposición de fotografías sobre cadáveres acompañadas de epígrafes “commovedores”.

4. Los “libros panfletarios” de 1950

Diversos libros fueron construidos con recursos similares a los que han sido descritos anteriormente, y también fueron repartidos por todo el país y en el exterior. Por el lado del Partido Conservador, libros como *El basilisco en acción* o *Los crímenes del bandolerismo* (1953), de Juan Manuel Saldarriaga Betancur, “Testis Fidelis”, presentaron variados testimonios que “limpiaban” el nombre de los partidarios conservadores de la época. Los cuerpos que fueron registrados eran víctimas de los “bandoleros liberales”. En *El basilisco en acción* (1953), el autor compara los rostros de las personas de

ambos partidos con el ánimo de resaltar que sus facciones, las de los liberales, les delataban los crímenes cometidos. Esto se usó para evidenciar una “bondad” en los rostros de los conservadores y una “maldad” en los rostros liberales.

“La cara les hace el proceso”



Figura 5: “Rostros conservadores”.



Figura 6: "Rostros liberales".

Fuente: Saldarriaga Betancur, 1953, p. 27.

Las anteriores publicaciones se configuraron como respuesta a los escritos que seguidores del Partido Liberal realizaban de las versiones de los hechos⁶. De este modo, escritos liberales como *Viento seco* (1950) tuvieron su contraargumento en *El basilisco en acción* (1953), y este a su vez tuvo la respuesta liberal escrita por un sacerdote en el libro *Lo que el cielo no perdona* (1954). De igual forma, se encuentra la respuesta directa a esta última publicación con

⁶ Existen otros libros de carácter académico e histórico como representación del inicio de la violencia en los Llanos. Tal es el caso de *Las guerrillas del Llano* (1955), de Eduardo Isaza Franco. Por otro lado, existen algunas producciones literarias, como *Los días del terror* (1955) y *Balas de Ley* (1953). Todas estas publicaciones narraron los hechos por medio de testimonios y la recopilación de noticias de la época, pero no mostraron imágenes sobre la violencia.

el libro conservador *De Caín a Pilatos* (1955). Todas estas publicaciones hicieron uso de la fotografía de los cuerpos masacrados, las descripciones detalladas de los crímenes y las consignas de cada partido para adjudicar al partido contrario los asesinatos y las masacres.

El uso de las fotografías con pie de fotos descriptivos y “aclaratorios” de quiénes habían sido asesinados y cómo se observa en todos los libros mencionados. No obstante, las versiones que se describen varían de acuerdo con el partido al que pertenece el autor. En el libro *De Caín a Pilatos* (1955) se menciona que una de las fotografías usadas como portada del libro *Viento seco* (1950) no corresponde a los culpables que asigna.



Figura 7: portada de *Viento seco* (1950). Fuente: Fidelis, 1955, p. 18.

Lo que dice el libro conservador es que la fotografía usada “realmente” perteneció al registro de los cuerpos y las cabezas de seis conservadores “villanamente asesinados en Villarrica, Tolima” y no a los campesinos liberales de Ceilán, Valle del Cauca. “Testis Fidelis” condena a Daniel Caicedo, autor de *Viento seco*, por atribuirse esta fotografía:

Sin embargo, el autor de uno de los novelones sobre la violencia no tuvo inconveniente en utilizarla para la carátula de su libro “Viento Seco” afirmando, con la mayor necedad, que se trataba de los cráneos de inocentes asesinados por las Fuerzas Armadas. Lo innoble del truco salta a la vista, si alguna investigación pudiera desprenderse, el negativo está a disposición de las autoridades (Fidelis, 1955, p. 18).

De igual manera, se encuentra en el libro liberal de Ernesto León Herrera, *Lo que el cielo no perdona* (1954), el uso de fotografías con ubicaciones y apellidos de las víctimas liberales asesinadas por las fuerzas armadas y miembros del Partido Conservador. En este libro el párroco que escribe, de tendencia liberal, refuta las versiones presentadas en 1953 por “Testis Fidelis”:

Y para que no se escandalicen los fariseos ni los testis fidelis y digan que mentimos como aquel “testigo fiel” traigamos del pelo una critica de las muchas que tenemos. Es de una carta que traicionando su modo de decir y de pensar entregó el Director de *El Colombiano* de Medellín al exgobernador Arango Ferrer el viernes 5 de junio de 1953 a las 11:30 de la mañana y que dice:

En agosto de 1952 se conmovió Medellín con la noticia del desaparecimiento de tres ciudadanos y todos temían que se les hubiera hecho Víctimas de un paseo al estilo de los que hacían los comunistas españoles. Los cadáveres de los tres sujetos fueron llevados según todas las noticias circulantes en un celular hacia la región de occidente y arrojados a una ladera del Río Tonusco (León Herrera, 1954, p. 168).

Sesenta años después, en libros posteriores, las fotografías de este libro tendrán un responsable y otro tipo de ubicaciones, aunque descripciones similares usadas en el libro inicial. Es importante resaltar que gran parte de las fotografías observadas en estos libros se encuentran en el Archivo Germán Guzmán Campos (de ahora en adelante

AGGC)⁷, incluso, algunas de las que salieron publicadas en *La Violencia en Colombia* tendrán un fotógrafo común y otro tipo de rotulaciones.

Un ejemplo claro del fenómeno de juntar fotografías con descripciones variadas se puede evidenciar en otra fotografía de 1953 y una de 1962. En el libro *El basilisco en acción* (1953) aparece un cuerpo decapitado al que le asignan la identidad de un policía asesinado en Cundinamarca por la banda del bandolero liberal Saúl Fajardo. Esta misma imagen fue usada en dos ediciones de *La Violencia en Colombia* con dos pies de foto diferentes. El primero, de 1962, decía “*Esto es la Violencia. La realidad espantable. LA VIOLENCIA EN COLOMBIA o un grito que debe mantener insomne la conciencia nacional*”. El segundo, del año 1968, muestra una versión menos emocionada y esperanzadora: “*Sin embargo... esto no es Colombia*”.

En *El basilisco en acción* (1953), las fotografías tienen acusaciones directas a bandas liberales de Antioquia, Boyacá, Cundinamarca, Meta, Valle del Cauca, Huila y Santander. En el libro de 1962, los epígrafes acompañan a la fotografía con información generalizada, o apuntan al reconocimiento de “los campesinos” como la principal población victimizada sin negar su participación activa en la Violencia. Se hace necesario mencionar que el libro de 1953 fue hecho durante el ocaso del Gobierno de Laureano Gómez y prolongado por Juan Roca Lemos, nombrado en 1948 cónsul en Francia por Ospina Pérez, el mismo que señaló en la prensa

⁷ En el año 2017 un grupo de profesores de la Universidad del Valle tuvo acceso al acervo documental físico y completo de monseñor Germán Guzmán Campos, uno de los gestores de paz más importantes de Colombia entre los años 1950-1980. A pesar de que parte de este archivo ha sido digitalizado en la página de la Biblioteca de la Universidad del Valle (<https://acortar.link/99wAx3>), muchas de las imágenes que se presentan en este apartado son inéditas y aún no se encuentran habilitadas para el público. Este archivo se consultó entre los años 2021 y 2023 en el marco de la investigación titulada “La producción de un fenómeno visual. El panorama visual de la violencia en Colombia y el Archivo Germán Guzmán Campos”.

conservadora las formas en que debía ser frenada la presidencia de Jorge Eliécer Gaitán.

Los pies de foto utilizados antes de 1962 eran el recurso de defensa para atacar al partido contrario. En ocasiones, una misma foto tenía responsables distintos y se situaba en lugares diferentes de la geografía colombiana. Estas narrativas fueron “matizadas” en *La Violencia en Colombia*. Los pies de fotos en este libro hacen mención a la Violencia sin adjudicar los cuerpos de las víctimas a ningún partido.

En todas las imágenes de los libros mencionados se desconoce un responsable directo de las fotografías. El autor de la fotografía no era importante para el objetivo de las publicaciones, incluso en el libro de 1962 la presencia de los nombres de los fotógrafos no aparece⁸. Sin embargo, desde el año 2009 circulan una serie de libros que presentan gran parte de las fotografías usadas en los libros sobre la Violencia y algunas fotografías del Archivo Germán Guzmán Campos con el nombre, la biografía y los periplos que afrontó el responsable de estas fotografías.

5. Un fotógrafo de la Violencia en el Tolima

Victor Eduardo Prado Delgado, “Vipradel”, nació en Tolima en 1942, inició su carrera a la edad de 16 años. Periodista, cronista y fotógrafo, trabajó entre 1958 y 1959 como corresponsal de diversos periódicos locales y en 1960 fue corresponsal de *La Voz del Tolima* en Bogotá. Se formó en el colegiado de periodistas de *El Espectador* y fue nombrado por este periódico como corresponsal de guerra. Realizó múltiples registros fotográficos y documentales del bandolerismo, los lugares de los asaltos, las masacres en diversas zonas rurales del país y descripciones forenses de los cuerpos de las víctimas, como también múltiples

⁸ Salvo el tomo II, de 1964, en el que aparece un grupo de fotos con el nombre de Carlos Neissa.

entrevistas a las madres, las amantes y las víctimas de los bандoleros. En sus libros registra diversos documentos como “cartas de amor”, mapas e historias de algunos asesinos de la época de la Violencia.

Sus libros, como *Bandoleros. Historias no contadas* (2009), *Bandoleros. Imágenes y crónicas* (2010) y *Violencia en el Tolima. Ríos de sangre, muerte y desolación* (2014), presentan alrededor de 200 fotografías de los crímenes, los rostros de los bandoleros, las partes de los cuerpos de las víctimas y las madres y las parejas de los asesinos. Son alrededor de nueve libros⁹ los que escribió y publicó en Ibagué. En la actualidad, circulan más de 300 fotografías a nombre de “Vipradel”, muchas de las cuales aparecen en *La Violencia en Colombia* y en el AGGC.

Estas fotografías, que habían sido usadas arbitrariamente en los libros sobre la Violencia, proporcionan información omitida o desconocida por los autores de *La Violencia en Colombia* (1962). Fueron tomadas en las décadas de 1950 y 1960 e indican la razón de la muerte y, en algunas ocasiones, omiten la pertenencia política de los muertos. De este modo, imágenes acompañadas de pies de fotos “generales y anónimos” en los libros sobre la Violencia y algunas fotografías del AGGC son “complementadas” con estos libros de principios del siglo XXI.

Fotografías rotuladas en *La Violencia en Colombia* de manera anónima y simbólica como “El Cristo campesino” fueron descritas de manera puntual en los libros de “Vipradel”. En este caso concreto, aquel nombrado “Cristo” por los autores del libro de 1962 se llamaba Samuel Ríos, tenía aproximadamente 30 años cuando lo mataron, medía un metro con 65 centímetros y la causa de su muerte había sido, según “Vipradel”, una “hemorragia cerebromeníngea aguda”.

⁹ En el año 2018 murió Vipradel y el periódico *El Cronista* realizó una conmemoración a su labor periodística e indicó la producción literaria y fotográfica de Prado. Para ver la nota completa: <https://acortar.link/6Peozp>.

Nombres de las víctimas del Tolima



Figura 8.



Figura 9: "El Cristo campesino"¹⁰

Fuente: Prado Delgado, 2014, p. 62.

¹⁰ Titulada de esta manera por Germán Guzmán Campos, esta foto fue publicada en *La violencia en Colombia* y encontrada en el AGGC. "Vipradel" le asigna un nombre a la víctima, "Samuel Ríos", y describe la edad, la estatura y la causa de su muerte.

Víctor Prado Delgado trabajó registrando con su cámara los muertos y tomando nota de las causas de las muertes de las víctimas. También tomó fotografías de los lugares en los que operaron los bandoleros más temidos de 1960, como “Sangrenegra”, “Desquite”, “Chispas” y “Pedro Brincos”. De igual forma, con sus crónicas presentó historias de los “maestros bandoleros” que enseñaron a “Sangrenegra” las formas de matar o los cortes en los cuerpos.

Hubo muchos rumores acerca del origen de Sangre Negra, pero todos distan de la realidad. Almanegra sedujo el espíritu de algunos bandoleros y Jacinto Cruz Usma fue uno de ellos. Le enseñó a matar, a vengarse, también a amar, pero nunca le enseñó a beberse la sangre de los muertos. Las malas lenguas del Líbano contaban que un día Miguel Villarraga (Almanegra) obligó a Jacinto a matar a un hombre practicándole el corte de franela y como prueba de fidelidad le obligó a beberse unos cuantos tragos de la sangre que expulsaba su garganta cercenada (Prado Delgado, 2009, p. 22).

A “Vipradel” se le conoce como el “fotógrafo de los bandoleros muertos”, puesto que la gran mayoría de las fotografías que circularon en la prensa sobre los cuerpos asesinados de algunos bandoleros, entre esos “Sangrenegra” y “Desquite”, fueron tomadas por él. La narrativa particular de los libros de este fotógrafo muestra historias completadas con moralejas en las que toma “detalles íntimos” de los bandoleros para “sensibilizar” al lector. Por ejemplo, en su libro *Bandoleros. Historias no contadas*, “Vipradel” muestra la casa de “Sangrenegra” y cuenta el nacimiento de este bandolero junto con diálogos entre la madre del bandolero y él. En renglones seguidos presenta la fotografía de su amante y madre de su hijo, “La Aguilata”.

Con la aparición de este fotógrafo se puede “triangular” información relacionada con una de las fotografías que causó revuelo en 1950. La fotografía sobre los seis hombres decapitados que usó Daniel Caicedo en la portada de *Viento seco* aparece

en el libro de “Vipradel” llamado *Violencia en el Tolima. Ríos de sangre, muerte y desolación*. El fotógrafo pone un pie de foto en el que menciona “acciones bélicas entre liberales y conservadores, años 50 al 53 en Villarrica Tolima”, el dato del lugar coincide con lo mencionado por “Testis Fidelis” en el libro *De Caín a Pilatos* (1955), con la excepción de que en este último se dice que las cabezas pertenecen a conservadores.

6. Las fotografías del libro *La Violencia en Colombia*

Entre los años 1962 y 1968 fueron publicadas alrededor de 70 fotografías entre los tomos I y II de *La Violencia en Colombia* y *La Violencia en Colombia. Parte descriptiva*, de Germán Guzmán Campos. En estos tres libros fueron publicadas 41 fotografías que contenían el registro de personas vivas y escenarios diversos de la geografía colombiana (rurales y urbanos) y 29 fotografías de múltiples cadáveres con señales diversas de armas y tortura. Se ha mencionado que un recurso valioso que permite “narrar” estas fotografías es la presencia de los “pies de foto” o los epígrafes. Muchas de las imágenes fueron acompañadas de títulos sugerentes y condenatorios, que iban desde la denuncia a las instituciones del Estado hasta la mención y la condena de los cortes ejercidos en los cuerpos de las víctimas, además del recurrente uso de un lenguaje católico.

En algunas ocasiones es posible identificar a la persona en la fotografía, ya sea por la mención en los pies de foto de su nombre y apellido o su “alias”. El lenguaje usado, en algunas ocasiones, colindaba con la ironía. Por ejemplo, una foto de un niño muerto, en el segundo tomo del libro de 1964, en la que los autores comentan o se preguntan “Niño salvado (?) de la orfandad...”. El uso de este tipo de rotulaciones “impuso una historia, una cultura y un imaginario” (Barthes, 1995, p. 22) de la Violencia. Señalar que la muerte es la “salvación” de una vida sin padre ni madre es una aseveración irónica de lo que los lectores pueden ver en la imagen.

¿Cuál fue el carácter o la organización de las imágenes a lo largo de las publicaciones? ¿Qué sentido tenía acompañar las imágenes con las frases de los pies de foto? Se ha mencionado que la intención de los autores fue “bucear por los trasfondos escalofriantes de la Violencia intentando ser objetivos” (Díaz, 2018, p. 110). No obstante, el carácter condenatorio y de denuncia que atraviesa la narrativa de las fotografías, por demás desconectadas de los párrafos inmediatos que las acompañan, revela un profundo interés por, más que explicar el fenómeno de la Violencia con la imagen, exponer y sensibilizar al lector por lo sucedido.

En palabras de Germán Guzmán Campos (1984, p. 13), el propósito del libro fue “herir la sensibilidad de los colombianos, obligándolos a pensar dos veces, antes de volver a estimular el ciclo de la destrucción inútil”. Esto significa que el carácter principal del uso de las imágenes en los libros no se distanció radicalmente de los usos y los propósitos de la prensa sensacionalista de los años anteriores. Esto se evidencia en la selección de las palabras y los mensajes directos al lector. Estas formas de “contar la Violencia” provocaron reacciones de rechazo y crítica. Algunos estudios consideran que fue el uso de las imágenes y las descripciones de los crímenes. Otros han concentrado sus análisis en los pies de foto, que van desde la denuncia por la “desintegración y el aniquilamiento de la familia” hasta la revelación de los métodos de “boleto”¹¹ entre líderes campesinos (Correa, 2010, p. 123).

Algunos pies de foto muestran una preocupación de los autores por el futuro de los que crecieron y participaron en la Violencia. Hay cuestionamientos directos al Estado y menciones diversas de las consecuencias del conflicto. Se cuestionan por la infancia que nace en la cárcel: “Nace en

¹¹ En la primera edición del libro, del año 1962, hay una fotografía en la que se encuentra el sociólogo Álvaro Camacho Guizado sosteniendo un mensaje de muerte y exilio escrito en una penca de fique. El boleto era un mecanismo de intimidación que usaban los bandoleros para enviar un mensaje a los que les contradecían o aquellos que pertenecían a un bando contrario. Estos mensajes se escribían a manera de panfleto en diversas superficies.

la cárcel un ser anónimo”, por las mujeres desplazadas del campo hacia la ciudad que trabajan como prostitutas: “*De la violencia del campo a la prostitución de la ciudad*”, por los hombres que alargan las filas en las penitenciarías: “*¿Después? La universidad del crimen*” y, por último, como la única opción para todos aquellos que, siendo incluso infantes, llegaron a la cárcel: “*Perfeccionándose para nuevos delitos*”.¹²

7. Las reacciones frente al libro *La Violencia en Colombia*

Orlando Fals Borda realizó en la introducción al segundo tomo de *La Violencia en Colombia* (1964) una tipificación de las reacciones de la prensa frente al primer tomo (1962). El sociólogo mencionó la relevancia sociológica que implicó recolectar y analizar estas reacciones porque hablaban directamente de los afectos y las maneras en que los lectores percibieron el conflicto. El libro fue, según los autores, un “registro objetivo” de la realidad colombiana del momento y se convirtió en un pretexto para que la opinión pública activara los canales de discusión frente a la Violencia (Guzmán Campos *et al.*, 2005b, p. 31).

Fals Borda citó al escritor norteamericano Daniel Lerner para justificar la presentación de las múltiples reacciones sobre el libro y la relevancia de continuar con la publicación del segundo tomo. Esta introducción del segundo tomo fue una reflexión sobre las reacciones del primero y una anticipación a los efectos mediáticos del segundo:

La publicación de un libro hace una exigencia sobre el decorrer de la atención pública. Un libro importante es un reto a las reacciones normales de su público. Si el reto se siente ampliamente, puede hasta provocar una crisis. Por lo mismo,

¹² Las frases en cursiva son algunos de los pies de foto de la primera edición del año 1962.

una prueba de su importancia es la calidad, amplitud y variedad de la reacción que un libro provoca en la vida afectiva de su público, en este sentido, la importancia dura hasta que los conflictos de interpretación y evaluación se desarrollen públicamente. La fase de la crítica puede coincidir con la aparición del libro, puede persistir por siglos o puede fluctuar según época o localidad (Lerner citado por Fals Borda en *op. cit.*, p. 30).

Las etapas de las reacciones frente al libro en 1962 fueron clasificadas por Fals Borda así:

1) Expectativa desde la aparición del libro hasta un mes después de su primera publicación, 2) Campaña de descrédito entre el mes de septiembre y octubre, 3) Debates secretos en el Senado de la República en noviembre y diciembre y 4) Crítica intelectual y asimilación de los círculos intelectuales en reseñas y otros libros sobre la Violencia a finales del año (*op. cit.*, p. 32).

Cuenta Fals Borda que una vez publicado el libro las reacciones fueron positivas; la lectura inicial del libro apuntaba a una responsabilización de toda la “sociedad colombiana”, a una toma de decisiones conjunta independiente del partido político. Sin embargo, el tiempo de “introspección” y “diálogo” (*op. cit.*, p. 33) fue corto y una vez se identificaron acusaciones por “antecedentes políticos que ensuciaban” a cada partido, las afrontas empezaron contra los autores.

Algunas nominaciones, como “El Falso Borda” contra Orlando Fals Borda, “El Monstruo Guzmán” contra monseñor Germán Guzmán y “El abogado liberal incompetente” contra Eduardo Umaña Luna, fueron los calificativos con los que intentaron desprestigar a sus autores y al libro de la Violencia en la prensa colombiana (*op. cit.*, p. 39). Rápidamente, la herramienta para el desprecio se volcó hacia las figuras públicas que cada uno de los autores representaba, un acto jamás visto con los otros libros de la Violencia.

Los nexos entre un párroco, un protestante y un sociólogo dieron de qué hablar en los “espacios nacionales”. Estas

reacciones se volvieron el comentario diario del Senado y la ofensiva constante de representantes de la Iglesia y el Ejército:

El Ministro de Guerra, Alberto Ruiz Novoa, declaró en la Cámara: todos sabemos que no fueron las Fuerzas Armadas, las que dijeron a los campesinos que se fueran a matar unos contra otros para ganar las elecciones. Sí sabemos que no fueron las Fuerzas Armadas las que dijeron a los campesinos que asesinaran a los hombres, a las mujeres y a los niños para acabar hasta con la semilla de sus adversarios políticos, sino los representantes y los senadores, los políticos colombianos (*El Tiempo* de 1962 citado por Fals Borda en *op. cit.*, p. 38).

Estas reacciones mostraron una preocupación por las figuras que hicieron el libro, los lugares bajo los cuales fueron apoyados y el momento en que fue publicado. Todo apuntaba a que Germán Guzmán Campos, siendo miembro de la Iglesia católica, “no había solicitado a la Autoridad Eclesiástica la licencia para imprimir el libro” (*op. cit.*, p. 41), también a la “falta de autoridad científica”, atacada mediante múltiples publicaciones en prensa y revistas que mostraban las fallas estadísticas, sociológicas e históricas del libro, además de condenar el reciente programa de sociología (*op. cit.*, p. 42). Por último, el ataque de representantes de la Iglesia católica contra la “mala fe” de los autores al elaborar el libro en un momento en el que se esperaba “avanzar” contra la violencia bipartidista y evitar el debate porque “muchos de los actores están vivos e interesados en defenderse de las acusaciones” (*op. cit.*, p. 61).

Con frecuencia se menciona que las élites políticas hicieron en la prensa una valoración negativa del libro por el uso de las fotografías (Correa, 2010; Díaz, 2018; Rodríguez, 2017). No obstante, en el AGGC se encuentran diversos recortes de prensa que muestran comentarios positivos sobre el libro. Las menciones sobre las fotografías son pocas, tanto en las columnas de opinión a favor como en contra. Las críticas apuntaron, principalmente, hacia la exageración

en las descripciones y la “tergiversación” de los autores al momento de responsabilizar a diversos líderes políticos en una época de omisión de la Violencia¹³. Una vez vendidas las mil copias de la primera edición del libro en 1962, la prensa fue la principal responsable de la popularización de algunos apartados del libro, al parecer, los más escabrosos (Fals Borda en Guzmán Campos *et al.*, 2005b, p. 35).

Meses después de la publicación del libro, en septiembre de 1962, el periódico *Occidente* defendió el uso de las fotografías sobre la Violencia argumentando que estas acciones no se desligaban del deseo de denunciar los crímenes y de contagiar a los lectores una “profunda indignación” con cada noticia publicada sobre el tema. Dos años después Orlando Fals Borda escribió que el uso de “los recuerdos, las identidades y los requerimientos que el libro evoca” fueron una herramienta para que el público lector se estimulara afectivamente con lo que leía y veía (Guzmán Campos *et al.*, 2005b, p. 31).

El sociólogo también mencionó que era desacertado considerar una mera “ilustración o remembranza del horror” a los datos que sustentaron los testimonios. No hizo mención explícita de las fotografías, pero sí mencionó que algunas de las “herramientas aclaratorias” usadas en el libro fueron, principalmente, el “estímulo frente al cual se expresan grupos y personas” (*op. cit.*, p. 32) y el “deseo por aumentar el conocimiento del fenómeno (de la Violencia) como una meta sociológica” (*op. cit.*, p. 39).

Vale la pena mencionar la necesaria desmitificación de la condena mediática del libro por el uso de las “imágenes del terror” (Correa, 2010, p. 122). Menciones sobre

¹³ En la introducción al segundo tomo del libro (1964), Fals Borda menciona dos casos en los que el Frente Nacional se concibe como un pacto de olvido y no mención de la violencia. El primero sucedió en el Congreso por Fernando Londoño, en el que dice que este se había hecho para no volver a hablar de la violencia. El segundo, dicho por Mariano Ospina Pérez, en el que añade que no debían mencionarse orígenes y responsabilidades de lo sucedido (Fals Borda en Guzmán, 2005b, p. 61).

“desmembramientos”, “macheteos”, “descuartizamiento” en la prensa habían sido descripciones que pasaron “desapercibidas” para la crítica académica y política del momento. De acuerdo con la bibliografía consultada, el libro fue condenado en un inicio por las descripciones y las fotografías, pero las afrontas constantes contra el libro, según Fals Borda, fueron especialmente por las responsabilidades y las acusaciones que ciertos líderes de “bandos” políticos se adjudicaron en el momento en que el libro se popularizó, ya que algunos de los líderes políticos habían “limpiado” su imagen pública con la creación del Frente Nacional.

Para mantener esa campaña, exhibiendo una y otra vez las terribles “fotos de la violencia” solo atendíamos al imperativo de un deber que consideramos útil y necesario: Presentar el drama en toda su repugnante realidad, hasta conmover la conciencia nacional y comenzar entonces la gran batalla —o más propiamente, la gran guerra contra la Violencia.

Fue necesario que la audacia de los bandoleros dejara su saldo de sangre inocente cerca de la Capital y a pocas días de la inauguración del nuevo Gobierno, para que quienes desafían la publicación de esas desagradables fotos, apelaran a ellas como testimonio definitivo de una vergüenza nacional que reclamaba el concurso de todos para su extirpación.

Hubo algún gratuito censor de *OCCIDENTE*, que llegó a decir que “hería los sentimientos cristianos” la publicación de las fotos, fatalmente famosas, como si el crimen estuviera en la denuncia.



Figura 10: en defensa de las fotografías en la prensa¹⁴. Fuente: AGGC. *Occidente*, 2 de septiembre, 1962.

La llamada “inoportunidad de la publicación del libro” (Fals Borda en Guzmán Campos *et al.*, 2005b, p. 60) hace referencia, realmente, a la interpretación de esta como un desafío a lo pactado. Este desafío venía avalado por la institucionalidad, la Universidad Nacional y el Gobierno de Alberto Lleras Camargo. Los esfuerzos de los autores para

¹⁴ La imagen de la niña fue inicialmente presentada en *Occidente*. En el mes de septiembre de 1962 este periódico adjunta un pie de foto con la siguiente descripción “UNA DE LAS FOTOS DE OCCIDENTE SOBRE LA VIOLENCIA. La infeliz muchacha Rosa Elena Ruiz, casi una niña, víctima de los bandoleros”. Esta misma foto será usada por Alonso Moncada Abello en 1963 como la portada de su libro *Un aspecto de la violencia*.

que el libro no fuera considerado una publicación panfletaria, como las anteriores, se vieron invisibilizados tras haber sido leído como un deseo de “exaltar los ánimos, una incitación al resentimiento y una renovación de las pasadas recriminaciones” (*op. cit.*, p. 61).

Decía Gonzalo Canal Ramírez¹⁵ que lo visto en el libro “es demasiado serio como para que se pueda dormir tranquilamente”. Que aquellas cosas que se narraron en el libro eran de gran atrocidad e implicaban una “vergüenza conjunta, colectiva y nacional”. Los usos de estas fotografías, de acuerdo con el libro en el que se presentaron, mostraron versiones contrarias o inconclusas de lo sucedido. Es necesario, entonces, hacer un recorrido a través de todas las fotografías publicadas en los libros y comprender por qué este aspecto sigue intrigando en la actualidad.

¿Qué muestran estas imágenes? ¿Por qué son relevantes para la reconstrucción de la memoria visual de la Violencia? Al parecer, algunas de las fotografías que se consideran “únicas” del archivo fueron utilizadas antes de *La Violencia en Colombia*, esto podría indicar que el acervo de Germán Guzmán Campos pasó por diversas manos y fue utilizado para responsabilizar, a conveniencia, a los distintos partidos.

Todas las fotografías de las publicaciones de los libros y sus futuros cambios, según las editoriales, sirvieron como prueba de las “atrocidades” que los autores describieron, pero estos libros no son el único registro de los cuerpos de las víctimas, ni tampoco el único medio que describió detalladamente las formas de morir durante la Violencia. Tampoco es correcto indicar que el libro *La Violencia en Colombia* hace uso diferente o “especial” de los pies de foto porque estos mensajes también se observan en otras publicaciones de diversa naturaleza política (conservadora, liberal y comunista).

¹⁵ Comentario sobre el libro *La violencia en Colombia* registrado en una columna de opinión del periódico *Occidente* en el mes de septiembre del año 1962.

8. No es la imagen, es el enfoque y la coyuntura

En 1963 salió a la luz un nuevo libro sobre la Violencia, pero esta vez con un fuerte carácter panfletario y condenatorio en contra del comunismo. El libro, titulado *Un aspecto de la Violencia*, fue escrito por Alonso Moncada Abello y está compuesto por más de 470 páginas en las que responsabiliza a todo el “pueblo colombiano” por las atrocidades cometidas al campesinado e interpela al lector cuestionando si cada uno de los que percibió la Violencia, en el fondo, fue también un partidario de la intromisión de la ideología comunista en sus hogares (Moncada Abello, 1963, pp. 25-29, 467-468).

Desde 1953 hasta 1968, la mención al comunismo restó responsabilidad a las élites políticas. En 1953 se mencionó como culpables a los “bandoleros liberales criptocomunistas”, diez años después se anulan las menciones al Partido Liberal y se señala directamente al comunismo como único culpable. Alonso Moncada escribió sobre los pactos entre bandoleros y líderes comunistas y presentó diversas pruebas visuales (correspondencia) que sustentan el apoyo comunista a los campesinos bandoleros respecto a la dotación para delinquir, como recetas para construir granadas y explosivos caseros y la entrega de todo tipo de armas.

Moncada en su libro supera en cantidad fotográfica la presentación de los cadáveres. En los tres libros de *La Violencia en Colombia* aparecen 29 fotos en total de cadáveres; en el libro *Un aspecto de la Violencia* hay 46 imágenes que, no está demás decirlo, aparecen en su mayoría en el AGGC. Estas fotografías presentan escenas de masacres, cuerpos torturados, niños con señales en sus cuerpos de diversas armas y partes del cuerpo de las víctimas, narrativas conocidas por los lectores en los libros anteriores.

En el libro de Moncada Abello (1963) fueron muchas más las fotos susceptibles y suficientes para producir las mismas críticas, o más fuertes, que las que recibió el libro *La Violencia en Colombia*, ¿por qué este libro no recibió tales

críticas? Se puede observar un recorte, el único, en el AGGC en el que aparece una reseña del libro en la que se expresa lo siguiente:

Para complementar los textos y documentos que se recogen en el libro, Moncada incluyó una serie de fotografías tremendamente realistas, que explican por sí solas, hasta qué punto de sadismo se ha llegado, y que así juntas, son una exposición de terror. Indudablemente, por la manera como Alonso Moncada trata el tema, esta obra tendrá que ocupar un lugar destacado en las bibliotecas de los sociólogos y de los historiadores, que dentro de algunos años intenten ofrecer un estudio desapasionado y veraz del peor flagelo que ha tenido que soportar el país en este siglo.

Figura 11: comentario a *Un aspecto de la Violencia*, 1963. Fuente: AGGC, El Siglo. Agosto de 1963.

La evidente condena al comunismo fue lo que permitió que este libro fuera reseñado, incluso, en periódicos conservadores, como *El Siglo*. Este recorte de prensa, al parecer, agradeció la presencia de estas fotografías, ninguna de ellas con pie de foto, y recomendó a los sociólogos y a los historiadores de la época “reservar un espacio para este libro en sus bibliotecas”. Un año después de la publicación de Moncada, los autores de *La Violencia en Colombia* no se resistieron a mencionar esta condena contra el comunismo:

¿Hasta dónde está verificándose una aproximación mental hacia el comunismo en los grupos que hasta hace tres años eran enemigos a muerte del comunismo? ¿Hasta dónde han calado en el campesino teorías de tipo comunista ya digeridas por los rebeldes, teniendo en cuenta que estos mantienen contacto permanente con vastas zonas rurales?

Pero tampoco se puede decir que todas las áreas son comunistas, para justificar jornadas de arrasamiento. El ineludible tema, la realidad inocultable es que en el fondo se agita una agudizada y creciente problemática social. Lo que sí debe

preguntarse es quién está buscando, orientando y precipitando más eficazmente una toma de conciencia en la masa rural (Guzmán Campos *et al.*, 2005b, p. 388).

La diferencia en el uso de las fotografías encontradas en los libros sobre la Violencia radica en el carácter que adquieren en el cuerpo del texto. En el caso del libro de Alonso Moncada, las fotografías cumplen una función recopilatoria de crímenes sin ningún tipo de mención o responsabilización más que a la ideología comunista. Son fotografías que “muestran” la participación del campesinado y los bandoleros en la perpetración de los asesinatos y las causas de tal “corrosión”, se encuentran distribuidas a lo largo del libro reunidas en grupos de 5 a 6 fotos y se convierten en los “separadores” de los capítulos.

9. Una interpretación de las fotografías del *Atlas mnemosyne*

En el año 2018, Isabel Cristina Díaz construyó un *atlas mnemosyne*¹⁶ de la Violencia, donde presentó una categorización de las fotografías del libro. La autora construyó cinco grupos temáticos que dieron cuenta de distintas agrupaciones visuales. Estas categorías son “los retratos de los héroes/vándalos”, las representaciones del “campo o la naturaleza”, las imágenes del “crimen en la ciudad”, los “campesinos víctimas y victimarios” y las fotografías de “los cadáveres o la muerte” (Díaz, 2018, pp. 50-51).

¹⁶ El atlas mnemosyne fue un método de organización visual propuesto por el alemán e historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) basado en la construcción de similitudes o relaciones visuales entre imágenes de distinta procedencia. En función de la investigación de Isabel Cristina Díaz, el atlas significó la disposición de las imágenes de los libros y sus ediciones, con el ánimo de encontrar nuevos sentidos y significados a lo publicado. Estos significados radican en las relaciones narrativas entre imágenes y palabras (pie de fotos) y, claramente, el contexto social en el que fueron expuestas.

El primer grupo de fotografías, “los retratos: héroes/vándalos”, muestra a los líderes campesinos, los bandoleros, las personalidades políticas y los comisionados, entre ellos Germán Guzmán Campos, en escenarios y posiciones diversas. Los actores directos de la Violencia van desde bandoleros conocidos por sus alias hasta el registro fotográfico de la labor desempeñada por la Comisión Investigadora en espacios diversos de la ruralidad colombiana. La mención de los pies de fotos de cada una de las editoriales de los libros permite al lector identificar los cambios en las nominaciones que los autores hicieron a las fotografías, además de la pertinencia de estos textos para comprender la “narrativa general” dispuesta en “tableros” de lo publicado en los tres tomos.

El segundo grupo de fotos, “el campo: la naturaleza”, reúne 6 fotografías en las que se construye la narrativa de la “ruralidad” y quiénes la habitaban. Este pequeño grupo de imágenes abarca la representación del campesino de la época. Por un lado, niños huérfanos que, según Guzmán Campos, debido a la Violencia no tenían futuro y se veían inclinados hacia la delincuencia. Por otro lado, el campesino “honrado y trabajador que estaba ligado profundamente a la tierra y habitaba lugares destruidos por los incendios del partido contrario o los bandidos de la zona, el abandono del Estado y la rememoración de los asesinados” (*op. cit.*, p. 69).

El tercer grupo de fotografías presenta una mirada de “la ciudad y el crimen”. En esta categoría se observa una preocupación por los “efectos de la Violencia” en las principales ciudades a las que llegaron campesinos desplazados de las zonas más afectadas durante la época. También se representan los lugares a los que llegaron, principalmente, hombres “sedientos de venganza” y “descompuestos moralmente” (*op. cit.*, p. 71). Las consecuencias de la Violencia serán mencionadas en el segundo tomo del libro (2005b), que presentará la “evidencia” de la prostitución, la vida del criminal, los hombres y las mujeres en la cárcel, jóvenes en actitud para delinquir y niños y niñas huérfanos en las calles

que vivieron en inquilinatos, lo que prolongó la “miseria” del campo en la ciudad.

El cuarto grupo de fotos, sobre “los campesinos: víctimas y victimarios”, presenta 14 fotos en las que se observa la conformación familiar de los campesinos, los grupos familiares victimizados, los hombres y las mujeres militantes, y los niños y las niñas en armas, nombrados como “guerrilleros” (*op. cit.*, p. 80). La presencia del infante como principal víctima contrasta con los jóvenes en armas y los hombres reconocidos por sus alias, como es el caso de “Chispas”. Se interpreta en estas imágenes que los campesinos son victimarios y víctimas de las luchas ideológicas entre ellos mismos, pero los autores de los libros se encargaron de manifestar un victimario común que los ponía a todos ellos como únicas víctimas de la Violencia (Guzmán citado por *op. cit.*, p. 83).

El último grupo de fotografías se refiere a “los cadáveres y la muerte”. Este grupo se publicó a lo largo de los tres libros y perpetró un imaginario visual, a partir de cada tomo y hacia el futuro, de aquello que los colombianos conocieron y conocen como la Violencia. Las formas en las que quedaban los cuerpos de las víctimas sustituyeron por anonomasia el complejo fenómeno de la Violencia. Las 29 fotos que conforman este grupo contienen las agresiones contra el cuerpo de las mujeres, los cadáveres anónimos arrojados en diferentes escenarios, el registro de algunas de las masacres y las fotografías de los cortes en los cuerpos, explicados en el capítulo IX, “Tanatomanía de la violencia”, del primer tomo del libro.

Como se ha mencionado con anterioridad, la ubicación de las imágenes en los libros no fue clara, razón por la cual este tipo de categorizaciones por “paneles temáticos” permite construir narrativas aclaratorias de lo registrado y expuesto; son interpretaciones que aplican a las fotografías del libro un “orden” y un “sentido” quizá no explícito en las publicaciones sobre la Violencia. Sin embargo, es necesario comprender la razón por la cual muchas de esas fotografías

fueron puestas en “lugares no estratégicos” del libro puesto que sugieren la intencionalidad de mostrar lo sucedido como un principio de la sociología de la época (Rodríguez, 2017; Díaz, 2018). Una necesidad por legitimar lo descrito con diversas fuentes primarias, posicionar a la disciplina ocupándose de problemáticas como la sociología rural y el problema de la tierra, todas estas cualidades que construían una sociología con fundamento en lo empírico y se concebía como un actor promotor del cambio con carácter reformista y modernizador. Teniendo en cuenta este “quehacer sociológico” fue construido uno de los archivos más importantes sobre la Violencia en el país, que, vale la pena, desde ya, indicar, no fue el único.¹⁷

10. Conclusiones

Los lectores de los libros sobre la Violencia, a partir de 1950, han tenido un acercamiento significativo con lo que se encuentra en el AGGC. Una parte de las fotografías de este archivo circuló en diferentes publicaciones y tuvo textos con versiones diferentes de lo que allí se registró. Por lo anterior, es acertado indicar que los textos que acompañaron las fotografías de los tres libros de *La Violencia en Colombia* son otro tipo de “explicación de la imagen” que

¹⁷ En el libro *Lo que el cielo no perdona* (1954), el autor nos muestra un cruce de correspondencia con aquel que le ayudaría a forjar testimonios documentales de los hechos. Dice el sacerdote colombiano Fidel Blandón Berrio en su carta dirigida al autor lo siguiente: “(...) Los documentos y apuntes que pides te los llevaré o llevará mi compañero, pues opté por no escribir de esa materia fuera de que tengo harto que hacer (...) Como ahora están de moda ya los testimonios documentales para la convivencia nacional opino que eso es tu obra, antes que una novela histórica, la imparcialidad era imposible como tú lo reconoces por la naturaleza misma de lo narrado, y eso mismo le pasaría a cualquiera en tu caso pues tu narración es verídica y tus consideraciones generales no pueden estar más de acuerdo con la realidad aunque sea duro pensarlo y muy duro decirlo ya que fue tan duro vivirlo, verlo y sufrirlo”.

para la época en que se publicaron se tomaron como la “versión oficial” de la Academia, el Estado y la Iglesia.

Los componentes de “aniquilamiento”, “sevicia” y “barbarie” fueron las características más difundidas sobre la Violencia. Los cuerpos crucificados, decapitados, violados, empalados, quemados, macheteados y destruidos de las víctimas fueron las imágenes predilectas para “dañar la figura política del adversario” y “limpiar el grupo político propio”. Es decir que la Violencia fue representada, en una gran mayoría de los casos, en su dimensión “atroz”. Vale la pena recalcar que la muerte, los cuerpos maltratados y la crudeza visual son componentes discursivos de la época que bien pueden ser resumidos en el carácter “sensacionalista” proveniente de la prensa del momento.

No es correcto afirmar que *La Violencia en Colombia* marcó un hito representacional en las artes, cuando solo es posible hacer un seguimiento de esta lectura en dos artistas de la época: Luis Ángel Rengifo y Pedro Alcántara Herrán. Conviene, indiscutiblemente, verificar y matizar las afirmaciones sobre la influencia del libro y diversificar el impacto que tuvo en los artistas de la época la gran variedad de imágenes que circularon en la prensa y otras publicaciones. Diversos artistas fueron influenciados por el ambiente en el que surgió la obra más que por una lectura directa de ella.

Se pueden identificar “diferencias narrativas” entre los discursos de la época. La narrativa académica, vista en *La Violencia en Colombia*, surgió como aclaratoria de los libros panfletarios anteriores. En esta versión, los pies de foto señalaron a bandoleros sin su afiliación política. El libro se concentró en mostrar a los niños y las niñas como víctimas y fichas estratégicas del adversario. La mujer fue representada como la pieza más vulnerable de todo el “recurso humano” de la Violencia. No obstante, este discurso usó en la rotulación de las fotografías un enfoque católico en defensa de la familia y el “honor” de la mujer. Si bien es cierto que *La Violencia en Colombia* fue un esfuerzo por presentar de “manera

objetiva” lo sucedido, también contribuyó a la perpetuación del relato mítico de la Violencia.

La narrativa periodística consideró a la fotografía un recurso verídico. Este recurso visual adquirió una “autonomía irrefutable” durante el siglo XX. De esta manera, la fotografía, aunque tuviera dueño y su versión de los hechos, era suficiente para contar la noticia o reafirmar una postura política, sea cual sea el periódico en que se publicó. Décadas después, con fotógrafos como “Vipradel”, el autor de la fotografía cobra sentido, pero no durante la Violencia. Nociones como “la responsabilidad frente a la imagen”, “la veracidad de lo dicho sobre la imagen” y “quién tomó la imagen” no fueron importantes para narrar el fenómeno. De esto se deriva que en ninguna de las versiones relacionadas con las imágenes de los libros panfletarios tuvieran una refutación por parte de los autores de las fotos, sino por las narrativas que se hacían a propósito de las fotografías.

Bibliografía

- Barthes, R. (1995). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces.* Paidós.
- Caicedo, D. (1950). *Viento seco.* Novela.
- Cataño, G. (1986). *La sociología en Colombia.* Plaza y Janes.
- Correa, J. (2010). Imágenes del terror en Colombia: Reflexiones sobre los documentos fotográficos en escenarios de violencia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 16(2), 119-132. Recuperado de <https://acortar.link/LN7vFg>.
- Díaz Moreno, I. C. (2018). *La Violencia en Colombia: reconstrucción y análisis visual de la Colección fotográfica del libro de Germán Guzmán Campos.* Tesis de Maestría en Estética e Historia del Arte. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Departamento de Humanidades. Recuperado de <https://acortar.link/nmyTtq>.

- Díaz Jaramillo, J. A. (2017). Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu. *Revista Colombiana de Sociología*, 42(1), 271-291. Recuperado de <https://acortar.link/e8duUv>.
- Escobar, J. D. (2021). Crónica roja: cuando el crimen se tomó la radio. *Radio Nacional de Colombia* (12 de junio de 2021). Recuperado de <https://acortar.link/TF4i8E>.
- Fidelis, T. (1955). *De Caín a Pilatos o lo que el cielo no perdona* (s. e.).
- Fidelis, T. (1953). *El basilisco en acción o los crímenes del bandolerismo*. Segunda edición. Olympia.
- Franco, E. (1955). *Las guerrillas del Llano. Testimonio de cuatro años de lucha por la libertad*. Editorial Universo.
- Gombrich, E. (1999). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Phaidon.
- Gómez, A. et al. (1987). *Pepe Gómez*. Banco de la República.
- González, B. (2000). Artistas en tiempos de guerra: los fotógrafos. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 37(54), 11-22. Recuperado de <https://acortar.link/7cPasf>.
- González Toledo, F. (1994). *20 crónicas policíacas: las memorias de un gran reportero sobre medio siglo de crímenes en Bogotá*. Planeta Colombiana.
- Guzmán Campos, G. (1986). *La violencia en Colombia: parte descriptiva*. Progreso.
- Guzmán Campos, G. (1984). *Reflexión crítica sobre el libro "La Violencia en Colombia"*. Universidad del Valle.
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (2005a) [1962]. *La Violencia en Colombia. Tomo I*. Taurus.
- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (2005b) [1964]. *La Violencia en Colombia. Tomo II*. Taurus.
- Henao Albarracín, A. M. (2013). Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia. *Universitas Humanística*, 75(75), 329-355. Recuperado de <https://acortar.link/EsxPJI>.
- Hilarión, A. (1953). *Balas de ley*. Editorial Saturno.

- Jaramillo, J. (2017). *Estudiar y hacer sociología en Colombia en los años sesenta*. Universidad Central.
- Jiménez Patiño, H. D. (2014). Hay mucho fatalismo en Colombia, basado en lecturas superficiales de su historia. *HiS-TOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 6(12), 445-454. Recuperado de <https://acortar.link/TyaNVF>.
- León Herrera, E. (1954). *Lo que el cielo no perdona*, 3.^a ed. Argra.
- Manrique, R. (1955). *Los días del terror*. Editorial A.B.C.
- Moncada Abello, A. (1963). *Un aspecto de la violencia*. Promotora Colombiana de Ediciones y Revistas.
- Prado Delgado, V. E. (2014). *Violencia en el Tolima. Ríos de sangre, muerte y desolación*. Editorial El Ágora.
- Prado Delgado, V. E. (2010). *Bandoleros. Imágenes y crónicas*. Editorial El Ágora.
- Prado Delgado, V. E. (2009). *Bandoleros. Historias no contadas*. Editorial El Ágora.
- Ramírez Tobón, W. (2001). La Crónica roja en Bogotá. *Historia Crítica*, 21, 111-126. Recuperado de <https://acortar.link/4qb2yJ>.
- Rodríguez, N. (2017). *La naturalización de la violencia. Damnificados, víctimas y desarrollo en la segunda mitad del siglo XX colombiano*. Universidad de Montreal.
- Saldarriaga Betancur, J. M. (1953). *El basilisco en acción o Los crímenes del bandolerismo*. Tipografía Olimpia, Medellín.

Páginas web

- Agencia UNAL (9 de abril de 2018). Jorge Eliécer Gaitán. Lejos de ser un demagogo. N.º 397. Recuperado de <https://acortar.link/taKhGh>.
- Archivo Virtual Germán Guzmán Campos (s.f.). Biografía Germán Guzmán Campos. Recuperado de <https://acortar.link/ja1JwD>.
- Banco de la República (12 de marzo de 2019). Exposición “Historia de Colombia a través de la fotografía 1842-2010. La historia de Colombia a partir de registros fotográficos”. Recuperado de <https://acortar.link/cmFm6y>.

Banco de la República (2 de junio de 2021). El Bogotazo. Exposición “Foto Sady. Recuerdos de la realidad”. Recuperado de <https://acortar.link/B0EOYw>.

Ministerio de Relaciones Exteriores (7 de abril de 2009). Colombia nos Une. Oración por la paz. Recuperado de <https://acortar.link/9P9S3u>.

Señal Memoria (7 de marzo de 2012). La horrible noche. Recuperado de <https://acortar.link/yyyWvC>.

La imagen bajo sospecha

Disputas y controversias sobre la pintura de murales en Cali durante el paro nacional de 2021

JOSÉ FERNANDO SÁNCHEZ SALCEDO

En los últimos años, la pintura de murales en las ciudades colombianas se ha convertido en una actividad frecuente, que ha contado, incluso, con el apoyo de las administraciones locales. Sin embargo, dicha actividad no ha estado exenta de controversias. Algunas de ellas han derivado en la persecución y asesinato por parte de las fuerzas del Estado a grafiteros¹ y artistas urbanos.

En momentos de paros y movilizaciones sociales, la pintura de murales se convierte en una herramienta política con la que se busca denunciar y desestigmatizar a los actores, organizaciones e instituciones contra los cuales se está manifestando. También constituye un importante dispositivo identitario a través del cual los actores movilizados se hacen visibles y justifican sus acciones.

¹ Uno de los casos más difundidos fue el asesinato del grafitero Diego Felipe Becerra el 19 de agosto de 2011 por parte de un patrullero de la policía (*El Tiempo*, 26 de octubre de 2021).



Figura 1: murales en la Calle Quinta de Cali. Fuente: Archivo personal Yina Adeley Obando Pérez.

Durante los paros que se llevaron a cabo en 2019, 2020 y principalmente en 2021 en Colombia, la pintura de murales se convirtió en un especial objeto de disputas entre los manifestantes, organizaciones políticas y grupos de ciudadanos que vieron en los contenidos de los murales una mirada distorsionada y generadora de violencia.

El propósito de este trabajo es estudiar la valoración que defensores y detractores hacen de los murales a partir de la identificación de los recursos argumentativos utilizados para sustentar sus respectivos puntos de vista en diferentes medios y redes sociales.

Para ello se propone, en un primer momento, una lectura de las controversias que se difunden a través de los medios de comunicación, los manifestantes, políticos y ciudadanos en general, a favor y en contra de los murales²; en un segundo momento, se lleva a cabo un análisis de los

² Dichas disputas se analizarán a través de los regímenes de justificación de Luc Boltanski.

contenidos de algunas de las piezas realizadas siguiendo el concepto de géneros comunicativos de Thomas Luckmann.

El estudio de las controversias nos permite conocer los principios de justicia que las personas utilizan para justificar sus valoraciones sobre una determinada situación, así como orientar sus conductas. Las polémicas son también una vía interesante para identificar diferencias ideológicas y aproximarnos a la comprensión del rol que juegan las representaciones, en este caso gráficas, en las disputas políticas.

La tesis que sostenemos en este trabajo es que las controversias alrededor de la pintura de murales recogen una vieja discusión sobre la imagen de la ciudad que tiene sus orígenes en la década de los sesentas, cuando las élites políticas y económicas intentaron proyectar, en el marco de los Juegos Panamericanos, una visión de la ciudad como capital deportiva y cívica.

En décadas posteriores, con la emergencia del narcotráfico y de nuevas organizaciones políticas, aunque la imagen de ciudad deportiva y cívica se fue desplazando hacia temas como la sostenibilidad ambiental, las desigualdades, los derechos humanos, etc., en el imaginario urbano se ha mantenido una cierta nostalgia por los valores cívicos que suele incrementarse en momentos de crisis y que en los últimos años se ha convertido en parte de las reivindicaciones de partidos de derecha.

Al respecto señala Camilo Mayor (2012, p. 20):

Se encontró entonces que el civismo se había visibilizado a través de algún hecho de cierta connotación en la vida pública de la ciudad; por ejemplo, la puesta en servicio de alguna obra, la organización de un evento de especial resonancia para la urbe, la realización de un paquete de proyectos incluidos en un plan de desarrollo urbano, o la conmemoración de una fecha... es decir, si se quiere, "hitos" en el devenir social, impulsados por dirigentes de los sectores político y económico locales, quienes a través de estas situaciones impartían, entre el resto de la población, pautas del buen comportamiento y del respeto del orden, traducidas en el correcto abordaje

del bus, en ser respetuoso y ceder el puesto y demás normas de urbanidad; en la limpieza y la preservación de los lugares públicos físicos. Extendían la idea de que dicha conducta era general y uniforme y que ciertos lugares pertenecían a todos.

En última instancia, lo que estos murales parecen poner en cuestión es una imagen de ciudad que representaba la de las élites políticas y económicas que proyectaban una visión idílica de ciudad ordenada, que ya no existe.

El texto está compuesto por cinco partes: en la primera, se hace una breve contextualización del paro, como marco en el que se generan los murales y se desarrollan las polémicas; en la segunda parte, se definen los conceptos que orientarán el trabajo, para en una tercera parte describir la estrategia metodológica utilizada; en la cuarta, se presentan los principales hallazgos, mientras que, en la quinta, se plantean algunas conclusiones.

1. Contexto

La pintura de murales y grafitis acompañó las movilizaciones y los espacios que fueron bloqueados por los manifestantes en el marco del paro nacional que inició el 28 de abril de 2021 y duró, aproximadamente, dos meses. Este paro, que fue convocado por Centrales obreras, indígenas y organizaciones estudiantiles contra la propuesta de una reforma tributaria que presentó el gobierno al Congreso, tuvo en la ciudad de Cali uno de los escenarios más complejos porque, a diferencia de otras ciudades del país, grupos de manifestantes bloquearon rutas estratégicas de la ciudad, lo que al cabo de algunas semanas afectó el suministro de alimentos y, en general, la movilidad urbana.

Además de las confrontaciones entre la policía y los manifestantes durante las marchas y las zonas bloqueadas, hubo también confrontaciones con los vecinos de los barrios del sur y el oeste de la ciudad. Algunas de ellas implicaron,

como sucedió en el barrio Ciudad Jardín el 28 de mayo, el uso de armas de fuego, la detención ilegal de manifestantes y acusaciones de tortura. Todo esto en el contexto de un operativo conjunto entre policías y vecinos del sector. De esta forma, lo que se había iniciado como una disputa política con el gobierno, se convirtió en una confrontación con tintes de clase, en la que se enfrentaron habitantes de barrios residenciales como Ciudad Jardín y manifestantes, muchos de ellos provenientes de sectores populares y estudiantes de universidades públicas y privadas. Esta situación contribuyó, sin duda, a incrementar la polarización entre los actores y supuso un ataque directo al alcalde de la ciudad, perteneciente a un partido de la oposición.

1.1. Los hechos



Figura 2: Borratón. Fuente: Archivo personal Yina Adeley Obando Pérez, 2021.

El 4 de julio de 2021, redes sociales y periódicos locales difundieron la actividad de un grupo de ciudadanos que decidieron borrar los murales pintados durante el paro nacional a la altura de los puentes de la Calle Quinta. La actividad, que fue convocada en redes sociales por Andrés Escobar, uno de los civiles que junto con la policía dispararon a los manifestantes el 28 de mayo en el barrio Ciudad Jardín, contó con el apoyo de la congresista María Fernanda Cabal, del Partido Centro Democrático, quien viajó a la ciudad para encontrarse con las personas que estaban realizando lo que este mismo grupo denominó la “borratón”.

Como era de esperarse, la actividad generó una polémica entre las personas que estaban a favor de mantener los murales como parte de la memoria de la movilización, frente a aquellos que consideraban que los murales no constituyan una expresión estética y artística que representara a todos los caleños. Parte de la discusión se tradujo en que 8 días después, el fin de semana entre el 10 y 12 de julio, varios colectivos de artistas volvieron a pintar los murales en el sector en que fueron borrados.

El debate sobre los murales no empezó aquí. Días antes, el descubrimiento de un monumento realizado por los manifestantes en la zona denominada Puerto Resistencia fue también objeto de polémica entre los que estaban a favor de la obra y los que la cuestionaban por ser elaborada sin los debidos permisos de las autoridades y sin contar, según ellos, con ningún criterio estético.

2. El graffiti y el mural en Cali

Al igual que sucedió en otros lugares del país, el graffiti llegó a Cali en la década de los setenta y ochenta del siglo XX de la mano del hip hop y se ubicó, como señala Claudia Taimal (2017), principalmente, en el oriente y la Calle Quinta. Esto no quiere decir que antes de este periodo no se encontraran

algunas expresiones, sobre todo de carácter político, en algunos muros de la ciudad. Sin embargo, el medio por excelencia era el cartel.

A partir de la década de los noventa, en contextos universitarios empieza a generarse una transición hacia el graffiti³ procedente del hip hop y el arte urbano. Esto supuso la conformación de colectivos y galerías de arte urbano. Entre 2011 y 2013, se realizó por tres años consecutivos el Festival Street Skills de muralismo en la ciudad. Luego vinieron otros festivales, como el Sur Fest en 2016 y el II Sur Fest, en 2017. Estos últimos eventos contaron con intervenciones en el barrio Siloé y el Coliseo del Pueblo.

Por su carácter anónimo y crítico el graffiti ha generado posturas encontradas entre las administraciones municipales, algunos sectores de la ciudadanía que ven en este tipo de arte urbano una expresión de vandalismo y de contaminación visual, y los mismos artistas urbanos y grafiteros. Esto ha hecho que en alcaldías como las de Bogotá y Cali se reglamente la existencia de permisos para realizar este tipo de intervenciones gráficas. Por ejemplo, el Acuerdo 482 de 2011 del Concejo de Bogotá establece normas para la práctica de grafitis en lugares autorizados en el marco de la protección del paisaje y del espacio público de la ciudad.

Las protestas y movilizaciones urbanas han estado acompañadas de “pintas” realizadas por los mismos manifestantes. Sin embargo, en las movilizaciones de los últimos años ha habido una clara participación de colectivos y grupos de grafiteros y artistas urbanos, cuyo papel no solo ha sido el de plasmar consignas políticas sino el de crear, como ellos mismos lo señalan, una memoria de las movilizaciones y una nueva simbología.

³ Es necesario diferenciar los tipos de grafitis existentes: mural, político, hip hop o graffiti esténcil, los cuales se distinguen por sus condiciones de producción y aparición en el espacio público. En el contexto del paro, ha predominado el graffiti mural con intencionalidad política.

2.1. Los murales como objetos políticos

Las imágenes, al igual que las palabras, se inscriben en luchas permanentes por la significación, en las cuales los actores buscan imponer un régimen de mirada único de los significados y la sensibilidad:

Toda producción de sentido (en palabras o imágenes) tiene como resultado la puesta en circulación de determinadas representaciones, las que, lejos de reflejar la realidad la construyen, siempre de determinada manera, siempre a ciertos efectos; o lo que es lo mismo, siempre en cruce con lo ideológico y el poder (Ruiz y Triquell, 2019, p. 144).

Por eso en contextos de confrontación política, las imágenes se convierten en instrumentos a través de los cuales se extienden las luchas a partir de murales, pancartas, carteles, grafitis, caricaturas y, en nuestra era digital, a través de memes, tuits, chats.

Los órdenes políticos se sustentan en imaginarios concebidos como matrices culturales de producción y reproducción de imágenes que se inscriben en una determinada época. El *marketing* político y sus “escenarios de comparecencias y campañas, el atuendo de sus líderes, sus gestos, su puesta en escena remiten a la enciclopedia mediática, no solo al discurso publicitario, como suele decirse, sino en general a la experiencia cultural del público contemporáneo” (Abril, 2010, p. 22).

La importancia otorgada a la representación radica no solo en su capacidad de captar las diferencias políticas entre derecha e izquierda, sino que recrea una lucha entre el bien y el mal (Mouffe, 2007). Es justamente el giro expresivo y moralizador de la imagen lo que preocupa a los políticos, pues estos saben que su valor y reconocimiento se juegan a partir de criterios morales y ligados a su carácter.

Eso explica por qué preocupa tanto a los grupos políticos la imagen que sobre ellos se proyecte, pues afecta la

manera en que se presentan ante sus copartidarios y, en general, a la ciudadanía, sobre todo a nivel urbano. Los murales que los manifestantes y grupos de artistas pintaron durante el paro en calles de gran circulación, por el tipo de consignas y contenidos que difundían (contra el gobierno, la fuerza pública y el Partido Centro Democrático), se han convertido en otro escenario de disputa entre los ciudadanos. Al punto que los que están en contra de estas expresiones simbólicas organizaron una “borratón”. En otras ciudades, como Bucaramanga, personas que se transportaban en un taxi “bajaron con pintura blanca y borraron un mural que se había pintado el pasado fin de semana” (*El Tiempo*, 24 de mayo de 2021).

2.2. Los murales como géneros comunicativos

En su análisis sobre el lenguaje y la comunicación, Thomas Luckmann definió el lenguaje como principal medio para la construcción social de la realidad y sus componentes (símbolos, signos, etc.) como parte central del acervo de conocimientos.

Desde esta perspectiva, toda acción social se basa en un proceso de interacción donde los actores intercambian conocimientos a través de “modelos de interpretación y de acción compartidos” (Rizo, 2015, pp. 27-28).

Entre los modelos de interpretación con que cuentan los actores, Luckmann propuso el concepto de géneros comunicativos, los cuales son definidos como “pautas estilísticas que objetivan unidades de sentido, posibilitando de este modo la creación de tradiciones de imposición de sentido” (Schütz y Luckmann, 1977, p. 13). En consecuencia, los sistemas comunicativos establecidos socialmente se encuentran institucionalizados y “funcionan como soluciones más o menos efectivas y vinculantes de los típicos problemas de comunicación que se dan en una sociedad. Son medios y programas para construir intersubjetivamente un sentido” (Rizo, 2015, pp. 28-29).

En los géneros comunicativos se puede distinguir una estructura material interna, una estructura social externa y una interestructura situativa intersubjetiva. La estructura material externa hace alusión a “los signos disponibles en el acervo social de conocimiento, al igual que a las formas de expresión más o menos convencionales” (*op. cit.*, p. 30). La estructura social externa se refiere “a las definiciones socialmente fijadas que establecen los contextos sociales como contextos comunicativos y las situaciones sociales como situaciones comunicativas con determinados actos comunicativos”. Finalmente, la interestructura situativa intersubjetiva “incluye los sistemas normativos del diálogo, de los cambios de turno, de las exigencias de coordinación y pre-interpretación, fijación, derechos y obligaciones al desarrollar un tema y la necesidad de aplicar, en la conversación, técnicas de reparación” (*op. cit.*, pp. 30-31).

Cada sociedad está compuesta por un conjunto de sujetos que interactúan entre sí. Como resultado de dichos intercambios, produce textos. Estos textos están circunscriptos a contextos y situaciones sociales específicos. El análisis de los textos que los actores producen y circulan socialmente nos permite comprender el modo como estos interpretan la realidad que están percibiendo, así como el tipo de fórmulas comunicativas que utilizan para expresar sus ideas sobre determinados temas y problemas.

Al respecto señala Thomas Luckmann: “Las interacciones comunicativas fueron reconocidas como el medio productor fundamental del orden social o, en términos más generales, como el productor primordial de la construcción social de la realidad” (Luckmann, 2008, p. 180).

En ese orden de ideas, los murales, objeto de este estudio, son una expresión de las formas de comunicación que los actores utilizan para expresar su punto de vista político en espacios públicos.

Vamos a entender los murales como un tipo particular de género comunicativo compuesto por “imágenes de gran formato, pintadas en paredes visibles públicamente (...) que

a menudo consisten en combinaciones de texto e imagen diseñadas tanto a color como en blanco y negro" (Bastidas y Pach, 2020, p. 54). En los estudios realizados sobre murales, estos suelen describirse como una modalidad de la comunicación política usada por minorías y grupos marginales, tal y como lo muestran los trabajos realizados por Šuber (2013) en Yugoslavia, Bellisario y Prock (2020) en su análisis de grupos de izquierda en Chile (Bastidas y Pach, 2020, p. 54).

2.3. Controversias y regímenes de justificación

Los mensajes plasmados en murales y grafitis durante el paro nacional hacen parte de la estrategia discursiva de los manifestantes para cuestionar los abusos de las políticas del gobierno y la arbitrariedad de la fuerza pública frente a las acciones de las personas que protestan.

Los discursos de los actores se inscriben en un tipo específico de práctica social que responde a "contradicciones prácticas con las que los actores deben lidiar" (Barthe *et al.*, 2017, p. 272). Estos discursos se expresan a través de justificaciones y críticas con determinados efectos sociales.

"En las disputas, la crítica es utilizada por los actores para señalar cuestiones poco transparentes que afectan las reglas institucionalizadas y condicionan la existencia de un orden justo" (Brownie, 2004, citado por Bialokowsky, 2020, p. 48).

Aunque la crítica en las polémicas suele expresarse en palabras, en un contexto de discusión, esta tiene, también, su correlato en expresiones gráficas como los murales y el graffiti. Su carácter a la vez anónimo y público es a veces la única posibilidad con que cuentan los actores para desplegar sus capacidades críticas frente a organizaciones poderosas como el Estado o grupos armados.

	Inspirada	Doméstica	Cívica	Fama	Mercantil	Industrial	Proyectos
Modo de evaluación	Gracia, lo particular, creativo	Estima, reputación	Interés colectivo	Renombre	Precio	Producción	Actividad, polivalencia
Información pertinente	Emoción	Tradición oral, ejemplos, anécdotas.	Formal, oficial	Signos del renombre	Monetario	Medidas: criterios, estadísticas	Fluidez, movilidad
Objetos	El cuerpo, el arte, la religión	Objetos patrimoniales, parentesco	Reglas	Medios de comunicación	Bienes y servicios mercantiles	Objetos técnicos, métodos	Redes
Relaciones elementales	Pasión	Confianza	Solidaridad	Reconocimiento	Intercambio	Lazos funcionales	Flexibilidad
Calificaciones humanas	Creatividad, autenticidad	Autoridad	Igualdad	Carácter célebre	Deseo, poder de compra	Competencia profesional, expertos	Adaptabilidad

Tabla 1: *cités* según diferentes modos de valoración. Fuente: Boltanski, 2017, p. 181.

Aunque sea de modo marginal, las críticas tienen cierto poder que se manifiesta en su capacidad de “provocar [...] que una persona con poder deba justificarse [lo que] debe ser considerado como una alteración, por más ínfima que sea, de las relaciones sociales y políticas preexistentes” (Barthe *et al.*, 2017, p. 273). La apelación a la crítica responde, según Boltanski, a principios de justicia que se han organizado en 7 regímenes de justificación o *cités*: doméstica, cívica, inspirada, de la fama, industrial, comercial y por proyectos.

Las críticas, según Boltanski, “permiten mejorar los grados de justicia de un determinado orden, lo que refuerza su legitimidad, a la vez que señalan las fallas de las reglas institucionalizadas e indican los límites de lo real” (Bialokowsky, 2020, p. 49). También dan cuenta de las limitaciones o posibilidades que, en un momento determinado, tiene la crítica para ser reconocida públicamente, del mismo modo que sus potenciales efectos sociales.

3. Estrategia metodológica

La perspectiva de la que parte este trabajo sigue, en un primer momento, los lineamientos de la sociología pragmática sobre los actores, los cuales son concebidos como sujetos críticos cuyas acciones y discursos tienen una función performativa. “Esto significa que con las palabras se hacen cosas y se aprende con el correr de los intercambios lingüísticos” (Nardacchione y Tovillas, 2017, p. 10).

Para identificar el valor performativo que se le atribuye al discurso, se tomará un corpus de los murales y grafitis realizados por los manifestantes en el contexto del paro nacional para, luego, realizar un análisis de los mensajes y los motivos de sus contenidos. Dichos mensajes se estudiarán haciendo hincapié en las denuncias que los actores hacen de los murales, sus principios de justicia y justificaciones. Los discursos de los informantes serán contrastados

con los 7 regímenes de justificación propuestos por Boltanski. La lectura de los murales será complementada, además, con la propuesta analítica de Thomas Luckmann sobre los géneros comunicativos.

El corpus de murales se basará en registros realizados por colectivos de artistas, medios de comunicación y organizaciones independientes. Los discursos de la polémica serán, igualmente, ubicados en medios de comunicación y redes sociales. El criterio que se seguirá para la recolección del material es que sea característico del fenómeno a estudiar, pues no interesa tanto su representatividad como el tipo de debates que genera.

4. Análisis de resultados

4.1. Justificaciones a favor y en contra del borrado de murales

A raíz de la actividad llevada a cabo por el grupo “Todos somos Cali” de pintar los murales realizados en la Calle Quinta antes y durante el paro nacional, se generó una polémica en redes sociales que fue recogida y difundida por los medios de comunicación, los cuales, además de fijar, en muchos casos, su postura, se encargaron de preguntar a las personas que participaron en la “pintatón”, a los colectivos de artistas que elaboraron los murales, así como a los líderes políticos su opinión frente a la actividad realizada.

La publicación de la noticia sobre la polémica permitió recoger una muestra de las justificaciones que defensores y detractores de la pintatón expresaron a través, claro está, de la actividad mediadora de los medios de comunicación. En este apartado, se recogerán dichas posturas y serán contrastadas con las *cités* propuestas por Boltanski.

4.1.1. Defensores

El grupo de las personas que defienden la “borratón” está compuesto por algunas de las que participaron en la actividad, como líderes políticos y ciudadanos que, en los mismos medios, expresaron su opinión en el espacio de comentarios habilitado con este propósito.

Los participantes justificaron su actividad con comentarios como los siguientes: “Buscamos descontaminar visualmente el espacio público, eliminar mensajes de violencia y de invitación a la misma y sobre todo de apoyar espacios sanos para la recuperación mental y emocional” (RCN, 2021).

El argumento expuesto por una de las participantes se inscribe muy bien en la *cité doméstica*, pues entre sus principios se busca proteger a las personas contra riesgos que desestabilicen o afecten el orden social. En este caso, el argumento expuesto busca proteger la salud mental y emocional de los ciudadanos contra la contaminación visual y los mensajes de violencia que, según la informante, parecen generar estos mensajes.

Las personas que esgrimen este tipo de argumentos creen en la tradición y las jerarquías sociales, por eso se abrogan el derecho de actuar por los demás. En este caso, se autoproclaman garantes de la salud y la descontaminación del espacio público, desconfían de las novedades y de todo aquello que irrespete las reglas sociales.

Acompañamos el Pintatón Paz y Civismo, donde más de 300 ciudadanos taparon los mensajes de odio y violencia en la Calle 5ta. Invitamos al alcalde @jorgeivanospina a unir la ciudadanía pintando el espacio público con mensajes positivos de jóvenes, artistas, muralistas y grafiteros (*El Tiempo*, 24 de mayo de 2021).

Este tuit del representante Christian Garcés enfatiza, como en el comentario anterior, el contenido de odio de los mensajes borrados, y reconoce el tapado de los murales como una

expresión de paz y civismo. Aunque el argumento parece justificarse en valores cívicos y ciudadanos, se fundamenta en los principios de la *cité doméstica* pues llama a la unidad y a la integración social y propone mensajes positivos que no alteren ni cuestionen el orden instituido. En otras palabras, que no pongan en entredicho al gobierno y sus instituciones. Sin embargo, resulta paradójico que la actividad se haya realizado sin el permiso de la administración municipal.

Este mensaje busca, también, reconocimiento por parte del grupo político al que pertenece el representante y las personas que están en contra del paro y sus manifestaciones. En ese sentido, el argumento se inscribe en la *cité de la fama* o de la opinión, pues su fin es expandir la imagen política del representante Garcés y, por supuesto, de su partido, el Centro Democrático.

Acompañar la actividad, tuitearla, se convierte en una acción política que, a la vez que busca deslegitimar este tipo de mensajes, se convierte en un reto y una confrontación a las autoridades municipales, cuyo alcalde representa uno de los partidos opositores al gobierno.

La reacción de algunos ciudadanos frente a la pintatón es una muestra del modo en que este tipo de acciones son, además, reconocidas y valoradas por sectores de la sociedad caleña: “lo que hicieron es correcto, la ciudad no se puede llenar de mensajes que llevan al odio y la violencia, hay instancias y escenarios para ello” (Iván Darío Rojas Lopera en *Diario Occidente*, 2021):

Polémica sería dejar la ciudad vandalizada por los rayones alusivos al odio y mucho más. Esto no es arte, es vandalismo, es suciedad visual, es abandono, etcétera. Tras de que somos una ciudad carente de grandes obras de infraestructura, nos quedamos rezagados como ciudad, pues aquí no pasa nada... aún se ven en pleno siglo de llegada a Marte, carretileros a sus anchas y aquí no pasa nada. No tenemos quien nos saque de este atraso tan grande (Luis Ceballos en *Diario Occidente*, 2021).

Al igual que en los discursos de los promotores de la pintatón, el discurso de algunos ciudadanos que reaccionan

a la noticia justifica la acción realizada a partir de una crítica a los contenidos y a la forma de los murales. En lo que respecta a los contenidos, se cuestionan los mensajes que, según los informantes, incitan al odio y a la violencia. La forma, por su parte, es desvalorizada como expresión visual y artística, no solo por sus características estéticas sino por sus autores.

Los regímenes de justificación de los comentarios de los ciudadanos oscilan entre la *cité doméstica, la cívica y la industrial*, pues combinan en sus argumentos el interés por mantener las tradiciones, respetar las reglas y, finalmente, aspirar a una ciudad industrializada y moderna.

Al parecer, las características de este tipo de materiales autorizan a los ciudadanos a llevar a cabo el cubrimiento de los murales, pues entiende esta actividad como una acción cívica. Llama la atención el modo en que se valoran y reconocen las vías de hecho, en un discurso que, aparentemente, vela por los intereses generales y busca mejorar la ciudad.

4.1.2. Críticos

Como era de esperarse, la actividad realizada por el grupo “Todos por Cali, No al comunismo y yo soy seguridad” generó reacciones entre los colectivos de artistas y algunos líderes que participaron en el paro.

La principal reacción, además de cuestionar a las personas que estaban cubriendo los murales, fue organizar una nueva jornada de pintura mural a la que se denominó Festival Pintando Memoria, en la que participaron más de 150 artistas gráficos de la ciudad. El festival, que se realizó entre el 10 y el 11 de julio de 2021, contó con el aval del Departamento Administrativo de Planeación de la Alcaldía de la ciudad.

Algunos de los comentarios de los críticos fueron los siguientes:

Hoy nos convoca el estallido social que ha habido. En Cali a los jóvenes nos gusta expresarnos con la pintura. Esta actividad es una respuesta porque cuando nos disparan con gris plomo, nosotros respondemos con colores. Estamos haciendo valer nuestro derecho a expresarnos y a denunciar lo que está pasando (Nativo, artista gráfico en Muñoz, 2021).

Hay personas que dicen que hemos puesto mensajes fuertes, pero son las formas en las que hay que decir las cosas, porque si no, no es una denuncia real. En esta ocasión, ya que habían pintado de gris, intervenimos el mural con flores, representando que estamos renaciendo. Es lindo ver el apoyo no solo entre los mismos artistas sino también entre personas del común con sus niños, participando en este evento que también contó con una olla comunitaria (Canelita, Mala Junta Klan y Frente Gráfico Feminista en Muñoz, 2021).

Somos un país sin memoria y eventos como este nos llevan a sensibilizarnos frente a todo lo que está sucediendo y entender que somos una generación que no nos van a callar tan fácilmente. Las paredes están hablando. Nos están recordando lo que la gente olvida y es chévere sentirnos unidos y este se convierte en ese punto brillante en la historia de nuestra ciudad y en mi propia vida (Yami, fotógrafo en Muñoz, 2021).

Los artistas que participan en “la pintatón” inscriben sus argumentos para justificar sus acciones en la *cité inspirada*, pues en este tipo de régimen de justificación se enfatiza el papel del arte y la creatividad como forma de expresión. También hace alusión a la *cité cívica*, pues busca solidizarse con las personas y grupos que han participado en el paro denunciando a través de sus expresiones artísticas las violaciones de los derechos humanos que han realizado las instituciones del Estado.

4.2. Los murales como géneros comunicativos

La muestra de grafitis murales que recogimos en este estudio se puede clasificar en tres tipos: conmemorativos, de denuncia y de identificación.

4.2.1. Conmemorativos



Figura 3: mural de Nicolás Guerrero. Fuente: Archivo personal Andreas Hetzer.

Enka Ilustración 3 de mayo de 2021

A Nicolás Guerrero “FLEX” lo asesinó el ESMAD el día de ayer en la ciudad de Cali. Todo esto ante los ojos de Miles de espectadores que veían un live, lamentablemente durante esa transmisión ocurrieron los hechos.

El es una víctima más de los abusos que sufre el pueblo por exigir mejores condiciones para todos.

Descansa en pintura hermano

Y hay los que aún creen que lo material vale más que una vida.

Letras x Dose

#SOSColombia #QueremosJusticia

Los murales conmemorativos, como lo señalan Bastidas y Pach (2020, p. 57), hacen referencia a la imagen de una o varias personas que participaron y murieron durante el paro.

Estructura interna. Como suele suceder en este tipo de murales, hay un claro predominio del retrato sobre lo textual. De hecho, en los murales conmemorativos del paro, a diferencia de otros como los que se hacen a líderes guerrilleros (*op. cit.*, pp. 57-60), hay poco texto o no hay.

El mural es un homenaje a Nicolás Guerrero, joven que murió asesinado en una velatón el 2 de mayo. Nicolás es dibujado de medio cuerpo con una camiseta habana; su rostro está sonriente, con las dos manos alzadas. En una de sus manos sostiene una botella azul de cuyo pico se desprenden formas ascendentes de las cuales surgen puntos blancos. Como fondo, del rostro hacia arriba hay pintura morada, y hacia abajo blanca, formando una especie de círculo. La figura está pintada sobre una pared blanca de una casa. En una esquina un texto dice: “NICOLAS GERRERO (1994-2021)”.

Estructura externa. La función de este tipo de murales es la de ayudar a construir nexos con el pasado reciente de la movilización, buscando de esta forma generar memoria sobre los hechos y sus protagonistas.

Las personas honradas en estos muros lo son por su participación en los eventos del paro y por su sacrificio en el contexto de las confrontaciones con la fuerza pública. De alguna manera son considerados mártires.

Estructura situativa intersubjetiva. Los murales conmemorativos son realizados por los manifestantes para crear un mundo, una comunidad propia. Para ello utilizan sus símbolos y formas de representación. En el caso particular del mural realizado al joven Nicolás Guerrero, este pasa a ocupar un lugar simbólico en varios lugares de la ciudad, como lo muestra la figura 3, uno de los murales realizado en la casa comunal, del sitio denominado Puerto Resistencia.

4.2.2. Murales de denuncia



Figura 4: "Paren el genocidio". Fuente: Archivo personal Yina Adeley Obando Pérez.

Este tipo de murales contienen consignas o frases que acusan al gobierno, a la fuerza pública o directamente a políticos.

Estructura interna. El texto del mural escrito en letras mayúsculas blancas con fondo morado está compuesto por una frase cuyo verbo está conjugado en subjuntivo y busca dar una orden u orientación.

Estructura externa. El mural recoge una frase recurrente durante el paro entre los manifestantes y grupos opositores dirigida contra el gobierno, como reacción a los asesinatos realizados por la fuerza pública y civiles armados durante las confrontaciones y en los puntos de concentración.

Estructura situativa intersubjetiva. El mural constituye fundamentalmente una denuncia que hace alusión a un sujeto explícito, las mujeres; busca cumplir, también, una función nomotética, de memoria para los ciudadanos y los mismos manifestantes.

4.2.3. Murales de identificación

Los murales de identificación recogen los nuevos nombres de los espacios donde se ubicaron los puntos de concentración durante el paro: Puerto Resistencia, Puente del Aguan-te, Loma de la Dignidad, etc.



Figura 5: mural del Paso del Aguante. Fuente: Archivo personal Andreas Hetzer.

Estructura interna. El texto está escrito en letras de color amarillo con bordes morados sobre un fondo rosado.

Estructura externa. El mural busca renombrar uno de los puentes más importantes de la ciudad que comunica el oriente con el norte haciendo alusión a las actividades de los manifestantes ubicados en este punto de concentración.

Estructura situativa intersubjetiva. La función del mural es crear mecanismos de identificación entre los manifestantes y proponer una nueva simbología en la ciudad.

5. Conclusiones

La elaboración de murales en diferentes calles y sitios públicos de la ciudad por parte de colectivos de artistas urbanos se convirtió durante el paro nacional de 2021 en otro escenario de disputas y confrontación entre los organizadores

del paro y grupos de ciudadanos que se oponían a sus expresiones y reivindicaciones.

En ese contexto, la “borratón” y la “pintatón” de murales se volvió parte de una estrategia política que los actores desplegaron para hacer explícitas sus percepciones y valoraciones sobre el paro, pero, también, sobre el modo en que ambos colectivos consideraban qué tipo de expresiones y de contenidos podían ser representados en los espacios públicos urbanos.

Aunque estas disputas no son nuevas en la ciudad ni en el país, los discursos y argumentos que apoyan dichas críticas ponen de manifiesto versiones diferentes sobre la ciudad y las imágenes que conviene o no difundir, conforme, muchas veces, con una cierta idea de ciudad cívica⁴, al parecer, todavía, muy integrada en el imaginario de algunos sectores caleños.

Sin embargo, lo que el estudio de las formas de justificación muestra es que lo que prevalece en el discurso de los actores es una tensión entre el mantenimiento de las tradiciones y la autenticidad y creatividad humanas, ambas fundadas en un supuesto derecho a actuar bajo el principio del interés general.

El problema con las críticas, como el mismo Boltanski lo señala, es su falta de articulación entre el sentido y el contenido que debe tener la crítica, así como la capacidad que tienen los grupos dominantes para asimilarla y adoptarla a sus requerimientos y necesidades.

¿Pero qué sucede cuando los grupos dominantes no aceptan las críticas, las niegan o simplemente no las tienen en cuenta?

La crítica genera polémica al poner en entredicho el orden simbólico y los fundamentos de la realidad impuesta por los grupos dominantes:

⁴ Ligada más bien a una cierta concepción de la urbanidad y las buenas costumbres.

Esto supone dar cuenta que la estabilización de la realidad es una cuestión política, vinculada a las posibilidades simbólicas y materiales de construir justificaciones, las cuales se amparan en principios morales orientados a distintos órdenes de justicia o ciudades (Bialokowsky, 2020, p. 49).

Podría pensarse que el cuestionamiento de los principios de justicia difundidos por el gobierno a través de los recursos argumentativos que despliegan los manifestantes desestabiliza el orden simbólico y moral sobre el cual se legitima su acción política, lo cual se traduciría en un debilitamiento de la imagen de las instituciones, que generaría desconfianza y pérdida de credibilidad entre la ciudadanía.

Sin embargo, es posible también pensar que la negación de la crítica y el intento de desvirtuar las denuncias y el contenido de las imágenes sea una reacción esperada por los grupos que apoyan al gobierno. Así las cosas, el acto de borrar los murales no buscaría tanto ocultar un discurso que poco o nada hace daño a las personas que militan o se adscriben al gobierno, sino más bien enfrentar y provocar a los manifestantes y a los grupos que los apoyan. En otras palabras, es una expresión de su poder. Por eso un acto que podría parecer una buena intención y la manifestación del compromiso de un grupo de ciudadanos es reivindicado en Twitter por un representante a la Cámara y cuenta con la visita de una senadora del partido de gobierno⁵.

En algunos contextos, como el que ha caracterizado la movilización social en los últimos años y específicamente en el paro de 2021, hay una especie de banalización de la crítica, que se expresa en el desconocimiento de los señalamientos que hacen los actores o su negación.

⁵ La senadora María Fernanda Cabal, del Partido Centro Democrático, estuvo el día de la borratón en la ciudad acompañando al grupo que estaba interviniendo los murales. Al igual que el representante Garcés, hizo declaraciones en medios masivos de comunicación apoyando la actividad.

Las dos principales herramientas que se utilizan para debilitar el discurso crítico son: por un lado, la descalificación de los actores que lo enuncian, a los cuales se define como “vándalos”, “terroristas”, “izquierdistas”, acompañada de una narrativa de carácter conspirativo del tipo “detrás de ellos está el Foro de Sao Paulo”, “el castro-chavismo”, etc. Por otro lado, el mecanismo social e institucional que limita el despliegue público de la crítica se expresa en su poca divulgación en los medios masivos de comunicación y el poco interés que demuestran las instancias de control, como la Defensoría del Pueblo y la Fiscalía, para investigar las denuncias de los manifestantes o de los políticos que se oponen al gobierno.

Este tipo de estrategias, que suelen ser recurrentes durante acciones políticas y procesos de oposición, ha incentivado que estos mismos grupos desarrollen sus propios mecanismos de divulgación. Entre ellos se encuentran los murales, cuya función dentro del contexto de este estudio responde a tres intencionalidades: conmemorativa, de denuncia y de identificación.

La estrategia banalizadora de la crítica de gobiernos y sectores dominantes, como las denuncias de los grupos de oposición, no es nueva en Colombia; hace parte de una cultura política en la que los partidos y después organizaciones y movimientos sociales descubrieron, desde muy temprano, el poder de las expresiones artísticas y culturales como herramientas políticas, de manipulación y de creación de un discurso sectario y polarizador, que parece inscribirse muy bien en el sistema de valores de sociedades cuya presencia del Estado ha sido precaria y que han logrado coexistir con una democracia débil.

Tal vez por eso, dos años después del paro, las controversias sobre los murales continúan, como sucedió con los que se pintaron en el denominado túnel mundialista en la ciudad en 2023, no solo por los costos del proyecto y el tipo de contratación realizado, sino porque dentro de

las imágenes, el colectivo que pintó los murales incluyó la representación del monumento de Puerto Resistencia.

Al respecto, la senadora María Fernanda Cabal dijo: “Exaltar el horror y la barbarie, es desconocer que toda una ciudad estuvo secuestrada por terroristas urbanos disfrazados de manifestantes” (*El Espectador*, 2023).

Mientras que la concejal Diana Erazo señaló:

En la calle demostramos que somos más. Y cuando quiera se lo podemos demostrar. Seguro, si hubieran pintado un revólver te gustaría más, ¿cierto? Los murales fueron creados por artistas de Cali que plasmaron sus expresiones e interpretaciones de lo que para ellos son los símbolos de la ciudad (*El Espectador*, 2023).

El tono agresivo y acusatorio de ambos testimonios demuestra que la polémica sigue abierta y que los murales y cualquier forma de representación son y harán parte de las confrontaciones políticas entre grupos que se disputan las representaciones simbólicas de la ciudad.

Bibliografía

- Abril Curto, G. (2010). Cultura visual y espacio público-político. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, 21-36. Recuperado de <https://acortar.link/8eJkC0>.
- Barthe, Y. *et al.* (2017). Sociología pragmática: modo de empleo. *Papeles de Trabajo*, 12(19), 261-302. Recuperado de <https://acortar.link/BOsLuS>.
- Bastidas, L. y Pach, H. (2020). Murales como género comunicativo. Imágenes públicas en el contexto de la reincorporación. En J. F. Sánchez (ed.), *Reincorporación y tránsitos hacia la paz. Los casos de los Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación (ETCR) en Tierra Grata y Pondores* (pp. 51-74). Universidad del Valle.

- Bellisario, A. y Prock, L. (2020). Arte ConTexto. Leftist Political Murals in Chile, 1960s to 1990s. *Latin American and Latinx Visual Culture*, 2(3), 29-52. Recuperado de <https://acortar.link/Gqrwt5>.
- Bialokowsky, A. (2020). Pérdida de sentido, normas y justificación. Dimensiones de las teorías de la contemporaneidad de Boltanski, Honneth y Latour. *RevIIsE*, 15(14), 41-56. Recuperado de <https://acortar.link/HbDcEI>.
- Boltanski, L. (2017). Un nuevo régimen de justificación: la ciudad por proyecto. *Revista de la carrera de Sociología*, 7(7), 179-209. Recuperado de <https://acortar.link/2TLF8u>.
- Diario Occidente* (6 de julio de 2021). Polémica por caleños que borraron grafitis realizados por los manifestantes. Recuperado de <https://acortar.link/KSGK8o>.
- El Espectador* (4 de mayo de 2021). Mi hermano siempre dijo que si él moría lo haría por su país: hermana de Nicolás Guerrero. Recuperado de <https://acortar.link/ewx5CJ>.
- El Espectador* (15 de noviembre de 2023). Por qué han generado polémica los murales del túnel mundialista de Cali. Recuperado de <https://acortar.link/uet8mE>.
- El Tiempo* (26 de octubre de 2021). Diego Becerra: diez años después cayó el autor del crimen, ¿qué ha pasado?
- El Tiempo* (24 de mayo de 2021). Polémica por mural de colectivo feminista que borraron en Bucaramanga. Recuperado de <https://acortar.link/tKut7A>.
- Enka ilustración (3 de mayo de 2021). A Nicolás Gue rrero “FLEX” lo asesinó el ESMAD. Recuperado de <https://acortar.link/wzCPDG>.
- Luckmann, T. (2008). Sobre la metodología de los géneros comunicativos (orales). En H. Knoblauch, J. Raab y B. Schnettler (eds.), *Conocimiento y sociedad. Ensayos sobre acción, religión y comunicación* (traducido del original por Sebastián Soler Schreiber) (pp. 178- 196). Editorial Trotta.

- Mayor, C. A. (2012). De la formación de una imagen urbana y sus significados: ¿Cali ciudad cívica? *Revisita Nexus Comunicación*, 1(12), 16-37. Recuperado de <https://acortar.link/BgmOIH>.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz Asprilla, G. (16 de julio de 2021). Murales que resisten al silencio en Cali. *Radiónica*. Recuperado de <https://acortar.link/1M1XNA>.
- Nardacchione, G. y Tovillas, P. (2017). Otra controvertida relación maestro-discípulo. Pierre Bourdieu y Luc Boltanski. *Cuestiones de Sociología*, 16. Recuperado de <https://acortar.link/3WvfKZ>.
- RCN Radio (4 de julio de 2021). Polémica por “pintatón” para borrar murales hechos por manifestantes en el Paro Nacional. Recuperado de <https://acortar.link/78ocJb>.
- Rizo García, M. (2015). Construcción de la realidad, Comunicación y vida cotidiana: una aproximación a la obra de Thomas Luckmann. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 38(2), 19-38. Recuperado de <https://acortar.link/VSOydK>.
- Ruiz, S. y Triquell, X. (2019). Imágenes y palabras en la lucha por la imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (61), 143-154. Recuperado de <https://acortar.link/udvPMm>.
- Schütz, A. y Luckmann, T. (1977). *Las estructuras del mundo de la vida*. Amorrortu.
- Šuber, D. (2013). Von Fäusten und Fingern: Visuelle politische Kommunikation im gegenwärtigen Serbien. *Soziale Systeme*, 18(1+2), 260-299.
- Taimal, C. (2017). *Cultura Grafiti en Santiago de Cali. Estudio comparativo entre dos crews (1990-2017)*. Trabajo de grado en Historia, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. Recuperado de <https://acortar.link/ENW8KV>.

Cartografías visuales de un territorio afrodescendiente

La “otrificación” del Distrito de Aguablanca en Cali a través de imágenes

ANDREAS HETZER

1. La construcción de otredades desde la sociología visual

De todas las categorías que utilizan las ciencias sociales, la de raza no solo es un clivaje que define a un grupo o comunidad, sino que constituye un elemento fundamental en la conformación de las sociedades en América Ladina¹, donde las personas esclavizadas sufrieron crímenes de lesa humanidad. Estos individuos, traídos violentamente desde África, estuvieron expuestos a una cultura foránea, la cual enfrentaron mediante diversas estrategias de supervivencia, entre las que destacan la adaptación, la resistencia, la reinterpretación y la creación de nuevas manifestaciones culturales. Por esta razón, González (2021, p. 140) habla de un “sistema etnogeográfico inspirado en modelos africanos”.

A pesar de la independencia de los países colonizados, los procesos constitucionales en distintas etapas y las más recientes

¹ Este renombramiento de América Latina fue propuesto por primera vez por la brasileña Lélia González (2021). Cuestiona la narrativa única de lo “latino” y, por ende, la priorización de la relación del continente de América con Europa que encubre la presencia histórica de sus pueblos negros e indígenas. Con el término ladino (desde la colonia, una persona mestiza que habla español) quiere llamar la atención sobre la “democracia racial” persistente en los países colonizados bajo la ideología del mestizaje.

tendencias hacia el plurinacionalismo y la pluriculturalidad (Yrigoyen Fajardo, 2011), los Estados-nación améfrikladinos mantienen un régimen de colonialidad del poder y del saber de larga duración (Lander, 2000). La ideología del mestizaje, “políticamente anodina y disimuladamente etnocida” (Segato, 2010, p. 20), junto con la democracia racial y el colorismo, ha impuesto a las personas racializadas la obligación de blanquearse, es decir, negar su origen hasta modificar su apariencia y hábitos con el fin de ser socialmente aceptados. En definitiva, “el mestizaje no puede ser percibido como una negación del racismo: en lugar de eliminar el estigma permite convivir con él” (Cunin, 2002, p. 28).

Comprendemos las categorías de raza y etnicidad como dimensiones interrelacionadas y socialmente construidas (Viveros Vigoya, 2023), que generan dinámicas de clasificación social presentes en la interacción simbólica entre individuos y colectivos. La raza, en este contexto, es una cualificación y descripción despectiva que recae sobre una persona mediante la mirada de otros agentes sociales (Segato, 2007, p. 132). Por lo tanto, la raza es “una categoría popular a través de la cual se descifra e interpreta el entorno social, el pasado y el presente, dándole sentido a las prácticas cotidianas y permitiendo evaluar y clasificar al otro” (Cunin, 2002, p. 15). Es importante destacar el término popular en el sentido de que la construcción de la raza atraviesa todos los estratos sociales y es constitutiva para la vida cotidiana en las sociedades de América Ladina como legado del colonialismo y el eurocentrismo (Valencia Angulo, 2023, p. 97).

Ahora bien,

a pesar de que tenemos amplia documentación de que los indios, negros y los individuos de piel más oscura (...) no tienen el mismo estatus social, económico y político que los blancos o cuasi-blancos, no tenemos estudios sistemáticos que documenten las prácticas que mantienen la desigualdad racial (Bonilla-Silva, 2020, p. 429).

En consecuencia, combatir el racismo debería partir de la comprensión de microrrelatos que forman parte de las estructuras específicas del discurso moderno-capitalista que reproducen las relaciones de poder. Siguiendo a Segato (2010, p. 20), al nombrar la raza como estrategia esencial de lucha hacia la descolonización, este trabajo propone una estrategia teórico-metodológica desde la sociología visual para acceder a los núcleos capilares de la construcción de la otredad en las relaciones sociales.

La sociología visual destaca el papel fundamental de las imágenes en la formación de conceptos mentales y representaciones del “Otro”. Por ello, el propósito de este estudio es demostrar cómo la población afrodescendiente² en Cali, Colombia, está representada en imágenes de diversas índoles. Además, el análisis busca indagar cómo raza, género, clase y territorio se construyen mediante el ojo fotográfico en diferentes tipos de publicaciones. El objetivo principal es resaltar la importancia de la imagen en el discurso de la otredad dentro de un sistema social racializado. Se intenta trazar las huellas y patrones de las prácticas de significación en el lenguaje visual a través de una metodología inspirada en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Como resultado de la investigación, se presentarán e interpretarán unas cartografías visuales compuestas por mapas conceptuales sobre el territorio de Aguablanca.

² Aunque el término “negros/as”, utilizado históricamente de manera negativa, ha sido objeto de lucha antirracista y de reappropriación por parte del movimiento afrodescendiente en Colombia —recordando, por ejemplo, las marchas y protestas de “Las vidas negras importan” como reacción a la violencia policial contra la población racializada en el continente—, en el presente texto prefiero emplear la palabra “afrodescendientes”. Considero que este término enfatiza el origen de la diáspora y su herencia africana, y puede ser utilizado de forma prospectiva en la construcción de una identidad históricamente informada y orgullosa de su descendencia de la cuna de la humanidad (Campoa legre Septién, 2017, p. 31). Por supuesto, incluyo bajo este término a toda la población NARP (Negros, Afrodescendientes, Raizales y Palenqueros).

2. Estudios sobre el discurso racista y la importancia del lenguaje visual

Un referente principal en el estudio de la construcción discursiva del racismo en eventos comunicativos es Teun van Dijk (2007). Su análisis crítico del discurso nos recuerda que el estudio de problemas sociales y relaciones de poder es esencialmente discursivo, aunque con consecuencias materiales para las personas excluidas. Además, el discurso se inscribe en un trabajo ideológico que orienta las acciones sociales de individuos y colectivos.

Pese a los méritos de van Dijk en el análisis de recursos racistas en el discurso, su abordaje se limita principalmente a lo textual y oral, sin ofrecer un método analítico para materiales visuales. En contraste, van Leeuwen (2000) muestra cómo el “racismo visual” se manifiesta no solo a través de estereotipos raciales evidentes, sino también mediante estrategias visuales más sutiles. Por ejemplo, la representación grupal de miembros de ciertos colectivos en posiciones repetitivas o similares puede generar el efecto de homogeneización, como si “todos fueran iguales” o “no se distinguieran”. Esta interpretación destaca por la ausencia de signos racistas explícitos, fenómeno que Bonilla-Silva (2020, p. 428) denomina “racismo sin racistas”, caracterizado “por su sutileza, por no ser abiertamente racial y por evitar el uso de términos y discursos raciales del pasado”.

Desde otra perspectiva, Martínez Lirola (2008), mediante métodos de gramática visual, presenta evidencias empíricas sobre cómo textos multimodales en periódicos españoles construyen una imagen negativa de inmigrantes, caracterizada por pobreza y exclusión (*op. cit.*, 2014). Un estudio similar analiza fotografías de mujeres blancas y negras publicadas en revistas de Colombia y España, evidenciando significados clasistas y racistas que producen conceptos de alteridad en contextos modernos de consumo (Flórez-Fuya, 2020). Por su parte, Sáez Gallardo (2017, p. 181) resume que “en los medios de comunicación se ejerce una violencia visual hacia los grupos étnicos minoritarios, al ser representados como personas subalternas,

siempre en actitudes donde no tienen *agentividad*, vinculadas a problemas sociales, como la violencia, marginalidad, terrorismo, etc.”.

En el caso colombiano, Valderrama Rentería (2023) analizó notas periodísticas de la revista Semana Digital sobre la vicepresidenta afrodescendiente Francia Márquez Mina, quien asumió el cargo en agosto de 2022. Concluye que “la imagen que nos queda de la vicepresidenta es la representación de una mujer negra, popular, racista, incoherente, intelectualmente incapaz para ocupar el cargo de vicepresidenta, resentida, acomplejada, polémica, difícil, oportunista”. En línea con ello, Valencia Angulo (2023, p. 97) señala que el uso del “insulto negro hijueputa” revela “que el racismo y la falta de reconocimiento genuino hacia los afrocolombianos que viven en Cali está a flor de piel”.

A pesar de estos aportes, aún faltan numerosas piezas para completar el rompecabezas de las prácticas de significación que sostienen las desigualdades raciales (Bonilla-Silva, 2020, p. 429). Esta carencia es aún mayor si se considera la escasez de estudios empíricos sobre la representación visual de afrodescendientes en Colombia, lo cual puede resultar sorprendente frente al amplio debate acerca de la omnipresencia y el poder de las imágenes en nuestra cultura y el colonialismo cultural (García-Canclini, 2007).

Partiendo de la observación de Cabrera (2014, p. 10) sobre la marginalidad de lo visual en las ciencias sociales, el siguiente estudio se adentra en un campo relativamente nuevo: la representación visual del territorio urbano denominado Distrito de Aguablanca, que ha experimentado una migración afrodescendiente significativa desde mediados de los años 1970. Se propone la hipótesis de que las miradas fotográficas reproducen estigmatizaciones con consecuencias para la demarcación territorial y, por ende, para la segregación racial en la ciudad. Estas representaciones visuales trascienden el racismo, pues están imbricadas con otras relaciones de poder, como la exclusión social, el desarrollo y la delimitación territorial.

A la par, se busca contrastar este material con las autorrepresentaciones contenidas en álbumes familiares, que

construyen narrativas visuales alternativas. En este sentido, la pregunta principal es: ¿qué imágenes del Distrito de Aguablanca en Cali predominan en el lenguaje visual y de qué manera estas representaciones contribuyen al proceso de “otrificación” de un territorio con alta presencia afrodescendiente?

3. El Distrito de Aguablanca: surgimiento y desarrollo de un territorio afrodescendiente

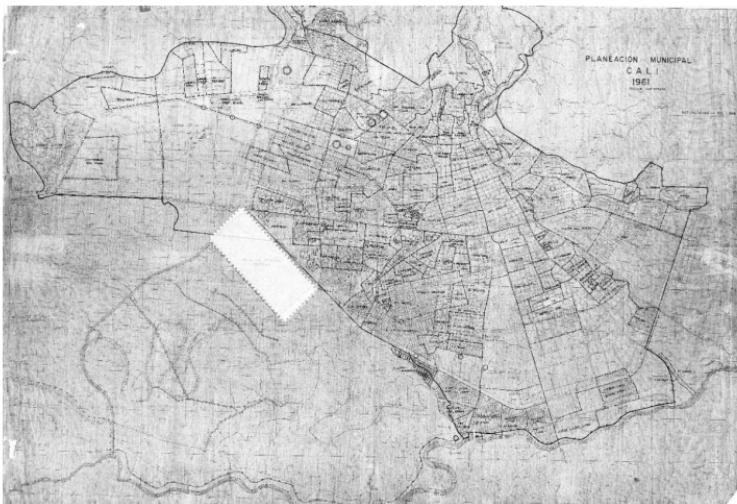
Desde la fundación del departamento del Valle del Cauca en 1910, la ciudad de Cali, como capital, ha estado marcada por una intensa inmigración y un crecimiento exponencial de su población. Mientras que en 1927 Cali contaba apenas con 27.747 habitantes, el censo de 1964 registró 637.929 habitantes (DANE, 1986, p. 23). Es decir, en un lapso de poco más de 50 años, Cali multiplicó su población por un factor de 23 y presentó una tasa de crecimiento superior a la de Medellín y Bogotá.

Por esta razón, el Concejo de Cali discutió desde principios del siglo XX planes para la desecación de las zonas lacustres ubicadas en la parte oriental de la ciudad, con el objetivo de obtener terrenos para la producción agrícola y la expansión hacia nuevas urbanizaciones. Sin embargo, estos planes no se materializaron hasta la década de 1950.

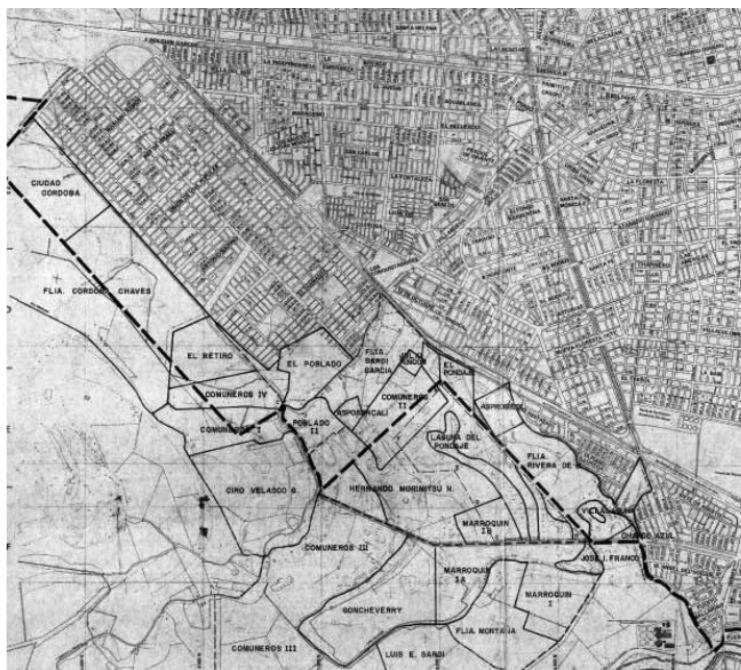
Tras varios estudios encaminados a mitigar los efectos negativos de las inundaciones en la margen izquierda del río Cauca, en 1954 se fundó la Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca (CVC), entidad con la cual se inició el Proyecto Aguablanca. Este megaproyecto consistió principalmente en la construcción de un jarillón sobre el río Cauca y la desecación de 5.600 hectáreas del complejo lagunar de la ciénaga de Aguablanca, reservando 2.000 hectáreas para la solución del problema habitacional de las personas de bajos ingresos (CVC, 2004, p. 139). No obstante, la ocupación de estas tierras había comenzado con anterioridad, y “la dinámica de invasiones u ocupaciones de tierras en Cali y sus alrededores viene ya desde

finales de los años 40" (Urrea Giraldo y Murillo Cruz, 1999, pp. 344-345).

La culminación del Proyecto Aguablanca en 1961 generó condiciones naturales más propicias para la construcción de viviendas, tal como se observa en un mapa elaborado por Planeación Municipal. Lo que hoy se conoce como el Distrito de Aguablanca comenzó a desarrollarse con el asentamiento Unión de Vivienda Popular en 1963, el cual carecía de acceso a servicios públicos básicos (ver plano 1, cuadro blanco). Debido a conflictos internos dentro de esta organización popular, a partir de 1969 se inició la división del territorio en los barrios República de Israel, Unión de Vivienda Popular, Antonio Nariño y Mariano Ramos, que en la actualidad conforman la comuna 16 (Perafán Cabrera, 2022, p. 99).



Plano 1: plano del área urbana de 1961, actualizado en 1966, elaborado por Planeación Municipal de la Alcaldía de Cali. El cuadro blanco (intervenido) representa la Unión de Vivienda Popular y el río Cauca se encuentra en la parte inferior del plano. Fuente: Eusse González *et al.* (2020, p. 84). Documento digital original modificado, con énfasis agregado.



Plano 2: plano elaborado por la Planeación Municipal de la Alcaldía de Cali, que muestra los nombres de los primeros barrios correspondientes al futuro Distrito de Aguablanca, 1981. Fuente: Mapoteca del Centro de Investigaciones Territorio, Construcción y Espacio (CITCE) de la Universidad del Valle. Documento digital original recortado y modificado.

A partir de 1978, un número creciente de personas se asentó en busca de una vivienda propia. Un plano de 1981 (ver plano 2) muestra la ampliación del perímetro urbano y la existencia de asentamientos como Charco Azul, Ciudad Córdoba, Comuneros I a IV, El Retiro, Marroquín I y II, Poblado I y II, y Pondaje, junto a la laguna homónima. Cabe destacar que el mismo plano incluye los nombres de propietarios de terrenos en Aguablanca. Según Urrea Giraldo y Murillo Cruz (1999, p. 397), estas

familias de la élite vallecaucana y caleña (...) no han dejado de cobrar altas rentas a costa del pago de los lotes vía organizaciones populares o las mismas agencias del Estado, esto ha sido un factor determinante en la recreación de formas de urbanización precaria, que incluso en la actualidad se mantienen.

Un estudio de las Empresas Municipales de Cali sobre la factibilidad del plan de desarrollo de Aguablanca de 1984 evidencia que la población de barrios como Charco Azul, Comuneros I y IV, El Retiro y Poblado I se duplicó entre 1981 y 1983. Otros barrios experimentaron un crecimiento explosivo en el mismo periodo, por ejemplo, Comuneros III pasó de 15 a 1.464 habitantes, Marroquín I de 150 a 1.805 y Pondaje de 45 a 455 (Alcaldía y Empresas Municipales de Cali, 1984, p. 19).

Mediante la reforma administrativa de 1988 surgieron las comunas 13, 14, 15 y 16, las cuales principalmente delimitan el Distrito de Aguablanca hasta el día de hoy. No obstante, no fue hasta 1998 cuando se creó la comuna 21 (anteriormente denominada poligonal E), que para entonces ya contaba con aproximadamente 28.000 habitantes distribuidos en 12 urbanizaciones y fue denominada Ciudadela Desepaz (*El País*, 03.06.1998, p. C2).³

En cuanto a la caracterización del Distrito como un territorio afrodescendiente, Cali, situada en el suroccidente

³ “En sentido estricto la denominación de Distrito de Aguablanca corresponde a las tres comunas originarias 13, 14 y 15, aunque por las dinámicas poblacionales y urbanistas del oriente de la ciudad, en ocasiones otras comunas como la 21 y la 16 son incluidas en esta denominación” (González Bolaños, 2012, p. 18; pie de página 1). Utilizo aquí el concepto amplio de Aguablanca, compuesto por las comunas 13, 14, 15, 16 y 21, debido a su demografía e historia social en terrenos inundables, así como a la “frontera invisible” que representa la autopista Simón Bolívar, la cual separa este distrito del resto de la ciudad. No obstante, excluye algunos barrios de las comunas 7 (Puerto Mallarino, Siete de Agosto, Urbanización El Ángel del Hogar) y 12 (Julio Rincón) de este concepto, tal como lo hace, por ejemplo, el Departamento Administrativo de Planeación Municipal de la Alcaldía de Cali (2017) junto con la Unidad de Planificación Urbana 4 – Aguablanca.

de Colombia, es comúnmente reconocida como una de las ciudades con mayor población afrodescendiente en cifras absolutas de América Ladina. Según el último censo del DANE de 2018, Cali cuenta con aproximadamente 2,3 millones de habitantes, siendo la tercera urbe más grande del país. Estudios sociodemográficos del Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica (CIDSE) de la Universidad del Valle estiman que un tercio de la población caleña es negra o afrodescendiente (Urrea-Giraldo, 2021, p. 178).

La migración masiva de afrodescendientes provenientes de diversos departamentos hacia Cali fue consecuencia del conflicto armado, desastres naturales —en particular, el maremoto en el departamento de Nariño en 1979— y del denominado “ecogenoetnocidio afrocolombiano” (Arbolea Quiñonez, 2019).

La encuesta realizada entre abril y mayo de 1998 por el CIDSE proporcionó por primera vez datos sociodemográficos sobre la “movilidad, urbanización e identidades de las poblaciones afrocolombianas” en Cali. El estudio

confirma el patrón de fuerte concentración de la población afrocolombiana, y en particular de aquella con origen en los municipios de la costa Pacífica, en los barrios populares del oriente de la ciudad, sobre todo en el distrito de Aguablanca (Bruyneel *et al.*, 1999, p. iii).

Esto implica que dos tercios de la población de hogares afrocolombianos residían en ese momento en los barrios más populares localizados en las comunas 6, 7, 13, 14 y 15 —correspondientes a la franja oriente y nororiente cercana al río Cauca— (Barbary, 1999, p. 35) (ver figura 1).

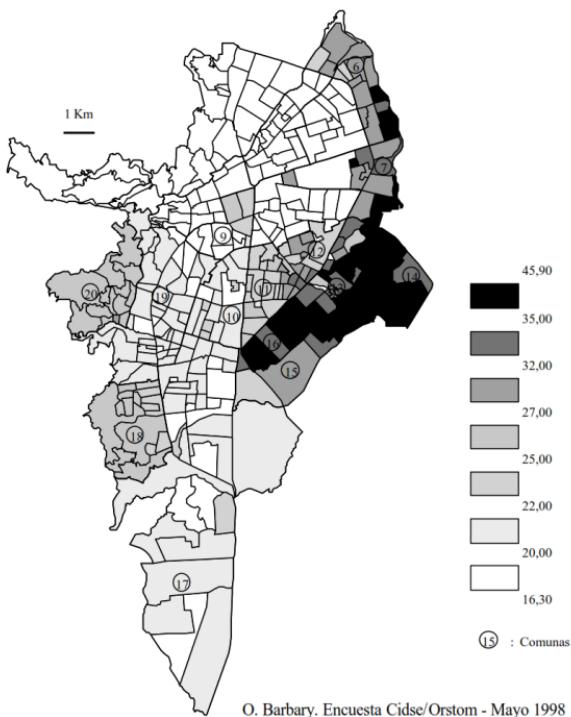


Figura 1: proporción estimada de hogares afrocolombianos por sector cartográfico, 1998. Fuente: Barbary, 1999, p. 36.

Esta segmentación socioespacial se mantiene hasta la actualidad según los datos del censo de 2018. La densidad más alta de población NARP persiste en Aguablanca (incluyendo ahora la comuna 21), aunque también se registran concentraciones significativas en las comunas 17 y 20 ubicadas en la ladera (Urrea-Giraldo, 2021, p. 180).

En resumen, el Distrito de Aguablanca como territorio afrodescendiente se encuentra altamente segmentado y separado del resto de la ciudad por uno de sus ejes principales, la autopista Simón Bolívar. Más aún, prácticamente todos los indicadores sociales muestran que estos grupos viven en una situación social marcada por

un agudo contraste con la población blanco-mestiza de Cali. Desde los primeros estudios a finales de la década de 1990 hasta la actualidad, se ha corroborado que

la **segmentación socioespacial** del espacio urbano en Cali coincide con un notorio nivel de **segregación racial**, en particular para la población caracterizada externamente como negra. Este fenómeno se nota tanto a nivel residencial, por la concentración de la población afrocolombiana en las zonas más pobres de la ciudad y, a escala local, por el fenómeno de “ghettoización” de ciertos barrios considerados como “negros” (...), como en cuanto a condiciones de vida, a través de peores indicadores de hacinamiento, acceso a servicios y posesión de bienes (Bruyneel *et al.*, 1999, p. iii; énfasis agregado).

4. Marco teórico: la importancia de la imagen para dar sentido al mundo

Cuando se habla del lenguaje visual y las representaciones del “Otro” a través de imágenes, se distinguen diferentes niveles de representación; es decir, se da cuenta del proceso “mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura” (Hall, 2010, p. 447). El primer sistema de representación se relaciona con los conceptos mentales sobre el mundo exterior que existen en cada persona, por ejemplo, lo que es una puerta, una botella o una mesa. Asimismo, somos capaces de formar conceptos de cosas más complejas que no podemos ver, tocar o sentir directamente, como, por ejemplo, el amor o la paz.

El segundo sistema de representación es el lenguaje, donde se depositan los significados y valores compartidos. Nos sentimos parte de una cultura cuando compartimos conceptos principales e interpretamos el mundo de manera similar con otras personas. Es la única forma de facilitar la comunicación y la comprensión mutua.

Así como las personas que pertenecen a la misma cultura deben compartir un mapa conceptual aproximadamente similar, deben también compartir el mismo modo de interpretar los signos de un lenguaje, porque sólo de este modo se pueden intercambiar los sentidos entre la gente (*op. cit.*, p. 450).

Por esta razón, el paradigma constructivista postula que no existe el mundo fuera del discurso. Esto no implica que el mundo material no exista fuera de nuestra imaginación, sino que, a diferencia del mundo material, la representación de nuestros conceptos expresados en cualquier tipo de lenguaje es lo que porta sentido. El lenguaje es algo productivo que “da vida a las cosas”.

Entonces, tanto palabras como sonidos o imágenes son signos, siempre y cuando porten sentido. Estos signos representan los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos. “Su conjunto constituye lo que llamamos sistemas de sentido de nuestra cultura” (*op. cit.*, p. 449). En resumen, nuestros mapas conceptuales deben traducirse en un lenguaje común, es decir, en ciertas palabras escritas, sonidos producidos o imágenes visuales. Hablamos de un sistema de representación de segundo orden que establece una correspondencia entre los mapas conceptuales del individuo y un conjunto de signos plasmados en un lenguaje. “La relación entre las ‘cosas’, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos ‘representaciones’” (*op. cit.*, p. 450).

De acuerdo con Gubern (1992, p. 1), el ser humano es fundamentalmente un animal visual que recibe gran parte de la información del mundo circundante por vía óptica. En este sentido, la fotografía forma parte de un sistema de representación, materializado en papel o en pantalla. Las imágenes producen y circulan significados sobre personas, eventos u objetos (Hall, 2003, p. 5). Lo específico de la

fotografía radica en su carácter documental de lo retratado y, al mismo tiempo, en su carácter construcciónista, resultado de decisiones del fotógrafo y de las selecciones del medio donde se publica o difunde.

La fotografía llama nuestra atención sobre la interacción entre la composición y concepción del fotógrafo en el proceso de construcción de imágenes, por un lado, y el contexto de uso y sus modos de difusión, por otro. Es importante destacar que la imagen fotográfica no es una reproducción neutra de la realidad, sino más bien un “instrumento semiótico” (Ortega Olivares, 2009, p. 171) capaz de producir significados. O, en palabras de Dubois (2008, p. 52), es “una herramienta de transposición, de análisis, de interpretación, hasta de transformación de lo real”.

Al igual que en el lenguaje oral (sonidos), compartimos mapas conceptuales que se plasman en la fotografía, lo que permite “hablar un lenguaje visual común”, conocido como cultura visual. Dentro de este marco, podemos descifrar los signos de la imagen y construir sentido.

Los signos visuales y las imágenes, aun aquellas que tienen una semejanza estrecha con las cosas a las cuales se refieren, son signos: portan sentido y por tanto deben ser interpretados. Para hacerlo, debemos tener acceso a los dos sistemas de representación discutidos antes: a un mapa conceptual que correlacione las ovejas en el campo con el concepto de una “oveja”; y un sistema de lenguaje que, en lenguaje visual, tenga alguna semejanza con la cosa real o “se le parezca” de algún modo (Hall, 2010, p. 450).

Según Segato, “el color es signo” y su “capacidad de significar” en el contexto histórico de América Latina consiste en la “atribución” y “lectura socialmente compartida” (Segato, 2007, p. 133). En palabras de Hall, el color de piel solo se vuelve signo porque, en este contexto específico, la representación visual del negro porta un sentido compartido dentro del marco de convenciones sociales históricamente establecidas y cultivadas. Por ende, el color de piel se

convierte en una práctica de significación con consecuencias materiales de estratificación étnico-racial en las sociedades poscoloniales. Precisamente por esta razón, es fundamental prestar atención a los microrrelatos y representaciones visuales situadas para aumentar nuestra comprensión del *modus operandi* de la exclusión social. “Por lo tanto, es el contexto histórico de la lectura y no una determinación del sujeto lo que lleva al encuadramiento, al proceso de ‘otrificación’ y consecuente exclusión” (*op. cit.*, p. 134).

Por ende, los significados culturales no son solo construcciones mentales, sino que tienen consecuencias en las prácticas sociales (Hall, 2003, pp. 1-3). Allí es donde el análisis de las representaciones visuales entra en la crítica de las relaciones de poder, revelando las formas en que se representa un territorio afro dentro de la ciudad de Cali mediante un proceso de otrificación, sustentado en estereotipos, simplificaciones o alusiones negativas que constituyen formas de violencia simbólica:

Es necesario comprender entonces cómo el nacimiento de los propios lenguajes de la imagen permite la constitución de un orden que se consagra [en] el establecimiento de normativas que regulan la libre flotación de los significantes visuales y que, al mismo tiempo, afirman la primacía de unos principios sobre otros (León, 2015, p. 43).

5. Metodología

Aunque los datos sociodemográficos y socioespaciales evidencian las consecuencias del racismo estructural para la población afrodescendiente en Cali, permanece la interrogante sobre cómo una sociedad tolera y acepta estas graves desigualdades. La sociología visual puede contribuir a visibilizar los régimenes de representación del “racismo sin racistas” y la manera en que el proceso de otrificación y la consiguiente exclusión operan.

Dado que la sociología visual aún se encuentra en proceso de consolidación en América Latina como una propuesta transdisciplinaria, “el análisis visual supone un reto metodológico para las ciencias sociales, al mismo tiempo que abre las puertas a una comprensión e interpretación más completa y profunda de las realidades sociales” (Schnettler, 2011, p. 165).

Este trabajo empírico se nutre de una propuesta analítica de imágenes proveniente de un campo externo a las ciencias sociales. Para ello, recurrimos al historiador del arte e investigador cultural Aby Warburg, quien en la década de 1920 presentó su atlas de imágenes *Mnemosyne* y es considerado el fundador de la iconología. En este proyecto, Warburg planteó trazar temas y patrones visuales recurrentes a lo largo del tiempo, desde la antigüedad hasta el Renacimiento y más allá, hacia la cultura contemporánea. Su método de análisis transdisciplinario, junto con sus conceptos de “supervivencia” (*Nachleben*) y “fórmulas de lo patético” (*Pathosformeln*), resulta profundamente inspirador. Warburg estaba convencido de que la memoria visual está vinculada a la esfera de las representaciones sociales y al lenguaje que se mantiene a lo largo del tiempo, de tal forma que un elemento energético-afectivo despliega su carga siempre y cuando esté materializado en una imagen.

De esta manera, Warburg evidenció una red de imágenes –una cartografía visual– y generó nuevos saberes mediante el montaje y la recomposición constante. Estableció un vasto inventario de imágenes reproducidas y utilizaba algunas de ellas para montarlas y reorganizarlas permanentemente en paneles móviles con fondo de tela negra. La exposición de las láminas “es por definición necesariamente incomplet[a], una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrad[a] o definitiv[a], siempre ampliable a la incorporación de nuevos datos o al descubrimiento de nuevos territorios” (Tartás Ruiz y Guridi García, 2013, p. 229). Este proceso abre continuamente nuevos espacios de pensamiento a través de nuevas configuraciones.

Por lo tanto, el atlas nos invita a reflexionar sobre cómo gestos, detalles, objetos o poses presentes en imágenes contemporáneas transitan a lo largo del tiempo e incluso a través de distintos modos de publicación:

La utilización de las imágenes para la realización de una arqueología de la cultura permite visualizar y caracterizar la imbricación de los tiempos a través de los contactos históricos reales, por medio de la memoria social de las imágenes, describiendo las soluciones a los problemas iconográficos actuales, a partir de lo que se encuentra en el depositario de elementos de la memoria social (Campos, 2014, p. 158).

En resumen, cartografiar las representaciones visuales del Distrito de Aguablanca forma parte de una “arqueología del saber visual”, es decir, busca mostrar cómo las representaciones visuales producen conocimiento y ofrecen soluciones a los problemas del desarrollo urbano en una zona de la ciudad mayoritariamente poblada por afrodescendientes.

Para este proyecto de investigación se seleccionaron tres tipos de materiales digitalizados, originarios de contextos distintos y con estéticas diversas, con el fin de llevar a cabo una “problematización visual (...) y construir así una narrativa crítica” (Parra, 2015, p. 61). En primer lugar, fotografías tomadas entre 1965 y 1966 por el artista colombo-francés François Dolmetsch, provenientes de su archivo privado; en segundo lugar, imágenes de reporteros gráficos publicadas en los periódicos regionales *El País*⁴ y *Diario Occidente*⁵; y, por último, fotografías provenientes de álbumes familiares de habitantes de Aguablanca, almacenadas y publicadas por el Archivo Fotográfico y Memoria Histórica de Cali

⁴ El acceso al material se logró a través del archivo del periódico, donde se conservan fotografías analógicas en papel y negativos. Se permitió la entrega del material seleccionado en baja resolución para su análisis.

⁵ El acervo fotográfico analógico del periódico fue donado al Archivo del Patrimonio Fotográfico y Filmico del Valle del Cauca (APFFVC), perteneciente a la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero en Cali, donde se digitaliza y archiva junto con sus respectivos metadatos.

(AFMH)⁶. Así, los álbumes familiares permiten un acceso más íntimo y cercano, en contraste con las miradas externas de artistas, extranjeros o reporteros gráficos.

Por consideraciones pragmáticas, el análisis se restringió al período hasta el año 2000, es decir, todas las imágenes analizadas fueron tomadas entre 1965 y 2000, período principal del surgimiento y desarrollo del Distrito de Aguablanca. Se revisaron imágenes de todos los barrios de las comunas 13, 14, 15 y 16⁷. En el caso de los periódicos, se consultaron las publicaciones originales en su versión impresa. Todas las imágenes fueron catalogadas siguiendo una nomenclatura uniforme, según los metadatos disponibles⁸.

En total, se analizaron 1.450 imágenes que representan visualmente el Distrito de Aguablanca, de las cuales casi dos tercios pertenecen a *El País*. Sumando las fotografías de *Diario Occidente*, se puede afirmar que el 73 % de las imágenes analizadas circulan en el discurso público mediático. Solo el 7 % de las imágenes están disponibles públicamente a través del libro y el sitio web del AFMH, mientras que el 20 % corresponde a material inédito perteneciente al archivo de François Dolmetsch (ver tabla 1).

⁶ En 2010, se llevó a cabo el proyecto de Archivo Fotográfico del Distrito de Aguablanca. Una selección de estas fotografías fue digitalizada y puesta a disposición a través de la colección “En el Oriente nace el sol” en el sitio web del AFMH. Otra parte de este proyecto fue publicada en 2011 en el libro *En Oriente nace el sol. Una mirada a la memoria fotográfica del Distrito de Aguablanca*.

⁷ Aunque la comuna 21 fue creada en 1998 y también pertenece al Distrito de Aguablanca, se descartó la búsqueda de imágenes de sus barrios debido a que la mayoría se formó después del período estudiado, es decir, posterior a 2000.

⁸ La nomenclatura tiene la siguiente estructura: año-mes-día_barrio_fuente_fotógrafo_página.jpg. Por ejemplo: 1989-01-08_Charco Azul_El País_Sánchez_A9.jpg.

Comuna	Barrio	Población 2015	AFMH	El País	Occidente (APFFVC)	François Dolmetsch	Suma fotos por barrio
13	Aguablanca (como distrito)	-	293	41	283	617	
	Calipso	6.059	-	2	-	-	2
	Charco Azul	3.594	-	58	6	-	64
	El Diamante + Sector Asprosocial-Diamante	14.138	1	60	6	-	67
	El Poblado	14.466	11	36	3	-	50
	El Poblado II	18.883	1	11	-	-	12
	El Pondaje + Sector Laguna	16.551	-	39	1	-	40
	El Vergel	19.798	3	91	19	-	113
	Lleras Restrepo	1.473	-	-	-	-	-
	Lleras Restrepo II	14.609	-	-	-	-	-
	Los Comuneros II	14.609	-	12	1	-	13
	Los Lagos	11.243	2	4	-	-	6
	Los Robles	9.876	-	-	-	-	-
	Marroquín III	4.668	-	-	-	-	-
	Omar Torrijos	6.495	-	5	-	-	5
	Ricardo Balcázar	6.069	-	-	1	-	1

	Rodrigo Lara Bonilla	3.457	-	2	-	-	2
	Ulipiano Lloreda	4.629	-	8	1	-	9
	Villa del Lago	8.857	-	4	5	-	9
	Villablanca	4.579	-	3	-	-	3
	Yira Castro	3.417	-	1	-	-	1
14	Alfonso Bonilla Aragón	31.731	23	23	2	-	48
	Alirio Mora Beltrán	12.652	-	14	-	-	14
	Marroquín I	21.076	4	36	6	-	46
	Marroquín II	17.040	-	12	-	-	12
	Las Orquídeas	13.582	3	3	1	-	7
	Los Naranjos I	3.390	-	1	1	-	2
	Los Naranjos II	12.406	-	2	-	-	2
	Manuela Beltrán	30.654	3	14	4	-	21
	Promociones Populares B	24.559	-	-	-	-	-
	Puerta del Sol	5.606	-	14	-	-	14
15	Ciudad Córdoba	40.441	-	8	2	-	10
	El Morichal	18.056	-	-	-	-	-
	El Retiro	8.795	19	28	5	-	52
	El Vallado	24.707	29	34	5	-	68
	Laureano Gómez	8.855	3	3	-	-	6

	Los Comuneros I	27.620	-	12	1	-	13
	Mojica	30.896	3	39	5	-	47
16	Antonio Nariño	24.655	3	4	-	-	7
	Mariano Ramos	28.308	-	35	2	-	37
	República de Israel	18.954	-	2	-	-	2
	Unión de Vivienda Popular	20.863	-	23	5	-	28
	Suma fotos por fuente	108	936	123	283	1.450	

Tabla 1: cantidad de imágenes analizadas según barrio, comuna y fuente. Fuente: elaboración propia.

En torno a la frecuencia de publicaciones por barrio, cabe destacar (descontando las imágenes de Dolmetsch) que el 23 % de las fotografías fueron publicadas bajo la referencia general de Aguablanca, sin especificar un barrio en particular. La mayor frecuencia de imágenes publicadas por barrio no puede explicarse ni por la cantidad de población ni por la antigüedad del barrio (ver tabla 1, cifras en las celdas resaltadas en gris). Más bien, los cinco barrios con mayor interés pertenecen a la segunda ola migratoria y de crecimiento de Aguablanca, a finales de los años 1970 e inicios de los 1980, salvo El Diamante, que es aún más antiguo.

El material fue organizado en una carpeta mediante el montaje de todas las imágenes; a partir de la similitud de elementos visuales surgieron las primeras agrupaciones visuales, que dieron nombre temático a las carpetas. Estos nombres sirvieron posteriormente como denominaciones para los paneles de la cartografía visual (ver el texto de Eugenia Mora en este libro). Cada fotografía fue clasificada en una sola carpeta.

Fiel a la idea de Warburg de no “fijar las imágenes sobre planchas, sino que estas pudieran estar en movimiento, en una continua búsqueda (...) de nuevas afinidades y correspondencias” (Vázquez Villamediana, 2020, p. 446), este proceso se intercaló con varias interrupciones para la búsqueda de nuevos conceptos e ideas. Durante el análisis surgieron progresivamente más conceptos temáticos; algunos fueron afinados, otros renombrados o fusionados.

6. Presentación de resultados e interpretación de imágenes

La tabla 2 visualiza el proceso mediante el cual surgen las cartografías visuales a partir del análisis inductivo de las 1.450 imágenes. De izquierda a derecha, se incrementa el nivel de abstracción. En un primer paso, se clasificó todo el

material en 36 temáticas o, mejor dicho, conceptos visuales. Estos conceptos fueron reorganizados según afinidades y similitudes, tanto en relación con las características del concepto como con la configuración de los objetos presentes en las imágenes. En un segundo paso, se definieron mapas conceptuales visuales que combinan varios conceptos. Finalmente, se abstrajeron estos mapas conceptuales para llegar a las cartografías visuales y, en consecuencia, a los paneles que caracterizan los imaginarios y la memoria visual sobre el territorio.

Aunque la investigación es primordialmente cualitativa, la cuantificación de ciertos datos es útil para evaluar prioridades y ausencias dentro de las cartografías visuales. En primer lugar, destaca (cifras resaltadas en negrita) que algunos conceptos predominan en las representaciones visuales. Según estos datos, se puede resumir que se trata de un territorio precario y deficiente que, al mismo tiempo, no dispone de condiciones adecuadas de urbanización al ser una zona pantanosa. El territorio se ve afectado por desastres, como incendios e inundaciones, lo que requiere la intervención de expertos y funcionarios para mitigar estas circunstancias adversas.

Existen tres conceptos que no fueron considerados en niveles superiores de abstracción debido a que son poco representativos: la religión, la espiritualidad y la Iglesia no juegan un papel destacado en un país predominantemente católico y en una población afrodescendiente con diversas espiritualidades. Otros ámbitos de la vida social y de la salud mental también están marginados, tales como el deporte, la cultura, el ocio, la diversión, las relaciones amorosas y la vida familiar, a pesar de las múltiples problemáticas presentes en la narrativa visual. Aun cuando se incluyeron álbumes familiares, existen muy pocas fotografías relacionadas con temas familiares y amistades, y aún menos sobre sexo y género. Por lo tanto, parece que las imágenes que expresan amor y afecto están sujetas a cierto tabú.

Conceptos visuales (primer nivel) (cantidad de imágenes por concepto)	Mapas conceptuales visuales (segundo nivel) = conceptos imbricados (%) en relación con todas las imágenes)	Cartografías visuales (tercer nivel) = paneles
Precariedad de calles y parques (79)	Movilidad; transporte informal; peligro e inseguridad; falta de vías de comunicación (10,4 %)	1. Territorio desconectado (pasividad)
Transporte público (26)		
Animales y carretilleros (23)		
Puentes y caños (23)		
Precariedad de vivienda (49)	Condiciones básicas insatisfactorias; aguas negras; enfermedades; contaminación de medioambiente; chozas; miseria humana; pobreza; niños sufrientes (21 %)	2. Subdesarrollo y miseria humana (pasividad y culpa propia)
Lagunas y caños (63)		
Basura y contaminación (38)		
Falta de agua potable (49)		
Niños en entorno difícil (105)		
Incendios y víctimas (61)	Desastres naturales y víctimas; poderes sobrehumanos; vulnerabilidad; sufrimiento (12,3 %)	3. Desastres y víctimas (pasividad)
Inundaciones de calles (98)		
Inundaciones casas e interior (20)		
Visita de funcionarios (64)	Planeación e intervención; salvación; capacidad de respuesta; brigadas emergencia humanitaria; ayuda (7,6 %)	4. Asistencialismo (pasividad y agencia externa)
Brigadas de salud (24)		
Reuniones formales (22)		
Canchas y parques (19)	Obras públicas con máquinas pesadas en construcción; avances de urbanización; logros del progreso (12,9 %)	5. Progreso, desarrollismo y modernización (agencia externa del territorio)
Construcción carreteras y energía (66)		
Construcción tubería y canales (55)		
Obras terminadas (47)		
Protesta y campaña política (45)	Organización; comunidad; protesta; política; participación (3,1 %)	6. Empoderamiento y participación política (agencia interna activa)
Despojo y reubicación (13)	Legalización y adquisición de terrenos; autoconstrucción; mingas comunitarias; comunidad (6,1 %)	7. Lucha por la propia vivienda (agencia interna activa)
Entrega lotes (19)		
Construcción vivienda (28)		
Trabajo comunitario (28)		

Hombres en su entorno (17)	Trabajo artesanal; desempleo; pasatiempo en espacio público; violencia; militarización (6 %)	8. Masculinidades y desesperanza (agencia pasiva)
Oficio y trabajo hombres (52)		
Violencia y fuerza pública (18)		
Mujeres retratadas (33)	Trabajo informal; oficio doméstico; cuidado de niños; maternidad; perspectivas (8,8 %)	9. Las múltiples facetas de la mujer (agencia activa y pasiva)
Oficio y trabajo mujeres (47)		
Mujeres y labor cuidado (47)		
Niños y educación (40)	Pedagogía; educación; diversión; felicidad; inocencia (9,3 %)	10. Promoción humana y esperanza (pasividad)
Cultura y deporte (37)		
Niñez feliz y juego (58)		
Vida familiar y pareja (10)	<i>No entran a la cartografía visual porque no contribuyen con una muestra representativa (2,5 %)</i>	
Religión y espiritualidad (9)		
<i>Sin clasificación</i> (18)		

Tabla 2: resultado del proceso de montaje de las imágenes según el nivel de abstracción. Fuente: elaboración propia. Los resaltados (negrita, gris y cursiva) se emplean para facilitar la comprensión de la fusión de los conceptos visuales, desde los mapas visuales hasta las cartografías.

Cabe destacar que los mapas conceptuales están dominados por problemas de conectividad del territorio con el resto de la ciudad y las condiciones precarias de vida. Es llamativa la presencia significativa de mega-proyectos de infraestructura, así como la intervención de funcionarios y especialistas para responder a ciertas situaciones. Es decir, se evidencia una concentración en la acción de actores externos al territorio. La propia comunidad se organiza y actúa en menor medida mediante protestas, autoconstrucción y mingas comunitarias en su intento de transformar la realidad social.

Después de estas primeras observaciones, se identificaron diez paneles distintos, con algunas imágenes representativas que ilustran las diversas cartografías y su relación mutua en la narrativa visual a nivel meta. Retomando el ejemplo de Warburg, los paneles presentan un fondo negro,

aunque en formato horizontal para mejorar su presentación⁹.

El primer panel, denominado “Territorio desconectado”, se relaciona con el deterioro de las vías de comunicación y los desafíos del transporte para la población, lo que evidencia que la conexión entre Aguablanca y el resto de la ciudad es limitada. Esta problemática está vinculada fundamentalmente a las condiciones difíciles del terreno, atravesado por canales de agua y lagunas. Dado que al inicio de los primeros asentamientos solo existía un par de puentes de madera para vehículos pesados, como buses y camiones, este tema fue recurrentemente visibilizado en la prensa. Por ello, la presencia de puentes en mal estado constituye un elemento clave en este panel.

Las imágenes muestran a personas, en muchas ocasiones menores de edad, obligadas a cruzar diversos tipos de caños para acceder a la carretera principal o al colegio. Esta situación se refuerza con fotografías de camionetas, camiones y buses con pasajeros hacinados, quienes enfrentan un elevado riesgo al utilizar estos medios de transporte informales; sin embargo, la necesidad limita otras opciones y la población queda expuesta a esta realidad. Cabe destacar que en diversas fotografías aparecen caballos usados para transportar personas o materiales de construcción. En este contexto, la presencia de carroajes a caballo, en contraste con vehículos motorizados, sugiere que el territorio permanece

⁹ Desafortunadamente, no es posible mostrar los resultados de los paneles en este artículo. El diario *El País* negó la autorización para la publicación de las fotografías, aunque estas fueron debidamente citadas y fotografiadas del papel periódico. Esta situación representa un desafío para la sociología visual en general. Mientras que las citas textuales, incluso aquellas extensas de media página, están permitidas sin inconveniente, la publicación de imágenes no cuenta con el mismo derecho de citación académica, o al menos existe una gran incertidumbre respecto a su manejo por parte de los editoriales. Esta limitación restringe significativamente el análisis crítico de las representaciones visuales en el discurso público por parte de los investigadores sociales. Para consultar los paneles completos, se puede contactar al autor de este artículo vía correo electrónico: andreas.hetzer@posteo.de.

rezagado, manteniendo una conexión con lo rural, esto es, en transición hacia un entorno urbano.

El segundo panel amplía la perspectiva, abordando las condiciones de vida en Aguablanca mucho más allá de la limitada comunicación. Se abre el panorama hacia otras formas de “penuria”, tales como la contaminación, las aguas residuales, las enfermedades, la falta de servicios básicos, las viviendas precarias y la pobreza infantil. Los conceptos visuales de “Precariedad de vivienda”, “Lagunas y caños” y “Basura y contaminación” están interrelacionados. La problemática habitacional es abordada tanto por la prensa como por el fotógrafo Dolmetsch a través de planos generales de casas construidas con madera o plástico en terrenos inadecuados. El paisaje acuático, con viviendas (algunas en palafitos) ubicadas junto a caños y lagunas, se emplea para enfatizar la precariedad de las condiciones de vivienda.

En este contexto se incluye el tema de la contaminación ambiental, representado por imágenes que muestran calles y aguas llenas de basura cerca de las viviendas. En el caso de los palafitos, se observa la acumulación de desechos detrás de las viviendas, directamente en el agua. Estos caños, descritos como “aguas negras”, son asociados en la prensa con brotes de enfermedades. Por ejemplo, se señala que “Las ‘Lagunas del Pondaje’ están repletas de malezas y aguas negras. Actualmente son criaderos de zancudos y focos de olores fétidos” (*El País*, 05.03.1991, p. B3).

Además, la vida junto a los caños y lagunas es considerada la más extrema en la escala de pobreza: “Las condiciones más extremas de miseria y abandono las viven las familias que habitan las orillas de los caños de aguas negras (...). Ya se acostumbraron a los olores y se volvieron resistentes a las enfermedades” (*El País*, 17.01.1989, p. B3). Este enunciado, sin embargo, discrimina y estigmatiza a los habitantes que viven bajo estas condiciones.

Otro ejemplo representativo es la imagen de mujeres lavando ropa cerca de un caño que está siendo dragado y limpiado por una maquinaria pesada. Esto sugiere que, por

falta de alcantarillado y educación ambiental, los habitantes han vuelto a prácticas contaminantes, poniendo en riesgo su salud. En resumen, a través de estas imágenes se presenta a los pobladores como responsables en parte de su miseria, como si se acostumbraran a los olores y enfermedades y fueran una especie diferente. Más aún, se les señala como una amenaza para más allá de su entorno: "Las aguas negras amenazan a Cali" (*El País*, 11.06.1985, p. E2). Esta cartografía visual oscila entonces entre la responsabilidad individual y la pasividad causada por la pobreza como condición externa.

Otro aspecto relacionado con la ilustración de la miseria es la escasez de agua potable. Existen numerosas imágenes tanto en la prensa como en el archivo de Dolmetsch que muestran personas cargando baldes y bidones de agua, haciendo fila en pilas públicas, llenando recipientes de tubos de carrotanques o de carretilleros¹⁰ que recorren las calles, y personas que se bañan o lavan en el exterior, cerca de fuentes de agua de diversas características. Asimismo, la vida junto a caños y lagunas, en un terreno constantemente inundado, requiere obras de alcantarillado y acueducto para asegurar el suministro y saneamiento. Quizás el tema del agua es uno de los más recurrentes en todo el material visual, dado que atraviesa diversos mapas conceptuales.

Para aumentar el impacto y la impresión de la pobreza, Dolmetsch y los reporteros gráficos emplean la estrategia de capturar instantáneas de niños jugando en condiciones insólitas, es decir, en medio de basura, caños de aguas residuales, calles sin pavimentar llenas de polvo y barro. A menudo, los niños miran con expresiones tristes o sufrientes que generan compasión y empatía. Este recurso visual es común en numerosos contextos sociales, especialmente en situaciones de guerra o desastres naturales, y representa, de

¹⁰ Carretilleros eran personas que manejaban carros tirados por caballos, usualmente usados para transportar material de construcción y realizar otros acarreos, como por ejemplo mudanzas.

alguna forma, la crueldad e irresponsabilidad de los adultos hacia “las criaturas”, que no pueden cambiar su realidad por sí mismas. Se trata de una estrategia que instrumentaliza a las niñas y niños para evocar emociones de compasión y construir mapas conceptuales de abandono, dureza, sufrimiento, soledad y desesperanza. De hecho, las imágenes de menores en entornos difíciles son el concepto visual más frecuente. En resumen, toda esta cartografía visual denuncia y compadece la pobreza, estableciendo una cadena de significados que muestra los distintos aspectos de condiciones de vida miserables.

Si combinamos los distintos aspectos del subdesarrollo reflejados en este panel con las malas condiciones de las vías de comunicación, parques deteriorados y puentes peligrosos, podemos concluir que el tema del territorio abandonado y empobrecido es el más preponderante en todas las cartografías. Las representaciones visuales activan mapas conceptuales relacionados con la falta o el mal estado de las vías de comunicación, el peligro e inseguridad, las condiciones básicas insatisfechas, la contaminación ambiental, la miseria humana, la pobreza y la indigencia infantil. Así, a través de estos mapas, la cartografía dirige la atención hacia ciertos conceptos de territorio y clase, identificando a la población como indigente en un territorio atrasado¹¹. Es relevante señalar que estos dos paneles son los más destacados en términos de cantidad de imágenes, lo que indica un alto impacto tanto en las miradas fotográficas como en el público espectador.

El tercer panel, titulado “Desastres y víctimas”, pone en el foco a las víctimas —esta vez no exclusivamente menores de edad— sometidas a poderes sobrehumanos. Este panel

¹¹ En cierto sentido, estas imágenes recuerdan las fotografías de la fotoperiodista documental estadounidense Dorothea Lange realizadas durante la Gran Depresión. Aunque Lange buscaba denunciar las consecuencias negativas de la crisis económica para la población, su manera de retratar la pobreza, sin otorgar agencia a las personas victimizadas, suele resultar en una representación visual similar a la que aquí se describe.

retoma el tema del agua, interpretada como una fuerza natural. Aunque hasta hoy los aguaceros en Cali suelen afectar a diversos barrios, las inundaciones en calles des tapadas generan una mayor percepción de la gravedad del problema, especialmente si se combinan con la presencia de transportes pesados casi inmersos en el barro. Sin embargo, pese al predominio de planos generales, es posible observar interiores domésticos y afectaciones personales incluidos en el concepto visual “inundaciones en casas e interiores”. Se muestran familias —sobre todo mujeres— salvando a sus hijos, niños cargando mascotas o habitaciones con muebles en medio del agua. Si bien estas imágenes no son numerosas, es relevante destacarlas, pues suponen la única instancia en que fotógrafos externos acceden a la vida privada en un material visual dominado por planos medios y generales de espacios públicos.

Las imágenes de incendios difundidas en la prensa suelen tener un tinte amarillista, pues buscan generar emociones al mostrar a las víctimas llorando y desesperadas entre escombros y pertenencias quemadas. Debido al material de las viviendas, estos incendios fueron frecuentes en varios barrios a lo largo del lapso investigado, razón por la cual la documentación visual es abundante. Estas imágenes significan la mayor vulnerabilidad de la población debido a su pobreza y precarias viviendas, reforzando las cartografías visuales de subdesarrollo y miseria agravadas por los daños sufridos. Dichas cartografías están estrechamente interrelacionadas, como si la pobreza constituyera un círculo vicioso. En numerosas imágenes aparecen auxiliares y brigadas de emergencia, estableciendo un puente con los siguientes paneles, que evidencian la necesidad de ayuda, asistencia e intervención.

En esta línea, la cuarta y quinta cartografía señalan una respuesta administrativa e institucional al caos, atraso y desesperanza. La representación visual que muestra a los habitantes de Aguablanca padeciendo sus condiciones de forma pasiva y, en parte, por propia culpa, implica que no

son capaces de superar la miseria por sus propios medios, sino que requieren ayuda externa. Cabe mencionar que las primeras cartografías representan aproximadamente el 44 % del total del material, donde se muestra a una población desconectada, que vive en condiciones miserables y aún más vulnerable ante los desastres.

En el cuarto panel, aparecen personas distinguidas por elementos que las separan de la comunidad humilde, ya sea por su vestimenta, lugares de encuentro o formas de interacción. El capital simbólico y el *habitus* juegan un papel trascendental, que se manifiesta a través de ciertos códigos sociales. Lo más visible en esta cartografía son las visitas formales, a veces de delegaciones internacionales, destinadas a financiar megaproyectos. Estas visitas de funcionarios, ingenieros, asesores o brigadas de salud ocurren preferentemente durante la planificación, avances de obra, inauguraciones o tras desastres que demandan ayuda humanitaria. En estas visitas son frecuentes los grupos de personas en terreno o al aire libre que estudian planos, inspeccionan obras y posibles intervenciones, mientras que las reuniones formales suelen realizarse en espacios interiores, a veces con la comunidad. Estas imágenes transmiten una atmósfera tecnocrático-administrativa, con personas vestidas formalmente, que usan camisas, vestidos o gafas¹².

Las primeras tres cartografías no resaltan necesariamente el color de piel como un marcador coherente; sin embargo, en los conceptos visuales correspondientes a las “reuniones formales” y la “visita de funcionarios”, se observa que estos actores gubernamentales, delegaciones extranjeras o ingenieros son predominantemente blancos. Este encuadramiento visual pone de manifiesto marcadores sociales de clase y de raza. Exclusivamente se representan personas blancas con conocimiento y capacidad de asistencia,

¹² Según el material visual, la gente humilde de Aguablanca de esta época no posee gafas de sol ni lentes.

frecuentemente dirigida hacia personas empobrecidas, en su mayoría afrodescendientes.

Este fenómeno refleja las jerarquías sociales presentes en la sociedad racializada de Cali y asocia la pobreza con la población afrodescendiente. Así, las personas blancas, educadas y bien vestidas, pertenecientes a otra clase social, son mostradas como salvadoras de las comunidades afrodescendientes. Además, se reactualizan los imaginarios de dependencia de la población de Aguablanca respecto a la ayuda externa, ejemplificados por imágenes de funcionarios blancos repartiendo donaciones tras catástrofes. En suma, esta visualidad reproduce una lectura colonial y racializada que únicamente se ve interrumpida por algunas imágenes de brigadas de salud en las que también participan mujeres voluntarias afrodescendientes y médicos negros.

La dependencia y el asistencialismo persisten en la quinta cartografía, la cual se centra en el progreso, el desarrollo y la modernización. Esta representa una respuesta más rigurosa al dilema de subdesarrollo planteado en las primeras cartografías. En ella se materializa la planificación administrativa reflejada en la cartografía visual anterior, constituyendo una continuación práctica de esta teoría. Se observan megaobras de construcción con maquinaria pesada, como nivelación de terrenos, excavación de canales, instalación de postes eléctricos y tuberías de alcantarillado. La prensa celebra cada puente, calle pavimentada o parque construido como símbolos tangibles del progreso, logrando estar presentes incluso en los álbumes familiares.

Por ende, estas obras concluidas son visualizadas como productos de la urbanización moderna, que paulatinamente conectan a los barrios. Estos mapas conceptuales responden a imaginarios tecnocráticos alineados con una ideología de modernización, donde el progreso se asocia a grandes infraestructuras; en contraposición, el desarrollo humano queda marginado en este tipo de narrativa visual.

Hasta este punto, las representaciones visuales no asignan a la población de Aguablanca un rol activo para actuar

de manera independiente y determinar su destino. No obstante, en la sexta cartografía se manifiesta por primera vez un sujeto activo a través de diversas formas de participación política, tales como manifestaciones, elecciones y campañas políticas. Se aprecia en las imágenes la congregación de individuos y multitudes que portan banderas y pancartas, principalmente en espacios públicos. Algunas fotografías muestran personas que se movilizan en marchas o participan en bloqueos callejeros.

Esta cartografía contrasta con las representaciones anteriores de pasividad, ya que visibiliza a un agente organizado. Sin embargo, la prensa suele minimizar su importancia mediante críticas relacionadas con clientelismo, afiliación partidista y promesas políticas a cambio de votos. Aun sin poder profundizar en la instrumentalización política por parte de líderes partidistas, resulta relevante destacar la demanda explícita de la población, como se lee en las consignas de las pancartas y los textos periodísticos, que exigen a la administración pública la mejora de sus condiciones de vida.

Este modelo interpretativo continúa en la séptima cartografía, la cual se centra en la “lucha por la vivienda propia”. En este caso, se presentan numerosas imágenes de álbumes familiares que reflejan la agencia de las y los pobladores en la adquisición de vivienda propia. Esta cartografía conjuga ciertos elementos visuales relacionados en una dramaturgia que abarca desde las primeras ocupaciones de tierra y construcción de viviendas precarias en esterilla y guadua, pasando por despojos con presencia de fuerza pública, hasta la adquisición legal de lotes y la autoconstrucción de viviendas con materiales sólidos. Culmina con la adecuación del espacio público y la construcción comunitaria de andenes y calles mediante mingas.

El séptimo panel muestra a personas humildes, organizadas, comunitarias y trabajadoras, y así representa una forma de construir alternativa, más manual y sin el uso de maquinaria pesada. En consecuencia, estas representaciones

visuales construyen un relato diferente sobre el progreso y el desarrollo.

Es importante destacar el papel de las mujeres en esta cartografía, tanto en la construcción de casas como en las labores colectivas del barrio. Por ello, no resulta sorprendente la presencia de recuerdos familiares, dado que la vivienda propia constituye un logro significativo en la historia de vida de estas comunidades. Sin embargo, debe señalarse que tanto la sexta como la séptima cartografía —representativas del empoderamiento y progreso desde la comunidad— son cuantitativamente marginales en esta muestra, en contraste con las primeras cartografías.

En la octava y novena cartografía se agrupan representaciones visuales relacionadas con las diferencias de género. En términos generales, se observa que los hombres, para expresarlo coloquialmente, “brillan por su ausencia” en el material visual. Existe un escaso interés fotográfico por retratar su realidad social y su rol en los barrios, lo cual resulta paradójico dado el protagonismo esperado de estos en actividades relacionadas con la construcción, el espacio público y la emergencia de un nuevo espacio urbano, ámbitos tradicionalmente asignados a lo masculino en la sociedad.

Aunque los hombres aparecen en mapas conceptuales relativos a la construcción de megaproyectos de infraestructura como obreros y en visitas de funcionarios, en el enfoque sobre la población de Aguablanca constituyen un vacío visual significativo. Este fenómeno puede resumirse en varios aspectos clave: primero, hay muy pocas imágenes de hombres en contextos afectivos o familiares, lo que denota una ausencia de representación de la vida sexual y familiar masculina en estas cartografías. Segundo, las imágenes dispersas que muestran a hombres trabajando evocan una precariedad laboral notable en el territorio. Un ejemplo son las numerosas fotografías de Dolmetsch sobre hombres y niños o mujeres involucrados en el reciclaje en el basurero de Aguablanca en la década de 1960.

Tercero, es escasa la representación de reuniones masculinas en espacios públicos, y cuando existen, el contexto es negativo. Por ejemplo, una imagen de hombres en una tienda lleva el subtítulo “Esperando ayuda” (*El País*, 15.02.1985, p. B5); en otra, se lee “Para muchos hombres, la falta de ocupación (...) no parece ser un problema. Ellos pasan el tiempo en la calle jugando dominó” (*El País*, 11.07.1996, p. B1). Ello sugiere que los hombres son representados como pasivos, inmóviles, esperando ayuda o empleando su tiempo de forma improductiva.

Cuarto, resulta sorprendente que en el periodo estudiado las temáticas de violencia, delincuencia y militarización, consideradas como ámbitos marcadamente masculinos, aparezcan escasamente en las imágenes. Otras problemáticas reciben mayor atención en la cobertura fotográfica. Aunque Aguablanca ha sido estigmatizado por violencia y pandillas, esta tendencia informativa se intensifica a partir de los años 2000¹³. Los barrios Charco Azul y El Retiro son predominantes en la cobertura mediática sobre violencia y miedo en esta investigación, mientras que en otros casos la violencia se aborda de manera indirecta, vinculándola con la necesidad de alternativas culturales, deportivas y laborales para la juventud.

En suma, los mapas conceptuales mencionados construyen una imagen de masculinidades pasivas y débiles, que reflejan la falta de horizontes y la desesperanza en el territorio.

En contraste, la parte femenina se visibiliza con ambigüedad. Por un lado, aparece en el rol tradicional de cuidadora —amamantando bebés, cargando niños, lavando o participando en labores domésticas—; por otro, se la representa en diversas ocupaciones laborales que incluyen desde cocinar, coser y lavar, hasta vender frutas, construir viviendas, reciclar o enseñar en escuelas. Así, se evidencia su doble

¹³ No obstante, una revisión más detallada de las páginas judiciales de los periódicos podría resultar en una cobertura noticiosa más numerosa.

explotación: responsable tanto del cuidado y crianza de hijos como del sostenimiento económico familiar mediante trabajos, en su mayoría informales y precarizados. Además, su participación en actividades colectivas y mingas comunitarias añade otra dimensión a sus responsabilidades en la construcción de un futuro mejor para el territorio.

Aunque las imágenes de mujeres como cuidadoras o trabajadoras muestran contextos visuales muchas veces humildes o precarios, varias “mujeres retratadas” aparecen en planos medios o americanos, con vestimenta casual o elegante y posturas dignas. Esta tendencia responde a varias circunstancias: la inclusión de numerosas fotografías provenientes de álbumes familiares, las series de retratos de mujeres afro elegantes realizadas por Dolmetsch en bailaderos y el interés mediático por cubrir reinados de belleza en barrios de Aguablanca, cuyas participantes suelen ser mujeres blancas, lo que contrasta con la realidad sociodemográfica.

Adicionalmente, las mujeres están presentes en múltiples aspectos, tanto de la vida privada como pública. La construcción de género en la novena cartografía visibiliza múltiples facetas que desafían la reducción a un único estereotipo. En conclusión, mientras que los mapas conceptuales relacionados con los hombres generan imágenes de desesperanza, los asociados a las mujeres abren espacios hacia perspectivas y proyectos de vida. La división entre los géneros es marcada y diferenciada; los dos sexos aparecen juntos únicamente en el contexto del trabajo comunitario, y rara vez como pareja o en situaciones familiares. Las identidades sexuales diversas están completamente ausentes en el material visual.

Finalmente, se presenta la cartografía visual titulada “Promoción humana y esperanza”, que puede interpretarse como un contrapeso al desarrollismo tecnocrático basado en megaproyectos orientados a incrementar el talento humano e integrar a las futuras generaciones al mercado laboral. El concepto visual de “educación para niñas y niños” aparece con frecuencia en fuentes periodísticas, a través de

imágenes de jardines infantiles, colegios de educación primaria y hogares comunitarios. Es importante destacar que esta temática está exclusivamente asociada a las mujeres. En otras palabras, según el material visual analizado, las responsabilidades del cuidado, la pedagogía y la educación recaen sobre ellas.

Se observan maestras impartiendo clases en aulas, entreteniendo a niñas y niños mediante juegos, mujeres sirviendo alimentos en guarderías, niñas y niños jugando en la calle, así como donaciones de pupitres. Resulta llamativa la diversidad de instalaciones educativas, que varían desde construcciones en guadua y esterilla hasta edificios de cemento. Este mapa conceptual sobre formación y educación en espacios protegidos contrasta considerablemente con el mapa conceptual que muestra a niñas y niños en contextos de pobreza extrema de la segunda cartografía.

En contraste con la instrumentalización de la niñez para denunciar la pobreza y evocar emociones, la décima cartografía abre un espacio para nuevas perspectivas del territorio. El concepto visual de “niñez feliz y juego” presenta a niñas y niños en contextos alegres y lúdicos, en su mayoría extraídos de álbumes familiares. Así, la mirada desde el interior del barrio intenta construir un contrarrelato sobre la crianza y la experiencia infantil. En estas imágenes, se observan niñas y niños sonrientes, jugando juntos en la calle o posando frente a la cámara con vestimenta cuidada, acompañados de mascotas, juguetes o en triciclos. Se documentan eventos significativos, como desfiles de modas escolares, entrega de certificados, celebraciones de Halloween y cumpleaños, entre otros. A diferencia de la mirada externa, aquí se establece la dignidad y el orgullo de poseer y ver crecer a los hijos e hijas.

Es relevante destacar la ausencia notable de adultos mayores, jóvenes y adolescentes en estas cartografías visuales. Los jóvenes aparecen únicamente en contextos asociados a pandillas y violencia, y marginalmente en ámbitos de “cultura y deporte”. Debido a la baja frecuencia, estos dos

conceptos se fusionaron para el análisis. En total, se contabilizan apenas nueve imágenes que muestran actividades como boxeo, fútbol y carreras. El componente cultural está más presente en la prensa, y se centra en actividades como el canto —especialmente rap— y el baile, en su mayoría en festivales y eventos culturales del Distrito de Aguablanca.

Aunque la prensa mantiene una perspectiva negativa, expresando sorpresa ante manifestaciones de talento en medio de la pobreza (“el talento también crece en medio de la pobreza”, *El País*, 29.09.1997, p. D1), reconoce asimismo el “poder de la cultura negra” (*El País*, 10.07.1996, p. B6). En este contexto, se hace referencia al “Black Power” mostrando jóvenes del barrio Charco Azul que “se sienten orgullosos de su color y herencia cultural”.

Este ejemplo se trae a colación por su ruptura con la otredad negativa predominante en los titulares periodísticos ilustrados con imágenes de personas afrodescendientes. Se pueden encontrar múltiples artículos con títulos como “Disturbios en ‘Charco Azul’. Heridos cuatro policías” (*Diario Occidente*, 8.11.1979, p. 2), “El Distrito de Aguablanca. La miseria ya tiene una ciudad aparte” (*El País*, 18.09.1983, p. E1), “Calles de Aguablanca: tremendo calvario” (*El País*, 12.05.1986, p. B3), “Cali se ‘atrinchera’ contra el cólera” (*El País*, 04.04.1991, p. B2), “Un pueblo olvidado y sin nombre” (*Diario Occidente*, 26.11.1992, p. 2A), “Choque cultural en Aguablanca” (*Diario Occidente*, 04.05.1994, p. 8A) o “Tugurio oficial en Cali” (*Diario Occidente*, 18.06.1998, p. A10). Esta red semántica construye una otredad que se presenta como amenazante, caótica y ajena a la normalidad, sustentada en un racismo explícito reflejado tanto en la semántica (por ejemplo, expresiones como “aguas negras” u “oveja negra”) como en lo visual, acompañando titulares con connotaciones negativas y alarmistas.

7. Consideraciones finales

El análisis de las imágenes revela la coexistencia de múltiples mapas conceptuales sobre la población afrodescendiente, que reproducen tanto convenciones sociales —por ejemplo, el rol asignado a las mujeres— como imaginarios estereotipados asociados al drama, la miseria y la pobreza. No obstante, para comprender las relaciones de poder presentes en estas representaciones visuales, resulta fundamental cuestionar quién es el autor de las fotografías y quién decide tanto el punto de vista hacia el sujeto retratado como el encuadramiento.

El análisis de las cartografías evidencia diferencias significativas entre las imágenes tomadas por reporteros gráficos colombianos blanco-mestizos, fotógrafos blancos extranjeros y aquellas realizadas por fotógrafos anónimos, posiblemente “tomadas por los vecinos del barrio con cámaras compactas”, es decir, “hechas por el ciudadano común” (Caballero Mafla, 2012, p. 86). Se observan en el material irrupciones, cuestionamientos y propuestas alternativas que buscan subvertir los límites impuestos a la producción de significados sociales. Por ejemplo, los álbumes familiares contrarrestan los mapas conceptuales que representan a niñas y niños empobrecidos y abandonados, aunque al mismo tiempo reproducen otras narrativas afines a la cadena de significación dominante.

Esto plantea la cuestión de si el punto de vista de mujeres o personas diversas difiere y cómo el contexto de producción influye en la intencionalidad y el significado de la imagen. La investigación enfatiza el papel determinante de la prensa en la configuración de significados discursivos a través de imágenes, considerando que la mayoría fueron capturadas por reporteros gráficos masculinos blancos.

Los resultados empíricos denotan que la otredad asignada al territorio de Aguablanca atraviesa distintas categorías sociales, como la raza, la clase y el territorio. Se evidencia cómo los mapas conceptuales del lenguaje visual construyen

una lectura del territorio como un espacio empobrecido, desconectado y contaminado, habitado por una clase vulnerable y de bajos recursos que vive en condiciones de miseria e infráhumanas. La construcción social de clase y territorio estigmatiza al crear fronteras simbólicas entre normalidad y anormalidad, manifestadas en escenarios de amenaza para la cohesión social, especialmente a través del discurso sobre enfermedades. Esta representación negativa, junto con la percepción de inferioridad y la ausencia de agencia de las y los habitantes de Aguablanca, justifica la necesidad percibida de una intervención externa para llevar progreso y desarrollo, ya sea mediante el asistencialismo o la instalación de infraestructura.

Cabe resaltar el marcador “territorio”, que se limita principalmente a una perspectiva tecnócrata y administrativa, nutrida por conceptos modernos y desarrollistas que se impusieron en Cali desde la década de 1950 gracias al apoyo de diversas empresas de planeación urbana. Como señala Escobar (2007, p. 24), “creada inicialmente en Estados Unidos y Europa occidental, la estrategia del desarrollo se convirtió al cabo de pocos años en una fuerza poderosa en el propio Tercer Mundo”. Es en este contexto donde la blanquitud entra en juego, dominando el discurso visual mediante imágenes de expertos y funcionarios blancos. Genera una cadena de asociación de lo blanco con educación, conocimiento especializado y disposición para asistir a las poblaciones empobrecidas, incluso llegando a acciones de caridad.

Este tipo de representaciones visuales no solo determina un orden social, sino que “consagra el establecimiento de normativas que regulan la libre flotación de los significantes visuales y que, al mismo tiempo, afirman la primacía de unos principios sobre otros” (León, 2015, p. 43). En este sentido, la otrificación del oriente de Cali se relaciona con la “invención del tercer mundo” dentro de la ciudad o, más específicamente, con la construcción del “África de Cali”. La frontera entre la metrópolis y su periferia, entre

modernidad y subdesarrollo, se configura a lo largo de la autopista Simón Bolívar, que marca el inicio de las comunas de Aguablanca.

Aunque Aguablanca no es la única zona urbana estigmatizada en Cali, su diferenciación radica en la cuestión racial. A pesar de que las comunas 13, 14, 15, 16 y 21 no son homogéneamente afrodescendientes, los estudios sociodemográficos evidencian una alta concentración de población con raíces en el Pacífico colombiano. Así, la clasificación social se correlaciona con el color de piel, y las cadenas de asociación ligan a la población afrodescendiente con desempleo, pobreza, hacinamiento, alta fertilidad, deterioro de la salud mental, enfermedades, crimen y violencia, extendiéndose incluso a mecanismos biopolíticos sociales, como prácticas vinculadas a la eugenésia.

Este tipo de investigaciones contribuye a comprender cómo se cultivan y reproducen estereotipos, estigmatizaciones e imaginarios racistas en la comunicación cotidiana y en las interacciones simbólicas. Por ende, constituyen un alegato a favor de la sociología visual como herramienta fundamental para lograr una comprensión más profunda de nuestras realidades sociales.

El proyecto metodológico de Aby Warburg, aunque originalmente abarcaba miles de imágenes de arte de diversas épocas, mostró ser de utilidad para el manejo de una gran cantidad de imágenes de diferente índole sobre Aguablanca, dado que permitió descubrir semejanzas y afinidades entre ellas y generar conocimientos a partir de las representaciones visuales. De hecho, el uso de los términos “cartografías” o “atlas” resulta adecuado para destacar la navegación a través del entramado de significados y evidenciar así regímenes de representación dominantes.

Surge, a partir del conjunto de cartografías, la interrelación de estas para conformar una narrativa visual de otredad, que puede resumirse del siguiente modo: el Distrito de Aguablanca se configura como un territorio subdesarrollado, habitado por una población que vive en miseria

y pobreza. Esta es la definición del problema. Las causas atribuidas a este problema son el subdesarrollo, la miseria humana y desastres o catástrofes. El juicio moral alcanza tanto a los habitantes por ocupar terrenos inapropiados y contaminar cuerpos de agua, como a la administración pública por no resolver con la rapidez que la situación demanda las carencias habitacionales y de infraestructura. La solución propuesta radica en el desarrollo territorial mediante megaproyectos y el asistencialismo, relegando a un segundo plano los esfuerzos de autoconstrucción comunitaria. No se espera mucho del emprendimiento ni del esfuerzo individual de los habitantes, y se deposita la esperanza principalmente en la infancia y la promoción humana, aunque en menor medida.

Se reconocen en el lenguaje visual de Aguablanca paralelos con la concepción warburgiana

de pensar la historia de las civilizaciones mediterráneas: por un lado, la tragedia con la que toda cultura muestra sus propios monstruos (*monstra*); por el otro, el saber con el que toda cultura explica, redime o desbarata esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (*astra*) (Didi-Huberman, 2010, p. 61).

Los monstruos del subdesarrollo y los desastres naturales conducen a observar las esferas sombrías y problemáticas de la humanidad, donde emergen monstruos como la miseria, las enfermedades y la violencia. En contraposición, el progreso, la educación y la modernidad tienen la capacidad de salvarnos de estas amenazas, iluminando el camino hacia un futuro próspero.

No obstante, la lectura del material visual aquí presentado permanece abierta al debate y a la reelaboración para descubrir posibles patrones alternativos de otredad. Por este motivo, resulta preferible el trabajo colaborativo con personas de diversos orígenes, con el fin de ampliar las interpretaciones. Los laboratorios visuales colectivos,

realizados en un proyecto bilateral entre la Universidad del Valle (Colombia) y la Universidad de Bayreuth (Alemania), constituyen un ejemplo de cómo diferentes modos de lectura pueden emerger a partir de una hermenéutica visual profunda.

Asimismo, el método de identificación de cartografías visuales resalta la importancia de las fotografías, que “se convierten en memoria para individuos, para una comunidad, también de acontecimientos sociales e incluso del paisaje urbano y rural” (Zaida Lobato, 2003, p. 27). Retomando a Warburg, las fotografías —sean analógicas o digitales— han pasado a ser los nuevos *Bilderafahrzeuge*, o vehículos de significados visuales que se perpetúan en el tiempo. Los últimos paneles del *Atlas Mnemosyne* de Warburg incorporaron imágenes de propaganda y revistas, y así abren el camino hacia estudios iconológicos. Por ejemplo, Cirlot (2019, p. 16) identifica fórmulas de *pathos* de violencia en el análisis comparativo de fotografías contemporáneas sobre represión policial en Barcelona (1976) y la pintura *La muerte de Orfeo*, de Durero; aunque las imágenes son diferentes, ambas comparten un mismo ritmo y energía: la manifestación de la violencia extrema ante la que la víctima permanece indefensa (*op. cit.*, p. 17).

Este tipo de enfoques invita a aprovechar el vasto material visual existente sobre Aguablanca y a emprender estudios detallados de imágenes particulares, que en el mejor de los casos permitan ofrecer nuevas perspectivas sobre el territorio afrodescendiente en Cali.

Bibliografía

- Alcaldía de Cali (2017). *Unidad de Planificación Urbana 4 – Aguablanca. Documento técnico de soporte – Acuerdo 0433*. Departamento Administrativo de Planeación Municipal.

- Alcaldía y Empresas Municipales de Cali (1984). *Plan de desarrollo de Aguablanca. Programa de servicios públicos. Estudio de factibilidad.*
- Arboleda Quiñonez, S. (2019). Rutas para perfilar el ecoge-noetnocidio afrocolombiano: hacia una conceptualización desde la justicia histórica. *Nómadas*, (50), 93-109. Recuperado de <https://acortar.link/TckT5Y>.
- Barbary, O. (1999). Afrocolombianos en Cali: ¿Cuántos son, dónde viven, de dónde vienen? En S. Bruyneel *et al.* (eds.), *Afrocolombianos en el área metropolitana de Cali: estudios sociodemográficos* (pp. 31-51). CIDSE. Recuperado de <https://acortar.link/o3CRKI>.
- Bonilla-Silva, E. (2020). ¿Aquí no hay racismo? Apuntes preliminares sobre lo racial en las Américas". *Revista de Humanidades*, (42), 425-443. Recuperado de <https://acortar.link/w0P77E>.
- Bruyneel, S. *et al.* (eds.) (1999). *Afrocolombianos en el área metropolitana de Cali: estudios sociodemográficos*. CIDSE. Recuperado de <https://acortar.link/o3CRKI>.
- Caballero Mafla, H. (2012). La fotografía instantánea o la construcción de la memoria. El caso del archivo fotográfico del distrito de Aguablanca. *Papel de Colgadura*, (8), 83-89. Recuperado de <https://acortar.link/8LoBle>.
- Cabrera, M. (2014). Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida, anclajes institucionales e iniciativas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 9-20. Recuperado de <https://acortar.link/8dUO2Z>.
- Campoalegre Septien, R. (2017). Más allá del Decenio Internacional de los Pueblos Afrodescendientes. En R. Campoalegre Septien y K. A. Bidaseca (eds.), *Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes* (pp. 27-41). Clacso.
- Campos, L. E. (2014). Conociendo a Aby Warburg. *Trans/Form/Ação, Marília*, 37(1), 151-162. Recuperado de <https://acortar.link/Hg38fy>.

- Cirlot, V. (2019). The pathos formulae and their survival. *Comparative Cinema*, 7(12), 7-21. Recuperado de <https://acortar.link/i748FX>.
- DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística) (1986). *Cali estadístico. 450 años*. Recuperado de <https://acortar.link/MIFFIO>.
- CVC (Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca) (2004). *Génesis y desarrollo de una visión de progreso: CVC 50 años*. CVC. Recuperado de <https://acortar.link/DJ8Tra>.
- Cunin, E. (2002). La competencia mestiza. Chicago bajo el trópico o las virtudes heurísticas del mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*, (38), 11-44. Recuperado de <https://acortar.link/I4krRn>.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Reina Sofía y TF Editores.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca editora.
- Eusse González, O. C. et al. (2020). *Atlas histórico de Cali, siglos XVIII-XXI*. Sello Editorial Unicatólica.
- Flórez-Fuya, F. (2020). ¿Una imagen es más racista (o clasista) que mil palabras? “Los otros” desde un enfoque semiótico cognitivo y fenoménico. *Virajes*, 22(1), 37-57. Recuperado de <https://acortar.link/NU9DaI>.
- García-Canclini, N. (2007). El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. *Estudios visuales*, (4), 36-55.
- González Bolaños, J. D. (2012). Mundos populares entre el desplazamiento y el poblamiento. Memorias e interculturalidades en el Distrito de Aguablanca de Cali. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 10(2), 13-28. Recuperado de <https://acortar.link/8WImMK>.
- González, L. (2021). La categoría político-cultural de americanidad. *Conexión*, 10(15), 133-144. Recuperado de <https://acortar.link/vcWNCv>.
- Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.

- Hall, S. (2010). El espectáculo del “Otro”. En S. Hall (ed.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Segunda edición (pp. 419-446). Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Recuperado de <https://acortar.link/uNMnSv>.
- Hall, S. (2010). El trabajo de la representación. Representación, sentido y lenguaje. En S. Hall (ed.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Segunda edición (pp. 447-482). Corporación Editora Nacional; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Recuperado de <https://acortar.link/uNMnSv>.
- Hall, S. (2003). Introduction. En S. Hall (ed.), *Representation. Cultural representations and signifying practices* (pp. 1-11). Sage.
- Lander, E. (ed.) (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Clacso. Recuperado de <https://acortar.link/Fz995I>.
- León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías de la imagen, Foucault y los estudios visuales. *Post(s)*, 1(1), 32-57. Recuperado de <https://acortar.link/SOFaCF>.
- Martínez Lirola, M. (2014). Exploring visual dysphemisms in pieces of news related to immigrant minors in a Spanish newspaper. *Visual Communication*, 13(4), 405-427. Recuperado de <https://acortar.link/2BOoDZ>.
- Martínez Lirola, M. (2008). Las relaciones entre las características lingüísticas y visuales de las noticias sobre inmigración en la prensa gratuita y la relación interpersonal con la audiencia. *Discurso & Sociedad*, 2(4), 799-815.
- Ortega Olivares, M. (2009). Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico. *Nueva Época*, 22(59), 165-184. Recuperado de <https://acortar.link/ZVmViC>.
- Parra García, H. (2015). La sociología de la imagen como anclaje crítico descolonizador. Aportes desde el movimiento indianista katarista de Bolivia. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, (8), 58-71. Recuperado de <https://acortar.link/AGGZbE>.

- Perafán Cabrera, A. (2022). Ciénaga de Aguablanca (Cali, Colombia), escenario de transformaciones socioecosistémicas en el siglo XX. *HALAC – Historia Ambiental, Latinoamericana y Caribeña*, 12(1), 74-107. Recuperado de <https://acortar.link/myTtet>.
- Sáez Gallardo, J. (2017). La ideología del racismo en las imágenes y las palabras de los medios. Una reflexión teórica en tiempos de crisis. *deSignis* 26, 173-185. Recuperado de <https://acortar.link/kgK5ru>.
- Schnettler, B. (2011). Apuntes sobre la historia y el desarrollo de los métodos visuales. En C. A. Cisneros Puebla (ed.), *Ánálisis cualitativo asistido por computadora: Teoría e investigación* (pp. 165-191). Miguel Ángel Porrúa.
- Segato, R. (2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica y Emancipación*, 2(3), 14-44. Recuperado de https://www.clacso.org.ar/criticayemancipacion/detalle.php?id_libro=441.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Prometeo.
- Tartás Ruiz, C. y Guridi García, R. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, (21), 226-235. Recuperado de <https://acortar.link/bkS8t9>.
- Urrea Giraldo, F. (2021). Algunos factores desencadenantes del levantamiento popular en Cali y su región metropolitana. En M. E. Ibarra Melo *et al.* (eds.), *Pensar la resistencia. Mayo de 2021, Cali y Colombia* (pp. 175-192). Universidad del Valle.
- Urrea Giraldo, F. y Murillo Cruz, F. (1999). Dinámica del poblamiento y algunas características de los asentamientos populares con población afrocolombiana en el oriente de Cali. En F. Cubides y C. Domínguez (eds.), *Desplazados, migraciones internas y reestructuraciones territoriales* (pp. 337-405). Universidad Nacional de Colombia.

- Valderrama Rentería, C. A. (1 de septiembre de 2023). El racismo velado y solapado en los medios de comunicación en Colombia. *La Silla Vacía*. Recuperado de <https://acortar.link/IUGqQB>.
- Valencia Angulo, L. E. (2023). ¡Negro(a) hijueputa! En L. E. Valencia Angulo (ed.), *Debates y reflexiones contemporáneas sobre el racismo en el suroccidente de Colombia* (pp. 93-150). Universidad ICESI. Recuperado de <https://acortar.link/5KTQbt>.
- van Dijk, T. A. (ed.) (2007). *Racismo y discurso en América Latina*. Gedisa.
- van Leeuwen, T. (2000). Visual racism. En R. Wodak y M. Reisigl (eds.), *The Semiotics of Racism. Approaches in Critical Discourse Analysis* (pp. 333-350). Passagen Verlag.
- Vázquez Villamediana, D. (2020). *El conocimiento por montaje. La supervivencia del pensamiento de Aby Warburg en la obra de Georges Didi-Huberman*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de <https://acortar.link/s3VuK5>.
- Viveros Vigoya, M. (2023). *Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario*. Clacso; TNI.
- Yrigoyen Fajardo, R. Z. (2011). El horizonte del constitucionalismo pluralista: del multiculturalismo a la descolonización. En C. Rodríguez Garavito (ed.), *El derecho en América Latina. Un mapa para el pensamiento jurídico del siglo XXI* (pp. 139-159). Siglo Veintiuno.
- Zaida Lobato, M. (2003). Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas. Universidad de La Pampa*, 5(5), 25-38. Recuperado de <https://acortar.link/3jfO7X>.

Pinturas, fotografías y exvotos

Elementos visuales y socialización en el culto a las ánimas del purgatorio

LUIS BERNARDO BASTIDAS MENESES¹

1. Introducción

El culto a las ánimas del purgatorio en América Latina constituye un cuerpo de creencias y prácticas aún muy presentes en la cultura. Este submundo religioso, como le llamaremos en este texto, se manifiesta, entre otras cosas, a través de elementos visuales, tales como pinturas, fotografías y exvotos, que contribuyen a su difusión y socialización en diferentes espacios y momentos. Concretamente, este capítulo explora cómo estos elementos visuales actúan como agentes de socialización dentro del submundo religioso particular, y pone de manifiesto no solo la vigencia del culto, sino también la agencia de los creyentes, quienes a través de prácticas devocionales específicas contribuyen a reproducirlo.

El texto está dividido en cuatro partes. Apoyada en la teoría constructivista de Peter Berger y Thomas Luckmann, la primera parte aborda el contexto teórico y conceptual de la religión como submundo social y la socialización, explorando cómo un acervo de conocimiento específico y la socialización estructuran y guían la experiencia en submundos específicos. La segunda

¹ En memoria de Irma Bastidas, María Meneses y Manuel Meneses, ánimas benditas.

parte contextualiza el culto a las ánimas del purgatorio, y explica el origen y contenido de la creencia base que le da forma al culto contemporáneo.

Posteriormente, la atención se enfoca en los estímulos visuales y su rol en el adoctrinamiento y la propagación del culto a las ánimas. Esta sección se subdivide en tres apartados que abordan las diferentes versiones del submundo del culto a las ánimas del purgatorio en lugares y momentos diferentes. Primero se examina el papel de la pintura en la difusión de la doctrina católica en Nueva España, hoy México, durante la época colonial. El segundo apartado aborda la agencia de los creyentes a través de la producción de fotografías en Puerto Berrio, Colombia. Aquí se presenta una breve descripción del culto en este municipio colombiano para explicar la devoción a las ánimas y el registro fotográfico que esporádicamente las personas pueden hacer de experiencias cotidianas particulares en las que se cree que las ánimas tienen alguna intervención. El tercer apartado continúa con el caso de Puerto Berrio, pero incluye el culto a las ánimas en cementerios de Cali y Bogotá, donde también la agencia de los creyentes juega un papel importante a través de la ofrenda de exvotos en forma de placas que agradecen la acción milagrosa de las ánimas.

La última sección cierra con las conclusiones del análisis de los datos empíricos. Llama la atención sobre la persistencia y transformación del culto en la actualidad y sugiere la existencia de continuidades simbólicas entre los diferentes elementos visuales mostrados, a pesar de pertenecer a diferentes versiones del submundo religioso.

2. La religión como submundo y la socialización

El culto a las ánimas del purgatorio puede ser entendido como un área del submundo de la religión alojada en el mundo de la vida cotidiana². La vida cotidiana puede ser entendida como el ámbito de la realidad en la que todos participamos guiados por el sentido común, es decir, como la realidad innegable, inalterable y dada por supuesta que aparece día a día durante la existencia de los individuos (Berger y Luckmann, 1991; Schutz y Luckmann, 1974). El sentido común guía la participación en la vida cotidiana porque actúa como una fuente de significado para todos los sucesos que acontecen en ella, desde la razón por la que sale el sol en las mañanas, cómo responder al saludo de otra persona, hasta el dolor que se puede sentir si se pone la mano directamente sobre brasas ardientes.

El conocimiento adquirido en el mundo de la vida cotidiana se objetiva intersubjetivamente: los individuos de una sociedad reconocen en sus experiencias elementos objetivos que revelan la esencia de objetos particulares, de los cuales poseen una referencia subjetiva. Por ejemplo, todos podemos reconocer la tonalidad correspondiente al color rojo, podemos también entender que si permanecemos bajo la lluvia quedaremos completamente empapados en cuestión de minutos y que una fruta se puede descomponer. La

² Berger y Luckmann (1991) abordan la idea de los “submundos” basándose en la noción de *finite provinces of meaning* (provincias finitas de significado; esto es, ámbitos de realidad con una estructura finita de sentido) de Alfred Schutz, quien las define como “un cierto conjunto de nuestras experiencias [que] muestran un estilo cognitivo específico y son —con respecto a este estilo— no solo coherentes en sí mismas, sino también compatibles entre sí” (1962, p. 230). Las experiencias que pertenecen a una provincia finita de significado remiten a un estilo particular de vivencia (Schutz & Luckmann, 1974). Entre los ejemplos se incluyen los diversos mundos de la fantasía (es decir, lo imaginario, como los ámbitos del ensueño, la ficción y las bromas), el mundo de los sueños (Schutz, 1962; Schutz & Luckmann, 1974) y el mundo de la teoría científica (Schutz, 1962). A menos que se indique lo contrario, las traducciones al español son del autor.

idea de que nadie reconociera la correspondencia entre los colores y sus nombres, o que tras estar horas bajo la lluvia quedemos secos, o que una manzana no se pudra después de años de haber sido arrancada del árbol, contradice todo sentido común, y por lo tanto implica la imposibilidad de legitimar el mundo tal como lo conocemos, pues esas ideas indican ausencia de objetivación. Cualquier nueva experiencia en el mundo de la vida cotidiana que contradiga el conocimiento del sentido común pero que ofrezca una explicación objetivada en la experiencia será integrada a ese conocimiento, de manera que tendrá un lugar en una matriz de significado.

El conocimiento del sentido común es transmitido de generación en generación a través de la socialización. En principio, está la socialización primaria, a cargo de padres y adultos que rodean al individuo durante la infancia. Así, el mundo de los padres y adultos cercanos presentado a los niños no es para ellos un mundo entre muchos otros, sino *el mundo* (Berger y Luckmann, 1991). Los niños aprenden que, por ejemplo, en casa se cena a las 7:00 de la noche, y que la cena está constituida por sopa con un trozo de pan. Solo entienden que es posible cenar más tarde y con otros platos cuando lo descubren en la comunicación con otros pares y cuando lo experimentan por sí mismos. Entonces la “ampliación” de conocimiento relativo a la hora y los platos que constituyen la cena se integra al acervo de conocimiento. A través de la socialización primaria se establecen en la conciencia del individuo los diferentes medios cognitivos que le permiten estar en el mundo de la vida cotidiana, es decir, entiende costumbres, reglas, acciones, disposiciones, etc., que se fijan en la conciencia, por lo cual no hay que explicarlas permanentemente desde cero.

La socialización secundaria “es la internalización de ‘submundos’ institucionales o basados sobre instituciones” (*op. cit.*, p. 158), y acontece más allá de los muros del hogar, por ejemplo, en la escuela, en una congregación religiosa o en un club deportivo. A través de la socialización secundaria

es posible internalizar los campos semánticos que estructuran interpretaciones y comportamientos rutinarios dentro de un área institucional. Entendemos por área institucional o submundo un mundo especializado nutrido por realidades parciales que contrasta con el mundo de base, es decir, con el mundo de la vida cotidiana cuyo conocimiento es adquirido a través de la socialización primaria (*op. cit.*).

Así, a través de la socialización secundaria es posible aprehender un conocimiento especializado, o sea, elementos de significado constitutivos que le atañen al submundo, por ejemplo, el submundo científico, el submundo religioso, el submundo deportivo, etc. Estar en un submundo determinado implica ser capaz de entender y usar el lenguaje propio de él (*op. cit.*). Así, para el caso del submundo del catolicismo, hay un lenguaje que los católicos entienden y están en capacidad de usar. Asimismo ocurre, entonces, con las diferentes áreas de esos submundos, tales como el culto a las ánimas del purgatorio en el submundo del catolicismo.

Para términos prácticos, propongo entender el culto a las ánimas del purgatorio como un submundo del submundo religioso, pues constituye una realidad “más o menos coherente, caracterizada por componentes normativos y afectivos a la vez que cognoscitivos” (*op. cit.*, p. 158). Las personas entienden que existen unos seres extraordinarios llamados ánimas que tienen un comportamiento “típico” y se reconocen a sí mismas en un rol determinado, como “creyentes” o “devotas”; entienden además las características propias de ese rol y el lenguaje propio del submundo. Es decir, las personas consideran que las ánimas pueden conceder milagros y saben con relativa claridad qué deben hacer para conseguir un favor desde el más allá. También saben qué desagrada a las ánimas, en qué ámbitos de la vida pueden esperar un milagro y qué tipo de experiencias pueden ser clasificadas como tal.

Todo submundo puede atenerse a diversas ceremonias y objetos físicos. Cenar el último viernes de cada mes con los compañeros de equipo y guardar la camiseta del primer

partido disputado pueden citarse como ejemplos en el submundo del fútbol *amateur*. El culto a las ánimas del purgatorio participa de esta característica. Como ceremonias pueden postularse las misas en honor a las ánimas o también dejar placas de agradecimiento cuando se consigue un milagro. Asimismo, los creyentes pueden asumir los restos óseos de los difuntos en calidad de “objetos” sagrados, es decir, como una especie de reliquias.

El argumento de este capítulo es que las personas en las diferentes versiones del submundo del culto a las ánimas del purgatorio no han sido socializadas solamente por medio de la comunicación oral a través de sermones y prédicas, sino que la socialización secundaria ha recibido un impulso importante de elementos visuales que, en diferentes grados, han jugado un papel destacado en la construcción del submundo de la religión. Antes de pasar al análisis de los datos, explicaré brevemente qué es y en qué consiste la creencia en el purgatorio.

3. El culto a las ánimas del purgatorio

La veneración católica a los muertos es una de las expresiones religiosas más antiguas, conocidas y difundidas en América Latina. Aunque esta forma social de religión se manifiesta a través del culto a las almas de los difuntos en general, es decir, en abstracto, como la devoción a las ánimas del purgatorio, también se ha proyectado como devociones a difuntos específicos, conocidos como santos “populares”³.

³ Por nombrar algunos ejemplos de una multitud distribuida por diferentes países de la región: en Chile los creyentes dejan ofrendas de diversos tipos, rezan y piden favores a los difuntos en sitios de veneración conocidos como animitas, algunos convertidos en santuarios, usualmente ubicados en cementerios o lugares donde se sabe o se supone que ciertas personas han muerto trágicamente (Parker, 1993). Debido a su supuesto poder milagroso, algunos de ellos han sido elevados por los creyentes –no por la Iglesia– a la categoría de santos; entre una gran variedad se destacan Carmen Cañas,

El culto a los difuntos tiene origen en la concepción católica del purgatorio como un estado de purificación por el que deben pasar las almas antes de entrar al cielo, pues nadie en vida está libre de pecado y solo las almas inmaculadas pueden disfrutar de la vida eterna en el paraíso.

La idea del purgatorio se debe a San Agustín (354-430 d. C.), que estableció la categoría de pecadores que no han sido completamente buenos ni completamente malos. A diferencia de los completamente malos, que no tienen ninguna posibilidad de redención, los pecadores que no han sido completamente buenos pueden salvarse tras purificarse en el purgatorio (Le Goff, 1990; Villa Posse, 1993). Esta idea tiene su origen en el pensamiento de Clemente de Alejandría (150-215 d. C.) y Orígenes de Alejandría (185-254 d. C.), que defendían la idea de que el castigo de Dios era un medio de purificación y salvación. En este sentido, ambos distinguieron dos tipos de pecadores y, por tanto, dos tipos de castigo. Clemente de Alejandría diferenció entre el pecador que tiene remedio y el incorregible; el primero recibe el fuego purificador de Dios y el segundo es devorado por el fuego. Por su parte, Orígenes de Alejandría señala que, teniendo en cuenta que nadie es puro, todos deben pasar por el fuego (Le Goff, 1990).

Para el siglo XI, estas ideas fueron incorporadas a la doctrina oficial y se instituyó la Conmemoración de los Fieles Difuntos el 2 de noviembre, conectándola con el Día de Todos los Santos, que es el 1 de noviembre. Esta celebración se popularizó de tal manera que para entonces se acoge

Bastián Bravo y Romualdito. Estos lugares de veneración también existen en Argentina, Perú, Venezuela y Colombia, donde los muertos, venerados como santos, movilizan grandes masas de devotos que les piden ayuda en diversos asuntos. Entre los más conocidos resaltan los nombres de El Gaucho Gil, la Difunta Correa y Myriam Bianchi –conocida como Gilda– en Argentina; el niño Compadrito, Sarita Colonia y Melchora Saravia Tasayco en Perú; José Gregorio Hernández, María Lionza y Jacinto Plaza en Venezuela; y Salomé, Julio Garavito, Leo Kopp y Adolfo Aristizábal en Colombia (Bastidas Meneses *et al.*, 2018; Calvo Isaza, 1998; Carozzi, 2006; Franco, 2009; Graziano, 2007; Peláez, 2007; Villa Posse, 1993).

y “se celebra muy pronto por doquier” (Le Goff, 1990, p. 125). En los concilios de Florencia (1439) y Trento (1563), la Iglesia ratificó la idea de la purificación en el purgatorio y el ofrecimiento de sufragios (es decir, misas, oraciones, ayunos, penitencias, etc.) para que los vivos ayuden a las almas a hacer más corto su paso por el purgatorio (Matarín Guil, 1998; Morera y González, 2001).

Aunque en la América Latina de hoy la creencia en las ánimas y el purgatorio no tiene la centralidad que tuvo en otros años, aún es vigente. Es común escuchar al inicio de las eucaristías el llamado de los sacerdotes a orar por los fieles difuntos, así como existe todo un culto que se desmarca de las directrices y controles de la Iglesia. Como veremos a continuación, el desarrollo de creencias y prácticas relativas a las ánimas del purgatorio ha estado marcado por la permanente operación de estímulos visuales que han contribuido en diferentes grados a la difusión, mantenimiento y reproducción del culto a los muertos.

4. Estímulos visuales

La creencia en el sufrimiento entre llamas y la posibilidad de acortar el periodo de purificación en el purgatorio han alimentado la idea de una posible transacción entre vivos y muertos, presente en el imaginario sobre el purgatorio desde hace varios siglos. Por ejemplo, en España durante el siglo XVII, “a cambio de los sufragios, las ánimas se comprometían a ayudar con su protección a los piadosos ‘españoles’ a combatir con éxito las tentaciones de los demonios y salir adelante en las desgracias que les pudieran ocurrir en esta vida” (Morera y González, 2001, p. 60). La idea básica de la intervención favorable de las ánimas en los asuntos de los vivos a cambio de sufragios se ha mantenido casi inalteradamente. Al respecto, Eugenia Villa Posse (1993, p. 132) destaca que para finales del siglo XX en Latinoamérica el

fervor católico “ha considerado cómo en la medida en que las almas son aliviadas de sus sufrimientos, éstas agradecidas interceden ante Dios, la Virgen, el Cristo o los Santos para que los vivos obtengan solución a sus necesidades más urgentes”.

De la vigencia de esta idea, sin embargo, no se desprende que el culto a las ánimas haya persistido desde la época de la colonia hasta hoy como un submundo unificado. Más bien, el culto a las ánimas comprende un submundo diferente con sus normas, deberes, roles, etc., para cada contexto donde está presente, compartiendo continuidades simbólicas entre ellos. Como se verá en los tres ejemplos presentados a continuación, el submundo de las ánimas del purgatorio no se nutre solamente de las enseñanzas de la Iglesia y sus representantes, sino que también ha recibido *inputs* de imágenes que transmiten referencias correspondientes a aspectos de las diferentes versiones del submundo específico, tales como la apariencia del purgatorio, la manifestación de las ánimas en la vida terrenal y su innegable capacidad milagrosa. Así, la hipótesis respaldada por la evidencia empírica es que los elementos visuales examinados en este capítulo, a saber, las pinturas, las fotografías y los exvotos, han estimulado en diferentes medidas la difusión y mantenimiento de creencias y prácticas rituales relativas al submundo del culto a las ánimas en sus propios y diferentes contextos. A continuación, revisaremos cada uno de los elementos mencionados.

4.1. La representación pictórica de las ánimas como medio de adoctrinamiento

La colonia española en el Nuevo Mundo transcurrió en medio de tiempos agitados para el catolicismo. A través de una serie de cambios y ajustes, la Iglesia se enfrentó a la reforma promovida por Martín Lutero. Uno de esos ajustes estuvo directamente relacionado con la creencia en el purgatorio. Varios aspectos de la Contrarreforma fueron

acordados en el Concilio de Trento (1563) y comunicados a los representantes de la iglesia en el Nuevo Mundo para su implementación inmediata, entre ellos la creencia en la purificación de las almas en el purgatorio y los deberes de los creyentes con las almas penitentes.

Este encargo coincidió con la misión de evangelizar a la comunidad indígena, de manera que la creencia en las ánimas del purgatorio y los sufragios e indulgencias constituyeron un componente importante en esa misión evangelizadora. En 1565, la Iglesia celebró una importante asamblea en México con el propósito de implementar las directrices del Concilio de Trento, la cual publicó

siete Bulas Breves y Letras Apostólicas. En estas Bulas se ordena a los curas, clérigos y religiosos dar a conocer a los indios las gracias e indulgencias que el Papa les concedía, entre otras, las de poder oír misa en cualquier iglesia o en otros lugares “píos” (...) ser enterrados en lugares sagrados y poder ganar los jubileos e indulgencias plenarias que concediera su Santidad a las tierras de indias, aunque debían tener consticción de sus pecados y propósito de confesarse dentro del mes siguiente a la concesión del Jubileo, lo cual los hacía aptos para recibir alivio en el purgatorio (Morera y González, 2001, p. 56).

Gracias al esfuerzo evangelizador de la Iglesia, para mitad del siglo XVI la devoción a las ánimas del purgatorio alcanzó gran aceptación. “La Iglesia promovió con ardor esta devoción, convirtiéndola en una de las más populares de la Contrarreforma” (*op. cit.*, p. 57). Así, para alrededor de mediados del siglo XVI se empiezan a conocer diversos relatos de personas –incluidos indígenas– que decían haber visto ánimas que les pedían por sufragios como misas y novenarios para salir del purgatorio, las cuales se aparecían físicamente o en sueños. Incluso se supo de gente que supuestamente volvió de la muerte para contar sobre las penas y el sufrimiento que con sus propios ojos había visto en el más allá (Wobeser, 2016; Morera y González, 2001).

La Iglesia utilizó diferentes medios para comunicar la doctrina: escritos, orales y pictóricos. Entre los medios orales estaban por supuesto las prédicas y sermones que para mediados del siglo XVI ya eran en algunos lugares de Nueva España comunicados en lengua nativa. Resaltan como medios de difusión escritos los catecismos, que eran usados para ilustrar al creyente sobre diferentes oraciones y virtudes, los mandamientos, los sacramentos y los artículos de fe, entre ellos uno en “el que se hablaba a los indios por primera vez del purgatorio” (Morera y González, 2001, p. 81). A este respecto destaca un catecismo escrito en 1577 en lengua nativa, que, como otros, señala la existencia del purgatorio como un lugar de graves tormentos al que van las almas de aquellos que no hicieron en vida suficiente penitencia por sus pecados, y el deber de los vivos de ofrecer indulgencias por ellos a través de misas, oraciones, obras piadosas y ayunos (*op. cit.*).

Otros medios escritos de adoctrinamiento, descritos por Morera y González, son las indulgencias y las bulas de los difuntos. Las bulas eran documentos oficiales, sellados, emitidos por la cancillería pontificia, que tasaban el perdón de los pecados para vivos y muertos según una cantidad determinada de dinero –había de varios precios– y que podían ser adquiridas por los feligreses a través de los representantes de la Iglesia en el Nuevo Mundo. Esos documentos explicaban lo necesitadas que las ánimas estaban de sufragios y la recompensa que ellas ofrecerían a los vivos intercediendo ante Dios por tan importante socorro. La bula podía entenderse, pues, como una suerte de tiquete para salir del purgatorio.

En tercer lugar, tenemos la pintura. La Iglesia vigilaba y controlaba las representaciones del purgatorio, que debían ser fieles a la doctrina para su correcta transmisión (*op. cit.*; Lozada, 2012). Así, los artistas pintaban las ánimas y sus diferentes gestos y expresiones faciales y corporales ante el sufrimiento que pasaban en medio del fuego purificador. Las pinturas también solían combinar la presencia de

las ánimas con clérigos en medio de una ceremonia litúrgica, rodeados en ocasiones por feligreses, lo que marcaba explícitamente las jerarquías sociales entre laicos y clérigos. También en varios casos las pinturas mostraban ángeles socorriendo a las ánimas (ver figura 1) o sosteniendo documentos oficiales, tales como las bulas de difuntos, lo que resaltaba su importancia entre los feligreses. En otras palabras, desde el siglo XVI, “con las pinturas del purgatorio la Iglesia siguió la política general de dar apoyo a sus creencias a través de medios visuales, promoviendo en este caso, al mismo tiempo, el rentable negocio de la venta de la bula de difuntos” (Morera y González, 2001, p. 109).



Figura 1: *Ánimas del purgatorio*. Pintura exhibida en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, España. Autor: Antonio María Esquivel (1850). Fuente: Wikipedia. Recuperado de <https://acortar.link/KpTMkb>.

Considerando que la Iglesia “condenaba la representación de historias inciertas o falsas” (*op. cit.*, p. 58), es plausible que las pinturas realizadas en los tiempos de la colonia española se acogiesen a unos estándares determinados, independientemente de si fueron pintadas en América o Europa. Por ejemplo, las representaciones de San Nicolás de Tolentino⁴ producidas en Europa muestran frecuentemente elementos que también aparecen en las versiones americanas, las cuales, a pesar de ciertas variaciones, conservan los componentes esenciales del modelo iconográfico.

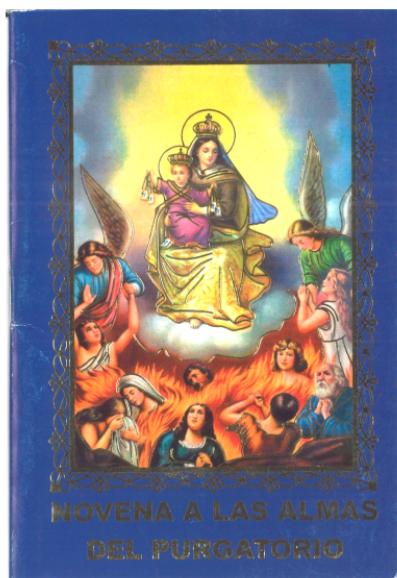


Figura 2: pintura de la Virgen del Carmen en la portada de un ejemplar de la novena de las ánimas del purgatorio. Fuente: fotografía de Luis Bastidas (2023).

⁴ “Un santo agustino del siglo XIII, famoso por su intercesión a favor de las almas que penan en el purgatorio” (López Rodríguez, 2004, p. 40).

Partiendo de esta premisa, al observar detenidamente las pinturas del purgatorio en la era colonial, sería entonces posible destacar elementos comunes influyentes en la socialización de los creyentes. Por motivos de espacio no es posible proponer aquí un análisis exhaustivo que abarque un análisis visual de un corpus voluminoso de pinturas, pero sí examinar al menos una (ver figura 2):

Un ejemplo de ello –por demás, bastante reconocido en el marco de nuestra iconicidad religiosa local– es la representación de la Virgen del Carmen, presente en estampas, cuadros, escapularios, medallas, calcomanías y hasta llaveros. [La cual] llena los espacios de la cotidianidad colombiana como ninguna otra advocación mariana (Bastidas Meneses *et al.*, 2018, p. 31).

En esta imagen es posible apreciar al menos cuatro elementos importantes que pueden ser interpretados como parte del estándar autorizado por la Iglesia para comunicar la doctrina del purgatorio, a saber: el fuego, el sufrimiento, la santidad y la salvación. En primer lugar, ocupando la tercera parte de la imagen en la parte inferior, se puede observar el fuego que arde con gran voracidad. Las llamas rojizas y anaranjadas son tan altas que alcanzan la cabeza de los cuerpos que están en medio de ellas. Las ánimas, representadas por mujeres y hombres desnudos o semidesnudos –lo que indica despojo de toda pertenencia después de la muerte–, blancos, de diferentes edades, muestran gestos de sufrimiento y aflicción. Las ánimas no expresan desesperación, alguna parece llorar y es consolada por otra. Su posición corporal no sugiere esfuerzos por salir del fuego, por el contrario, los semblantes pueden ser interpretados como de tristeza y resignación, o como gestos de espera y arrepentimiento de almas que aguardan a que el tormento en el purgatorio finalice en algún momento.

En tercer lugar, destaca la presencia de una figura santa o una deidad abogada de las ánimas que ocupa un espacio central en la pintura, generalmente en el centro o en los

dos tercios superiores de la imagen. Si bien en este caso se trata de la Virgen María y el niño Jesús, también es posible encontrar pinturas en las que esa figura está representada por un santo –como en el caso de la imagen de San Nicolás de Tolentino– o las deidades católicas acompañadas por santos católicos que parecen implorar a Dios, María o Jesús por la pronta expiación de los pecados de las almas purgantes (ver figura 3).



Figura 3: pintura de la Virgen del Carmen exhibida en el Museo Regional de Guadalupe, México. Autor: Chávez. Siglo XVII. A la izquierda en la parte inferior está santa Teresa de Jesús (1515-1582), fundadora de distintos conventos de carmelitas descalzas en España, y a la derecha san Juan de la Cruz (1542-1591), reformador de la orden carmelita. Fuente: Lugares INAH (s.f.).

Finalmente, las pinturas muestran ángeles que socorren a las ánimas mientras vuelan por los aires. Los ángeles toman de las manos a las ánimas que se disponen a salir del purgatorio al finalizar su periodo de purificación, mostrándole al espectador que el paso por el purgatorio es temporal, que los sufragios realmente funcionan y que la salvación sí es posible, pues de la mano de seres divinos las ánimas pueden transitar al paraíso celestial. De la imagen en su conjunto se puede interpretar que, contrario a la tesis protestante de la innecesaria intermediación entre Dios y los mortales, la Iglesia y los religiosos –e incluso los laicos, a quienes se les encomienda orar– sí tienen un imprescindible papel como mediadores a través de sufragios para que las almas de los muertos puedan descansar en paz y disfrutar de la vida eterna en el cielo, pues la purificación en el purgatorio sería el destino inevitable para todos, incluidos los indígenas, cuyas ánimas también aparecieron esporádicamente en el espacio pictórico (Lozada, 2012).

Las pinturas como medio de adoctrinamiento promovidas y usadas por la Iglesia contribuyen a la socialización secundaria del submundo de las ánimas, no como un submundo del catolicismo, sino propiamente como el submundo del catolicismo. Es decir, la creencia en el purgatorio, en tanto aspecto central de la doctrina católica en ese momento, fue en su conjunto parte de la socialización secundaria del submundo del catolicismo. Así, los medios pictóricos de adoctrinamiento se alinean con elementos específicos confeccionados por la Iglesia, tales como la apariencia del purgatorio, la idea del sufrimiento como destino ineludible de todas las almas después de la muerte, la autoridad de los clérigos y la institución católica, y la posibilidad de acelerar el tránsito por el purgatorio gracias a los sufragios ofrecidos por los vivos.

Si consideramos que en tiempos de la colonia el analfabetismo era más bien común entre las masas de campesinos, esclavos e indígenas creyentes, y que probablemente en muchas ocasiones el idioma usado para ciertas ceremonias

religiosas era el latín, es plausible proponer las pinturas como un medio sencillo y eficaz de socialización, pues las imágenes, al acudir a ideas como la del sufrimiento, el arrepentimiento y el carácter transitorio de la estancia en el purgatorio, comunican lo que les sucederá a todos después de la muerte y el deber de los vivos para brindar auxilio a las ánimas necesitadas. A través de las imágenes serían comunicados también normas y deberes de los vivos. Esto permite pensar en una forma de reciprocidad indirecta, pues sería esperable que los sufragios que los vivos hiciesen en nombre de los muertos también fueran hechos por otros creyentes cuando ellos fallezcan.

Las imágenes habrían contribuido a la cimentación del campo semántico del submundo del catolicismo, en el que el sacrificio, la penitencia, el arrepentimiento, la obediencia, el castigo, entre otros, pueden objetivarse en la experiencia cotidiana. Asimismo, la representación gráfica del purgatorio cumplió un papel importante en la difusión e implantación de ciertas ideas en el imaginario de los laicos, pues elementos como el sufrimiento y el fuego también se objetivan en la experiencia. Hoy en día las pinturas exhibidas en diferentes espacios, como museos y monasterios, continúan mostrando al espectador los elementos descritos⁵. Aunque hoy las pinturas no parecen tener la centralidad que tuvieron en otros tiempos, en algunos lugares la creencia en el purgatorio es vigente y vital. Allí la imagen juega nuevamente un papel destacable.

4.2. La producción de fotografías

El segundo aspecto visual analizado en este capítulo está relacionado con el imaginario actual de la devoción a las ánimas del

⁵ Cabe resaltar que el sufrimiento en el purgatorio también fue representado en esculturas y piezas artesanales. Al respecto, vale la pena traer a colación una pieza de San Nicolás de Tolentino en la Parroquia de San Nicolás en Barranquilla (Colombia), y las piezas de la Colección de Arte del Banco de la República (Rojas, 2019).

purgatorio, entendido como un repertorio de elementos simbólicos que alimentan una tradición religiosa particular. Esta tradición tiene lugar en Puerto Berrio, un municipio ubicado en el oriente antioqueño sobre la ribera del río Magdalena. Hace parte de la región conocida en Colombia como Magdalena Medio, y aunque para 2022 tenía 35 iglesias cristianas no católicas –según comunicación de la Secretaría General y de Gobierno del Municipio–, la Iglesia, a través de dos parroquias –Nuestra Señora de los Dolores y Cristo Redentor–, se posiciona allí como la institución religiosa hegémónica.

El submundo del culto a las ánimas del purgatorio en Puerto Berrio, si bien tiene un importante influjo de parte de la Iglesia, se ha desarrollado con cierta independencia de ella (Bastidas Meneses *et al.*, 2021) y ha ofrecido más espacio para la agencia de los laicos. En Puerto Berrio la creencia en las ánimas del purgatorio es bastante conocida y tiene décadas de tradición. Según varios relatos, especialmente de adultos mayores, la devoción a las ánimas en este municipio se remite aproximadamente a la década de 1960. Desde entonces, los sacerdotes encargados de la parroquia de Nuestra Señora de los Dolores han celebrado la misa cada lunes en el cementerio en memoria de los difuntos, así como otras actividades que han sido incorporadas progresivamente.

Las personas recuerdan a varios sacerdotes que durante las décadas de 1960 y 1970 promovieron activamente la creencia en el purgatorio, tales como los padres Bernardo Martínez, Alberto Castaño, Luis Carlos Arbeláez y los hermanos Bernardo, Josué y Gonzalo López Arroyave. Para la década de 1990 y 2000, los más jóvenes recuerdan a los padres Pedro Claver y Juan José Cárdenas. Y de acuerdo con mis propias observaciones, para los años 2019 y 2021, los sacerdotes que estuvieron a cargo de la parroquia también quedarán grabados en la memoria de las personas como promotores de dicha devoción. Tanto los nombres como los años de actividad pastoral de estos sacerdotes fueron confirmados por una comunicación de la Diócesis de Barranquilla.

Las personas recuerdan como algo común la celebración de la misa cada lunes en el cementerio y el rezo de la novena a las ánimas tanto en noviembre –mes de las ánimas– como en los funerales⁶. Según varias personas, la devoción a San Nicolás de Tolentino también solía ser promovida. Sin embargo, hoy no muestra mucha vitalidad. La estatuilla de San Nicolás de Tolentino permanece en la antigua capilla del cementerio, que se ha convertido en un salón de osarios abierto al público como lugar de oración.

La devoción a las ánimas es complementada por la operación de un laico sin cualificación formal en la administración de los bienes de salvación, pero autorizado por la Iglesia local, conocido como animero. Cada noviembre, él reza la novena por las benditas ánimas del purgatorio en la capilla del cementerio y realiza una procesión nocturna que recorre diferentes partes del municipio mientras hace sonar una campana y pide a las personas en sus casas que recen por las almas que se purifican entre las llamas del purgatorio⁷.

Si bien en Puerto Berrio los elementos de difusión de esta devoción han sido predominantemente orales, las imágenes producidas por los laicos pueden jugar un papel importante en la alimentación del imaginario local de la devoción. Aquí quiero destacar el registro de las fotografías. En una noche de noviembre de 2019, después de concluir una jornada de procesión y oración con el animero, una mujer afirmó haber visto un ánima. Acto seguido, sacó su teléfono celular, apuntó hacia la capilla y tomó una fotografía. La imagen capturada mostraba lo que parecía ser un destello de luz en el tronco de un árbol pintado de blanco o el muro detrás del árbol. La mujer sostenía que

⁶ El rezo de la novena no es exclusivo de los creyentes de Puerto Berrio, sino que es una práctica difundida por el resto del Magdalena Medio y muchas otras localidades colombianas. Sobre los rituales funerarios en el Magdalena Medio, María Teresa Arcila Estrada señala: “Otro culto que es fundamental es el de los muertos. Es una costumbre muy difundida mandarles a decir oraciones (...) Durante nueve noches posteriores al entierro se reza la novena a las ánimas del purgatorio y otras oraciones a los santos” (Arcila Estrada, 1994, pp. 76, 81).

⁷ Para ampliar al respecto, ver Bastidas Meneses *et al.* (2021).

tenía evidencia de haber capturado la presencia de un ánima. Mostró la fotografía a las personas que estaban presentes, las cuales aceptaron la imagen sin dudar (ver figura 4). Posteriormente, otras personas tomaron sus teléfonos y comenzaron a tomar fotografías en diversas direcciones. Cada uno de ellos afirmaba haber fotografiado un ánima. La mujer que tomó la primera fotografía compartió la imagen con sus hijas a través de WhatsApp y las demás personas hicieron lo mismo entre ellas (Bastidas Meneses, 2022).

Tomar fotografías en el cementerio u otros lugares donde los creyentes aseguran haber visto un ánima es más bien una actividad esporádica. Sin embargo, cuando ocurre, proporciona evidencia indiscutible, a ojos de los creyentes, de la manifestación de las ánimas y refuerza la creencia. Por ejemplo, mientras una mujer les mostraba a otras personas las imágenes en su teléfono (ver figura 4), les explicaba cómo después de varios intentos ella por fin pudo fotografiar a un hombre sentado: “En las otras [tomas] no se dejó coger, (...) véalo ahí sentado, bien palpable está ahí sentado, y en las otras no se dejó coger” (Nota de diario de campo. Puerto Berrío, noviembre 24 de 2019).

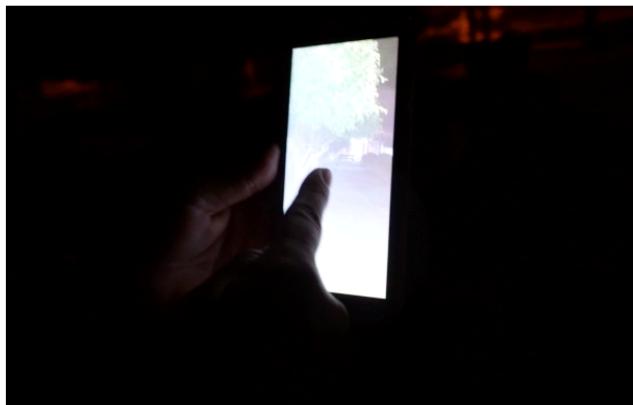


Figura 4: una mujer enseña la fotografía que tomó con su teléfono a los demás creyentes. Fuente: fotografía de Luis Bastidas, 2019.

Ahora bien, este suceso no es un asunto aislado, sino que hace parte de las experiencias que componen lo que las ciencias sociales norteamericanas han descrito bajo el enfoque de la religión vivida. Desde esta perspectiva, el estudio de la religión sitúa la expresión religiosa creativa de los individuos dentro del marco cultural, especialmente aquellos que no son expertos o especialistas religiosos, y considera la religión como una experiencia incrustada en la esfera de la vida cotidiana de las personas (Ammerman, 2014; Orsi, 2003).

El enfoque de la religión vivida aboga por comenzar desde las interpretaciones y definiciones de lo que las personas comunes perciben como religioso, en oposición a las categorizaciones comúnmente establecidas por los investigadores o instituciones, que históricamente han visto la religiosidad de las personas comunes como una suerte de desviación de la ortodoxia religiosa (McGuire, 2008; Orsi, 2010, 2012). Por lo tanto, lo que aquí más importa es examinar cómo la religión es practicada, experimentada y expresada por personas comunes en el día a día, abarcando entornos tradicionalmente designados como religiosos, así como espacios públicos y privados seculares (Ammerman, 2021; McGuire, 2008; Orsi, 2010).

Bajo este enfoque es posible entender entonces cómo experiencias tales como la de tomar fotografías y conservar la evidencia de la existencia de las ánimas tienen una importante conexión con la construcción de lo religioso. El “avistamiento” de ánimas y la evidencia que aporta la fotografía se suman a una serie de experiencias que las personas viven en la vida cotidiana, tales como escuchar ruidos, ver sombras, sentir presencias, la experimentación de milagros –como aliviarse de alguna enfermedad o conseguir un nuevo empleo– o incluso tener interacciones con las ánimas en sueños: todas estas, experiencias que evocan sentimientos religiosos y confirman la vitalidad de la devoción. En este sentido, las prescripciones de las instituciones pasan parcialmente a un segundo plano mientras la fe se robustece.

A diferencia del submundo del culto a las ánimas del purgatorio en la época colonial, donde la Iglesia tiene un papel

central, en el caso de Puerto Berrio este cuenta además con la activa participación de los laicos. Los sacerdotes locales, a través del sermón, reproducen la idea de que las ánimas sufren entre tormentos, lo cual alimenta la idea de que las ánimas necesitan de los rezos de los vivos para aliviar el sufrimiento, por lo cual serán recompensados. Al respecto un sacerdote dijo en una misa:

Es necesario que ofrezcamos el santo sacrificio de la eucaristía para que ellos puedan llegar a feliz descanso. (...). Es posible que nuestra oración sea escuchada por Dios y que las benditas almas del purgatorio puedan salir de ese tormento en el cual se encuentran (Nota de diario de campo. Puerto Berrio, 2 de noviembre de 2021).

Las fotografías muestran con certeza a las personas que aquello en lo que creen, ven y perciben es real. Las ánimas en las imágenes no se aparecen con el detalle de los cuerpos pintados en los registros visuales de la colonia, sino como formas etéreas que deben ser buscadas entre sombras y luces, en el cementerio, espacio que puede ser interpretado como su “hábitat natural”. Las fotografías les indican a los creyentes que las ánimas están al tanto de las actividades rituales de los vivos, pues las imágenes son capturadas momentos después de la procesión con el animero –en la que se considera que las ánimas también marchan–.

Aunque los creyentes no aparecen en las fotografías, juegan un papel muy importante en la socialización del submundo, pues son ellos los autores de las imágenes. Ellos saben dónde usualmente aparecen las ánimas y cuándo intentar fotografiarlas. Despliegan su agencia como copartícipes de lo sagrado y reconocen la agencia de las almas que se muestran por sí mismas al mundo de los vivos. Con esto pasamos al tercer elemento empírico: los exvotos. A través de los cuales la agencia de las ánimas es resaltada una vez más.

4.3. Los exvotos

Ahora, además de Puerto Berrio, el análisis incluirá datos recolectados en cementerios de Bogotá y Cali. Los exvotos son entendidos aquí como objetos que manifiestan “el agradecimiento o la petición por un don o bienestar concedido por parte de un agente poderoso de orden metasocial, hacia actores individuales y/o colectivos intramundanos” (González, 1986, p. 9). En el contexto de la devoción a las ánimas, los exvotos adoptan una forma predominantemente discursiva, manifestándose a través de expresiones escritas que expresan gratitud por un favor o milagro concedido. Estos exvotos suelen ser inscritos en carteles o placas confeccionados en una variedad de materiales y presentan una diversidad de estilos caligráficos⁸ (*op. cit.*).



Figura 5: exvotos en la tumba de Julio Garavito en el Cementerio Central de Bogotá. Fuente: fotografía de Luis Bastidas, 2018.

⁸ Jorge González (1986) clasifica los exvotos en otras cuatro categorías. En primer lugar, hay objetos figurativos que representan la gracia obtenida, como partes del cuerpo o figuras humanas, casas, coches, etc., fabricados con materiales diversos. En segundo lugar, hay objetos que, mediante una asociación metonímica, destacan un aspecto, elemento o componente representativo del milagro realizado, como muletas, aparatos ortopédicos, ramos de novia y birretes de graduación, entre otros. La tercera categoría incluye los objetos mediáticos, que comprenden exvotos impresos en periódicos y revistas con el fin de difundir la gracia recibida. Por último, están los “retablitos”, consistentes en caricaturas pintadas sobre diversos materiales, generalmente rectangulares, que narran el milagro experimentado.

Si bien en Bogotá, Cali y Puerto Berrio, los exvotos se destacan principalmente por el mensaje de agradecimiento escrito en carteles o placas de diversos materiales –aunque predomina el mármol– y en diversos estilos caligráficos, y por estar pegados sobre la superficie de la tumba de un difunto en particular, es posible clasificarlos según ciertas diferencias. Comenzaremos por las tumbas de Julio Garavito y Adolfo Aristizábal, enterrados en los cementerios centrales de Bogotá y Cali, respectivamente, y pasaremos luego al cementerio de Puerto Berrio.

Julio Garavito (1865-1920) era un matemático colombiano muy destacado por sus estudios en astronomía, por lo cual en 1996 su rostro apareció en el billete de 20.000 pesos colombianos, siendo para la época el de más alta denominación. Sin embargo, Garavito no es conocido en el cementerio por sus contribuciones científicas, sino porque su tumba es una de las tumbas más visitadas, pues las trabajadoras sexuales transgénero de la Zona de Tolerancia del barrio Santa Fe, contiguo al cementerio, han hecho de él un santo “popular” al que le atribuyen numerosos milagros. Por esa razón, en su tumba hay varias placas de agradecimiento que testifican su acción milagrosa (Bastidas Meneses *et al.*, 2018).

El segundo grupo de exvotos corresponde a los mensajes de agradecimiento dejados en la tumba de Adolfo Aristizábal (1887-1963), un hombre de negocios antioqueño que llegó al Valle del Cauca en 1913, donde se embarcó en diferentes actividades comerciales que poco a poco lo llevaron a la cima del mundo empresarial (Molina, 1949). En Cali, aún está en pie el edificio de uno de sus negocios más emblemáticos: el Hotel Aristi, que se erige en el centro de la ciudad como un símbolo de su exitosa carrera. Como en el caso de Garavito, hoy en día Adolfo Aristizábal es más conocido por muchos en Cali principalmente por su atribuida efectividad milagrosa. La mitología “popular” también identificó a Aristizábal con un supuesto asesino en serie que el periodista del periódico *El País* de Cali, Alfonso Recio Delgado,

llamó el Monstruo de los Mangones, y al cual se le atribuyó el asesinato de varios hombres jóvenes en la década de 1960 (Arbeláez, 2019).

Después de su muerte, su tumba comenzó a ser visitada por personas que le pedían favores y milagros. Hoy en día aún recibe visitantes que dejan placas de agradecimiento por los favores que dicen que él les ha concedido. Estos exvotos también agradecen por el favor otorgado en una placa rectangular tallada en mármol o en forma de libro —que se puede interpretar como la Biblia—; algunos tienen una imagen religiosa, tales como una cruz, el rostro de Jesús o la imagen de la Virgen de la Medalla Milagrosa. Algunos son anónimos y otros dejan las iniciales y el año en que el exvoto fue dejado (ver figura 6).



Figura 6: exvotos en la tumba de Adolfo Aristizábal en el Cementerio Central de Cali. Fuente: fotografía de Luis Bastidas, 2016.

El tercer grupo de exvotos está compuesto por piezas cerámicas diseñadas digitalmente, que se distinguen por su estética pulida y sus imágenes impresas (ver figura 7). A diferencia de los anteriores, que dependen de inscripciones manuscritas o letras grabadas, estos exvotos utilizan *software* de diseño gráfico para crear composiciones que integran texto e iconografía católica. Las placas presentan de manera

prominente imágenes coloridas de Jesús, María u otras figuras católicas, a menudo situadas sobre fondos celestiales o radiantes que realzan su impacto visual. Las inscripciones siguen un patrón estandarizado, que suele comenzar con un mensaje de agradecimiento por favores recibidos, seguido de un epitafio o una oración por intercesión divina. Algunos también incluyen las iniciales, nombres o apodos del devoto, junto con la fecha de la ofrenda. El proceso de producción digital permite un mayor grado de personalización y uniformidad, haciendo que estos exvotos parezcan más pulidos y elaborados profesionalmente que los manuscritos o grabados. La materialidad de estas placas sugiere un esfuerzo por crear un homenaje duradero y visualmente impactante. Sus superficies brillantes, colores y tipografía refinada las distinguen de las expresiones más modestas e inmediatas de devoción ya descritas. Además, la incorporación de imágenes impresas las vincula más estrechamente con los objetos devocionales católicos contemporáneos, reforzando su papel como testimonio público de fe y como ofrenda personalizada a las ánimas NN.



Figura 7: exvoto en tumba NN en el Cementerio La Dolorosa de Puerto Berrio. Fuente: fotografía de Luis Bastidas, 2019.

Estos exvotos están en el cementerio de Puerto Berrio y fueron dejados sobre la superficie de tumbas de cuerpos sin identificación, conocidos en Colombia como NN. Durante los años 1980, 1990 y 2000, el sur del Magdalena Medio fue epicentro del paramilitarismo en Colombia. En esos años los habitantes de Puerto Berrio vieron pasar cientos de cuerpos flotando por las aguas del río Magdalena, víctimas de desaparición forzada. Muchos de ellos fueron rescatados del agua y llevados al cementerio local. Allí, en el marco del culto a las ánimas del purgatorio, se convirtieron en objeto de devoción, pues se suele suponer que son más efectivos a la hora de conceder milagros porque están más necesitados de sufragios, dado que al ser víctimas de desaparición forzada, sus familiares, conocidos o amigos no sabrían con certeza que están muertos (Bastidas Meneses *et al.*, 2021).

Si los objetos provocan narraciones, por ejemplo, las imágenes y estatuillas de santos pueden hablar de ciertas virtudes presentes en sus vidas (Ammerman, 2021), los exvotos funcionan como conductos comunicativos, difundiendo permanentemente la agencia milagrosa de las ánimas, similar a otras formas de ofrendas votivas que atestiguan la realización de un milagro, como las muletas que las personas enfermas depositan en un sitio de peregrinación como evidencia de que ya no las necesitan debido a una intervención divina que les ha permitido caminar (Didi-Huberman, 2013).

Los submundos del culto a las ánimas en estos tres sitios comparten similitudes. Por ejemplo, los mensajes de gratitud comunican que las ánimas, como santos “populares” o almas anónimas, poseen poder milagroso al responder positivamente a las solicitudes de favores. Dicho de otra manera, los exvotos socializan la agencia milagrosa de los difuntos y ponen en circulación una narrativa en la cual las ánimas se presentan como seres extraordinarios que otorgan favores y bendiciones, más que como almas que sufren los tormentos de la purificación en el purgatorio, así sea esa idea una precondición del culto.

Asimismo, los exvotos comunican a los creyentes cuán diferente es la condición de ánima de la condición de ser humano corriente. No importa si Julio Garavito era un científico, si Adolfo Aristizábal era un empresario y supuesto asesino o si el pasado de las personas cuyos cuerpos aparecieron flotando en el río Magdalena es desconocido. Como ánimas, ellos son iguales, penan en el purgatorio y recompensan a los vivos por los sufragios que puedan ofrecer. Así, quizás el principal elemento socializador que se deriva de los mensajes de agradecimiento es la agencia de las almas de los difuntos.

5. Conclusión

En este capítulo hemos visto cómo en diferentes momentos el culto a las ánimas del purgatorio ha estado acompañado de imágenes que apoyan su difusión y reproducción. Este culto, entendido como un submundo que es socializado, se presenta en diferentes momentos y lugares con particularidades propias, que aquí se han intentado esbozar brevemente.

Ha quedado claro cómo desde el siglo XVI la creencia en el purgatorio fue promovida, entre otras cosas, a través de medios visuales, específicamente a través de la pintura. Hoy no es la Iglesia la que promueve esos medios visuales, sino que apela a otros medios –como, por ejemplo, las comunidades virtuales, entiéndase Facebook, Instagram, TikTok, etc., que vale la pena investigar– donde la imagen, aunque de manera diferente, también es protagonista. Hemos visto que en tiempos mucho más recientes la imagen pasa a ser un medio de difusión en manos de los laicos, que sin proponérselo contribuyen al mantenimiento de una creencia a través de sus propias acciones de devoción, concretamente a través de exvotos y, aunque esporádicamente, a través de fotografías.

En este capítulo se entiende que el culto a las ánimas se presenta como un submundo religioso diferente en contextos diferentes. En cada uno de esos contextos, en la medida en que hay agentes que instruyen sobre él –clérigos y laicos–, son transmitidos a través de la socialización un cuerpo definido de conocimiento –que incluye normas, deberes, sanciones y un lenguaje particular–, rituales, objetos y unas formas de proceder. Aunque el culto puede ser aprendido en la socialización primaria, por ejemplo, si uno crece en una familia donde todos son creyentes, también es cierto que se puede aprender fuera del hogar. Así, la tesis de este capítulo es que los elementos visuales actúan como agentes socializadores de submundos religiosos, institucionalizados, que, aunque nacen de y se basan en la actividad de la Iglesia, en ciertas circunstancias sobrepasan los controles de la institución católica para pasar a las manos de los laicos que reconocen en su propia experiencia qué es lo sagrado y cómo actuar en él.

Es en este espacio de relativa independencia de la Iglesia donde los laicos son socializados a través de la imagen. Así como las pinturas mostraban a los creyentes “cómo es” el purgatorio, hoy las fotografías muestran a los creyentes que las sensaciones y percepciones que ellos experimentan en la vida cotidiana –como visiones, ruidos y presencias– pueden ser registradas. Hoy en día los laicos siguen reproduciendo relatos sobre apariciones de ánimas, muy similares a aquellos que circularon en una época muy temprana, y tienen la posibilidad de registrarlos y conservarlos como un recordatorio permanente de su propia experiencia. Asimismo, los exvotos apelan a elementos de la estructura simbólica del catolicismo para ofrecer un testimonio público de la actividad milagrosa de las ánimas. Así, dan cuenta de la vitalidad de un culto que demuestra vigencia.

Bibliografía

- Ammerman, N. T. (2021). *Studying lived religion: Contexts and practices*. New York University Press.
- Ammerman, N. T. (2014). *Sacred stories, spiritual tribes: Finding religion in everyday life*. Oxford University Press.
- Arbeláez, J. (1 de julio de 2019). El monstruo de los mangones. *El País*. Recuperado de <https://acortar.link/bwkKI6>.
- Arcila Estrada, M. T. (1994). El Magdalena Medio. En A. Murillo (ed.), *Un mundo que se mueve como el río. Historia regional del Magdalena Medio* (pp. 13-85). Instituto Colombiano de Antropología.
- Bastidas Meneses, L. B. (2022). Producción y circulación de imágenes y videos en el culto a las ánimas del purgatorio en Puerto Berrio, Colombia. En M. A. Nicoletti *et al.* (eds.), *Geografías y memorias de lo sagrado en espacios regionales* (pp. 179-198). TeseoPress. Recuperado de <https://acortar.link/eWAMRu>.
- Bastidas Meneses, L. B., Kaden, T. y Schnettler, B. (2021). The NN's souls-cult: A case study of catholicism and popular religion in Colombia. *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik*, 5, 31-52. Recuperado de <https://acortar.link/dAOejt>.
- Bastidas Meneses, L. B., Díaz Castelar, D. y Villamarín Mor, V. (2018). *Entre la calle y el cementerio: Prácticas, rituales y religiosidad de las trabajadoras sexuales transgénero del barrio Santa Fe*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (1991). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Penguin Books.
- Calvo Isaza, O. I. (1998). *El cementerio central: Bogotá, la vida urbana y la muerte*. Tercer Mundo Editores.
- Carozzi, M. J. (2006). Antiguos difuntos y difuntos nuevos: Las canonizaciones populares en la década del 90. En D. Míguez y P. Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y*

- piquetes: *Las culturas populares en la Argentina reciente* (pp. 97-110). Editorial Biblos.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo.* Sans Soleil.
- Franco, F. (2009). *Muertos, fantasmas y héroes: El culto a los muertos milagrosos en Venezuela*. Universidad de los Andes, Consejo de Publicaciones.
- González, J. A. (1986). Exvotos y retablos. Religión popular y comunicación social en México. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, I(1), 7-51. Recuperado de <https://acortar.link/WLvrw>.
- Graziano, F. (2007). *Cultures of devotion: Folk saints of Spanish America*. Oxford University Press.
- Le Goff, J. (1990). *The birth of purgatory*. Scolar Press.
- Lozada, N. (2012). *La incorporación indígena en el Purgatorio cristiano: estudio de los lienzos de ánimas de la Nueva Granada de los siglos XVI y XVII*. Documento Ceso N.º 203. Universidad de los Andes.
- Lugares INAH (s.f.). Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio.
- Matarín Guil, M. F. (1998). Creencia popular en las ánimas del purgatorio en los valles de los ríos Andarax y Nacimiento (Almería). En J. Ruiz Fernández y V. Sánchez Ramos (eds.), *Actas de las 1.as Jornadas de religiosidad popular* (pp. 75-90). Instituto de Estudios Almerienses. Recuperado de <https://acortar.link/Cu1ukR>.
- McGuire, M. B. (2008). *Lived religion: Faith and practice in everyday life*. Oxford University Press.
- Molina, F. A. (1949). Adolfo Aristizábal. *Colombia Mercantil*, 8 (I), 452-461.
- Morera y González, J. Á. (2001). *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio. Iconografía de una creencia*. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Seminario de Cultura Mexicana.
- Orsi, R. A. (2012). Introduction. En R. A. Orsi (ed.), *The Cambridge companion to religious studies* (pp. 1-13) Cambridge University Press.

- Orsi, R. A. (2010). *The Madonna of 115th Street: Faith and community in Italian Harlem, 1880-1950* (3rd ed.). Yale University Press.
- Orsi, R. A. (2003). Is the Study of Lived Religion Irrelevant to the World We Live in? Special Presidential Plenary Address, Society for the Scientific Study of Religion, Salt Lake City, November 2, 2002. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 42(2), 169-174. Recuperado de <https://acortar.link/CdysVf>.
- Parker, C. (1993). *Otra lógica en América Latina. Religión popular y modernización capitalista*. Fondo de Cultura Económica.
- Peláez, G. I. (2007). Cultos populares, religiosidad, magia y muerte. En C. Tejeiro, F. Sanabria y W. M. Beltrán Cely (eds.), *Creer y poder hoy* (pp. 411-419). Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Dirección Académica, Facultad de Ciencias Humanas.
- Rojas, A. (2019). El camino de las ánimas del purgatorio. Colección de Arte del Banco de la República. Recuperado de <https://acortar.link/c5tPx5>.
- Schutz, A. (1962). On multiple realities. En M. Natanson (ed.), *Collected papers I. The problem of social reality* (pp. 207-259). Martinus Nijhoff.
- Schutz, A. y Luckmann, T. (1974). *The structures of the life-world*. Heinemann Educational Books.
- Villa Posse, E. (1993). *Muerte, cultos y cementerios*. Disloque Editores.
- Wobeser, G. von (2016). *Apariciones de seres celestiales y demoniacos en la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

Memoria visual del barrio Siloé en Cali

Historias desde la subalternidad

ANNA-LENA DIESSELMANN Y ANDREAS HETZER

1. Introducción

La Comuna 20 de Cali, popularmente conocida como Siloé¹, comenzó a conformarse alrededor del año 1900. Gran parte de esta comuna es resultado de ocupaciones de tierra y procesos de autoconstrucción. Actualmente, cuenta con más de 90.000 habitantes. Entre sus callejones y montañas, Siloé guarda una historia intensa y diversa que, sin embargo, hasta la fecha ha sido poco reconocida en los estudios académicos y urbanos². A pesar de ser uno de los sectores más antiguos de la ciudad, Siloé y sus pobladores han sufrido estigmatización, siendo frecuentemente asociados con la violencia y el narcotráfico.

¹ Es necesario aclarar que, aunque Siloé es solo uno de los once barrios que conforman la Comuna 20 —junto con Lleras Camargo, Brisas de Mayo, Tierra Blanca, El Cortijo, Belén, Urbanización Cañaveralejo, Belisario Caicedo, Parcelación Mónaco, La Sultana y Cañaveralejo—, en la memoria colectiva caleña el término “Siloé” suele emplearse para denominar a toda la ladera de la Comuna 20. Por esta razón, se optó por utilizar este nombre en la investigación, facilitando así la localización del territorio objeto del estudio.

² Entre las pocas investigaciones dedicadas específicamente a Siloé, es importante mencionar a Ruiz López (2016), así como la serie titulada “Historia de los barrios de Cali” (1984), que incluye tomos dedicados a tres barrios de la Comuna 20: Siloé, Cortijo y Lleras Camargo. En relación con proyectos participativos que emplean la fotografía comunitaria con distintos métodos, destacan las obras de Gómez y Vannini (2016) y Ojo Rojo (2005). Asimismo, se consideran las publicaciones realizadas por el equipo del Museo Popular de Siloé, entre ellas Diesselmann (2014), Diesselmann y Hetzer (2020), Albán (2021) y Hetzer *et al.* (2021).

Este barrio ha sido duramente impactado por el conflicto armado en Colombia. Su población, proveniente de distintas regiones del país y del Valle del Cauca, llegó en su mayoría como resultado del desplazamiento forzado generado por las dinámicas de violencia política y económica, que han provocado varias oleadas migratorias. El abandono estatal sistemático ha convertido esta zona en un espacio de alta vulnerabilidad. Los niveles de pobreza y marginalidad en Siloé son alarmantes y laceran la conciencia de la humanidad.

Las cifras oficiales de la administración pública no logran ocultar la difícil realidad que enfrentan los habitantes de la Comuna 20. Según la Alcaldía de Cali (2023, p. 191), el estrato socioeconómico predominante es el 1, que concentra el 78,2 % de las viviendas; niveles superiores apenas representan un porcentaje minoritario. El índice de pobreza alcanza el 23 %, uno de los más altos del país. La insuficiencia de recursos, el desempleo, la estigmatización social y la carencia de oportunidades educativas y laborales han contribuido a que muchos jóvenes y adolescentes sean reclutados por grupos delincuenciales que disputan el control de territorios con fronteras invisibles. El número de homicidios en la Comuna 20 es preocupante: en 2022 se reportaron 66 homicidios, lo que equivale al 7 % del total de la ciudad (*op. cit.*, p. 176). En 2023, se reportaron 92 homicidios, lo que representó un aumento del 70 % frente a 2020, cuando se registraron 54 homicidios en el mismo sector. Esta información refleja que la Comuna 20 es una de las zonas con mayores tasas de homicidio en Cali.

No obstante, estos datos no reflejan la totalidad de la realidad vivida en el territorio. En el corazón de Siloé, el Museo Popular ha emergido como un símbolo de resistencia y una valiosa memoria histórica de la comuna (ver figura 1). A través de sus objetos, se narra la historia de Siloé, para que lo negativo no se repita y para que lo positivo se mantenga. Los objetos expuestos representan testimonios tangibles de vida, que dignifican la memoria colectiva. Al igual que los objetos,

la memoria tampoco tiene una sola dimensión, sino que cada recuerdo individual nutre la memoria colectiva. Cada persona absorbe la historia del espacio y la adecua a su pensamiento, sus experiencias y convicciones. En ese sentido, el Museo Popular es un recolector de recuerdos inscritos en objetos que la gente suele tirar, pero que no merecen morir ni ser olvidados.

El Museo Popular, con más de dos décadas de existencia, se ha consolidado como un espacio comunitario en constante movimiento que desafía las percepciones convencionales, construyendo una narrativa alternativa de Siloé desde la perspectiva de sus habitantes y visitantes. David Gómez, comunicador popular y guía en las caminatas de memoria, desempeña un papel fundamental en esta labor. Sus travesías por las calles de Siloé y sus noticias de la “montaña mágica” han dejado un testimonio audiovisual único en YouTube, con más de 110.000 videos³ que capturan la vida cotidiana y la lucha por el reconocimiento y la justicia social en Siloé.

La concepción del museo no convencional considera a los barrios de la Comuna 20 como una extensión del museo hacia el territorio mismo, entendiendo que el museo no es solo un espacio físico, sino el ambiente peculiar de los barrios que se debe caminar, oler, ver, oír y sentir, y que alberga miles de acontecimientos y relatos. Sin caminar el territorio, no es posible acercarse a la memoria de la ladera (ver figura 2). Este recorrido por las empinadas calles, callejones y gradas de Siloé ha sido crucial para germinar un proceso de memoria visual colectiva. Si bien el acervo de objetos es amplio, las representaciones visuales eran escasas hasta que las conversaciones con personas mayores revelaron tesoros ocultos en cada hogar: sus álbumes familiares.

³ El Canal @siloécity tv existe desde mayo de 2012. Cuenta con 95.400 suscriptores y 48 millones de vistas (última revisión: octubre de 2025).



Figura 1: fachada del Museo Popular de Siloé, barrio Cortijo, en 2018. En 2023 se amplió el museo a dos pisos.



Figura 2: caminata con estudiantes de sociología de la Universidad del Valle en febrero de 2019.

Fuente: banco de información del Museo Popular de Siloé.

En muchos casos encontrábamos álbumes empolvados, fotos en un cajón de la cocina, sobres de papel o bolsas plásticas debajo de una cama, cajas de fotografías resguardadas con esmero, algunas fotografías desgastadas por el tiempo, mojadas y en partes dañadas. Sin embargo, cada imagen alberga una historia, un fragmento de vida que se resiste a desaparecer en el olvido; un archivo fotográfico surgió, así como una herramienta fundamental para conservar la memoria visual de un barrio marcado por la exclusión social.

La metodología principal utilizada en esta investigación combina el diseño documental con el trabajo etnográfico. Por un lado, el acervo fotográfico se formó a partir de la colaboración activa de los habitantes del barrio, quienes donaron fotografías que reflejan las experiencias de aquellos que han participado en la autoconstrucción del territorio. Por otro lado, se utilizaron fuentes primarias y secundarias que documentan los hechos de coyuntura política y social del barrio.

Nuestro acervo fotográfico (estado: junio de 2024) contiene 3.956 fotografías en blanco y negro y color, digitalizadas y con metadatos. Por razones prácticas, limitamos nuestra búsqueda a imágenes tomadas antes del año 2000, debido a que la introducción de tecnologías digitales y celulares incrementó exponencialmente el registro visual en el barrio. La mayoría de las fotografías se encuentran en soporte papel, en menor medida en negativos, digitalizadas y en publicaciones impresas. En total, participaron 58 familias en la donación, contextualización y publicación de fotografías provenientes de los 11 barrios que conforman la Comuna 20. Además, se consultaron tres instituciones del barrio, lo que resulta en que el 57 % del acervo tiene origen comunitario, el 27 % procede de periódicos y revistas, el 10 % de publicaciones y proyectos académicos y el 6 % de archivos fotográficos institucionales.

Esta iniciativa trascendió la mera recopilación de imágenes como evidencia o ilustración de una investigación

histórica tradicional basada en fuentes escritas. Se convirtió en un proceso de descubrimiento y conexión con las historias resguardadas en fotografías arrugadas y amarillentas. Cada imagen desenterró narrativas olvidadas durante décadas. En este proceso, la comunidad no solo compartió recuerdos, sino que se involucró activamente en la construcción de su propia historia, desafiando la idea de que la sistematización y recopilación de información deben ser exclusivamente tarea de académicos.

El equipo del Museo y de esta investigación está compuesto tanto por personas con arraigo local y larga pertenencia comunitaria como por externos que aportan experiencias de memoria en otros contextos, lo que enriquece la diversidad de perspectivas. Este capítulo, siguiendo la lógica orgánica y dinámica del proceso, busca compartir reflexiones y desafíos encontrados en la construcción y preservación de la memoria de un barrio históricamente ignorado por la historiografía académica⁴. Desde el Museo Popular hasta la creación del archivo fotográfico comunitario, este trabajo trasciende los marcos convencionales de la investigación, presentando reflexiones que mezclan preocupaciones teóricas con experiencias vividas.

Este capítulo aborda siete reflexiones continuas y preguntas perentorias surgidas del proceso mismo. No sigue una lógica académica tradicional de teoría, metodología, objetivos y resultados lineales, sino que refleja la naturaleza orgánica de la investigación popular. Esto implica una presencia constante en el barrio, obedece a temporalidades diferentes, es circular y produce múltiples verdades paralelas sin generar respuestas definitivas. El trabajo no se somete a autoridades académicas ni carteles de citación, tampoco

⁴ La historia escrita por “profesionales académicos” no constituye la única vía para reconstruir la historia. En el marco de este estudio, no nos interesa principalmente que la historia académica valide o legitime otras formas de narrar la historia de Siloé. Más bien, la narrativa originada por sus habitantes representa una alternativa contrahegemónica con un potente potencial para cambiar perspectivas y promover movilización social.

cuenta con financiamiento estatal, lo que garantiza su independencia. Al mismo tiempo, toma posición en defensa de las personas empobrecidas y subalternas, con el objetivo de transformar su realidad social.

Por lo tanto, este texto invita al lector a sumergirse en la complejidad y vitalidad de la construcción de memoria⁵ en Siloé, explorando la intersección entre historia oral, etnografía visual y fotografía como agentes activos en la preservación de la identidad comunitaria.

La exploración no solo construye y salvaguarda la historia de Siloé, sino que también discute el papel de la fotografía en la conservación de la memoria colectiva, aportando observaciones valiosas para el uso de imágenes en ciencias sociales. El trabajo desarrollado en el Museo Popular ha evolucionado hacia dimensiones significativas en lo comunitario y político, incluyendo la creación del Tribunal Popular de Siloé desde 2021, tras el Estallido Social, para denunciar ejecuciones extrajudiciales y violaciones de derechos humanos cometidas por agentes del Estado colombiano contra una población en resistencia. Este tribunal, con impacto internacional, ha cuestionado y desafiado instituciones al exponer la violencia desde la investigación y el relato popular. Así, el trabajo de memoria se ha ampliado y

⁵ El concepto que manejamos bajo el término “memoria” comparte numerosos aspectos con la memoria colectiva conceptualizada por Maurice Halbwachs (2004) y se presenta como incompatible con la historia en sentido estricto. Mientras que la historia se caracteriza por su aspiración a la igualación e imparcialidad en la presentación de datos y acontecimientos, la memoria se marca por fisuras, ambigüedades e incluso contradicciones. La memoria tiene portadores específicos: grupos sociales delimitados temporal y espacialmente —en nuestro caso, la Comuna 20 de Cali— que recuerdan de manera jerárquica y parcial. Esta memoria no es un mero reflejo fiel y objetivo de eventos históricos sino una construcción que asegura la continuidad del tiempo y los proyectos compartidos por ese grupo, en constante actualización y reinterpretación. La función principal de la memoria radica en la construcción identitaria. Se rememora aquello que es coherente con la experiencia y los intereses de los habitantes de Siloé, aunque, de forma simultánea, múltiples intereses convergen en este proceso. Lo interesante y desafiante del estudio de la memoria es reconocer y dar vida a esta diversidad, expresada tanto en relatos orales como visuales.

actualmente posee dimensiones que trascienden la comunidad para abarcar lo político y la justicia social.

Por consiguiente, este artículo se configura como una autorreflexión y sistematización de experiencias empíricas realizadas en el territorio de Siloé. Las preguntas que estructuran el texto emergieron del propio proceso investigativo y no pretenden ofrecer respuestas definitivas, sino sugerir pistas para su reflexión y abrir debates en torno a la investigación popular de memoria visual. Esta modalidad investigativa reconoce el valor epistemológico y político de las narrativas comunitarias, y concibe la memoria como un fenómeno dinámico, colectivo y plural, inscrito en prácticas sociales y culturales específicas.

2. ¿Es posible que la subalternidad hable a través de la imagen?

La primera observación que nos preocupó profundamente fue el debate sobre la fotografía como un lenguaje propio y una práctica de significación. Identificamos una distinción marcada entre las imágenes que circulan desde fuentes externas sobre Siloé y aquellas que emanan del propio barrio. Se configura así una poderosa forma de autorrepresentación a través de la imagen, la cual difiere significativamente de las representaciones provenientes de fuentes externas, como la prensa, proyectos de intervención social o archivos oficiales.

Resulta fascinante explorar los significados internos, que podemos definir como un lenguaje desde la subalternidad (Spivak, 2009)⁶. Dentro de Siloé, las fotografías

⁶ La noción de “subalternidad” tiene sus raíces en los estudios postcoloniales de la India y está particularmente vinculada a la teoría desarrollada por Gayatri Chakravorty Spivak (2009). La teoría de la subalternidad se enfoca en los grupos subalternos, como comunidades

actúan como representaciones visuales de narrativas que escapan a los estereotipos y etiquetas impuestos desde afuera. Este lenguaje interno desafía las representaciones convencionales y se erige como un dispositivo para la autenticidad y la autodeterminación comunitaria. Observar las fotografías desde esta perspectiva subalterna implica sumergirse en un universo visual donde las narrativas son tejidas por quienes han sido históricamente marginados. En este sentido, constituye un acto de resistencia y respuesta contra las narrativas dominantes que, con frecuencia, simplifican la realidad social de Siloé (ver figura 11). Este enfoque no solo redefine nuestra manera de interpretar las imágenes, sino que también nos invita a cuestionar y reconstruir las narrativas predominantes sobre comunidades marginadas.

Asimismo, a diferencia del lenguaje verbal, “la comunicación visual sigue una lógica propia, no argumentativamente racional, presentativa y holística” (Müller y Geise, 2015, p. 37). Esto facilita un acercamiento a narrativas del barrio que no necesariamente siguen un orden cronológico, permite el reconocimiento directo de elementos visuales para la elaboración de analogías y vincula la representación visual con el conocimiento

campesinas, mujeres y clases sociales cuyas experiencias y perspectivas han sido sistemáticamente excluidas de las narrativas hegemónicas. Spivak utiliza el término “subalterno” para designar a quienes ocupan una posición social y política subordinada, y señala que estas voces suelen ser eclipsadas y representadas de manera distorsionada por las estructuras de poder discursivo dentro de un contexto (post)colonial y patriarcal. Spivak aborda la subalternidad en dos sentidos: por un lado, sostiene que no existe un lugar de enunciación propio para las y los subalternos; por otro, responde a las críticas señalando que, aunque estas personas son capaces de hablar, no son realmente escuchadas, lo que representa una línea roja para estos sujetos. Destaca la importancia de escuchar, acercarse y comprender las experiencias de las y los subalternos directamente, en lugar de mediárlas a través de las lentes de discursos dominantes. La posición ética y política propuesta no es “hablar por” ellos, sino “hablar con” ellos y “permitir que hablen y sean escuchados”.

previo y la memoria existente. Es imprescindible aprovechar el potencial de la comunicación visual para la construcción de imaginarios colectivos e identidad cultural desde la subalternidad.

La diversidad es patente en Siloé: sus primeros habitantes fueron indígenas Yanacona; posteriormente llegaron comunidades negras procedentes de África esclavizadas en la hacienda Cañaveralejo; en el siglo XX arribaron mineros de Marmato, Caldas, expertos en la excavación de minerales; durante las décadas de violencia en los años 1950 y 1960 llegaron campesinos desplazados principalmente del Cauca y Nariño (ver figuras 3 y 4). Estos recuerdos se entrelazan en torno a las fotografías. Como campesinos, temían las inundaciones y preferían establecerse en la ladera, donde se sentían más seguros, en contraste con el plan, como relata David Gómez en las caminatas de memoria.



Figura 3: canastero Oscar Alfonso Molina frente a su casa en el sector San Francisco en Siloé proveniente de Nariño. Hasta hoy vive de la producción de canasteros que vende en la galería Alameda. Fuente: álbum familiar.



Figura 4: José Almeiro Pardo Troches, “Lomerito”, de ocho años, que vivió en el barrio Lleras Camargo hasta su fallecimiento en 2025. Su familia, de orientación liberal, fue desplazada en 1958 de su finca ubicada en Caloto, Cauca, debido a la violencia que azotaba la región. Fuente: álbum familiar.

Un aspecto crucial del enfoque teórico es el llamado de la teoría de la subalternidad a cuestionar las formas en que se construyen las representaciones, y a considerar las complejidades de agencia y resistencia dentro de contextos subalternos. La subalternidad se convierte así en un concepto fundamental para analizar las dinámicas de poder, resistencia y representación en el marco de la colonización, la opresión, la marginalización y la segregación urbana.

3. ¿Cómo se puede descolonizar el archivo y la memoria a través de la imagen?

Partimos del postulado de Román Gubern (1992, p. 1), quien afirma que “el ser humano es fundamentalmente un animal

visual, que recibe gran parte de la información del mundo circundante por vía óptica". En este sentido, la fotografía constituye una fuente documental e informacional que permite fortalecer la historia social y cultural de Siloé, difundiendo su patrimonio fotográfico. Por ello, resulta imprescindible recuperar, recopilar, organizar y sistematizar el material de la memoria visual.

Nuestra investigación funciona como un intermediario entre el archivo y la memoria, entre la salvaguardia del material visual y la cuestión de la construcción de un lenguaje visual decolonial. Investigar la representación visual de Siloé, especialmente a través de álbumes familiares, nos conduce a reflexionar sobre la función de las imágenes en un contexto poscolonial, donde pueden desempeñar un papel significativo al romper estigmas asociados a la raza, el género, la clase y el territorio. Al menos, contribuyen a resignificar y contrastar miradas estéticas y composiciones occidentales.



Figura 5: salón en el Museo Popular de Siloé.



Figura 6: Germán “Matraca” Gómez, fotógrafo popular nacido en el barrio El Cortijo, en su moto y con su propia cámara, 1987.

Fuente: banco de información del Museo Popular de Siloé.

Descolonizar en nuestro contexto implica distintos niveles de construcción colectiva: emplear fuentes alternativas de fotógrafos del barrio (ver figura 6), utilizar métodos distintos de archivado y almacenamiento, tal como lo realizan el Museo Popular y los archivos privados locales, así como adoptar otras formas de recopilación, presentación y comparación del material. De esta manera, se concibe el archivo como un proceso vivo y abierto en permanente transformación.

En consecuencia, destacamos la importancia de un registro de memoria visual comunitaria no solo con la participación activa de los habitantes, sino también dirigido y organizado por ellos. En nuestro caso, este registro tiene lugar en el Museo Popular de Siloé, considerado posiblemente el precursor de un archivo decolonial (ver figura

5). Sin duda, la memoria construida y resguardada en este espacio es un acto de rebeldía y dignificación frente a la narrativa hegemónica y excluyente.

Como ejemplo de la descolonización de la historia, destacamos que desde la década de 1980 se comenzaron a realizar las olimpiadas deportivas gestadas por iniciativa de los propios habitantes del barrio. Esta peculiar competencia involucraba a recicladores, quienes, con sus carretas, debían sortear recorridos que incluían desafíos como subir la loma y manejar hábilmente sus dispositivos de trabajo (ver figura 7). Esta práctica es parte de la memoria viva de las personas que habitan en la ladera.



Figura 7: carrera de carretilleros en las olimpiadas deportivas de la Comuna 20, inicios de los años 1990. Fuente: álbum de Martha Inés Gómez Bernal, comité deportivo de la Comuna 20.

El fenómeno de las olimpiadas ejemplifica la importancia de comprender los movimientos internos del barrio, una comprensión que solo es posible al permitir que las voces locales hablen y se escuche lo que sucede en la ladera. En este caso, miembros del comité deportivo y fotógrafos

locales aportaron su registro visual de las olimpiadas, un acontecimiento que rara vez lograba cobertura en la prensa local.

Otro descubrimiento significativo en el proceso de autorretrato del barrio son los trabajos comunitarios mediante los cuales la comunidad construyó su entorno: postes de energía, pozos y tuberías de agua natural, calles, escaleras, alcantarillado y espacios públicos, entre otros (ver figura 8). Este fenómeno representa un proceso colectivo llevado a cabo gracias a la capacidad organizativa de los habitantes del sector. Los domingos se convocaban las “mingas” con olla comunitaria, donde, según los relatos de los moradores, cada hogar aportaba materiales de construcción y todas las generaciones y géneros participaban activamente en las obras.



Figura 8: autoconstrucción en la parte alta del barrio Belén, a inicios de los años 1980. Fuente: álbum familiar de Ary Marino Navia Bravo.

Estas historias, intrínsecas al barrio, rara vez son escuchadas desde fuera, debido a su naturaleza interna y propia

de la comunidad que allí reside. Sin embargo, constituyen elementos fundamentales para la construcción de narrativas alternativas. Pocos artículos en la prensa de la época, así como publicaciones de ONG, partidos políticos o investigaciones, hicieron referencia a la autoconstrucción en Siloé. En este contexto, la fotografía adquiere un papel preeminent, pues no solo ilustra sino que narra los proyectos y procesos de sujetos subalternizados.

Más allá de su función meramente representativa, la fotografía se erige como un medio y fuente poderosa que abre puertas a comprensiones más profundas construidas desde una perspectiva distinta a la investigación histórica tradicional, basada mayoritariamente en fuentes escritas de carácter colonial. En la investigación popular, los habitantes de Siloé han tenido la posibilidad y capacidad de auto-representarse, y sus fotografías trascienden la mera ilustración de hechos pasados, permitiendo contrastar relatos hegemónicos y nutrir la historia subalterna de Cali.

Así, en nuestro trabajo “descolonizar” se entiende como un proceso crítico y reflexivo que busca desmantelar las estructuras y prácticas coloniales que suelen ignorar el poder popular y su capacidad de liberación y transformación social. Descifrar las propias narrativas y confrontar la mirada hegemónica sobre la ladera es parte esencial de este proceso de generación de nuevos conocimientos sobre y desde la subalternidad, o, como señala Spivak, de “hablar y ser escuchado” a través de las imágenes.

En consecuencia, consideramos que la fotografía posee un potencial significativamente mayor al asignado en la mayoría de los estudios históricos convencionales, pues permite no solo ilustrar, sino contar y explorar nuevas perspectivas y narrativas mediante un lenguaje visual intrínsecamente propio y revelador.

4. ¿Cómo puede la imagen facilitar el proceso de la autoinvestigación?

Un elemento de gran relevancia que nos proporciona la fotografía es la posibilidad de emplear la fotoelicitación como técnica cualitativa de investigación visual y como mecanismo de auto-investigación, puesto que utiliza imágenes como estímulos para evocar recuerdos, emociones y narrativas que facilitan el diálogo y la reflexión compartida. Este método enriquece el conocimiento sobre las experiencias y perspectivas de la comunidad, permitiendo una investigación más profunda y participativa.

Observamos que al exhibir fotografías en el Museo Popular de Siloé y en espacios públicos del barrio (ver figura 9), los habitantes se acercan y la comunidad comienza a cuestionarse. La imagen actúa como puente que rompe el hielo y conecta con el pasado. Surgen interrogantes sobre las personas que aparecen, los lugares representados, las prácticas sociales y culturales, y sobre cómo las circunstancias han cambiado o permanecen similares.



Figura 9: exposición callejera de imágenes en la parte baja de Siloé, 2019.



Figura 10: encuentro de memoria con abuelas y abuelos en el barrio Tierra Blanca, 2019.

Fuente: banco de información del Museo Popular de Siloé.

Con preguntas aparentemente simples, como “¿Dónde era eso?” o “¿Esta señora no es la abuela del que tenía la tiendita?”, se inicia un recorrido profundo por memorias individuales y familiares. El proceso de contextualizar las imágenes permite reconectar con la historia tanto individual como colectiva. Esto implica una descripción densa (Geertz, 1986) y la aplicación de una hermenéutica visual (Panofsky, 1978), que se funde con la tradición oral popular.

La fotografía, por lo tanto, se erige como un medio que facilita el redescubrimiento y la reflexión interna. Al compartir imágenes, no solo se documentan momentos significativos, sino que también se fomenta un diálogo comunitario que despierta recuerdos, relatos y una reconstrucción colectiva de la historia local, tal como ocurre en talleres con adultos mayores (ver figura 10). Este proceso de autoinvestigación mediante la fotografía se convierte en un instrumento valioso para preservar y apreciar la riqueza de nuestra identidad y comunidad.

Destacamos dos obras fundamentales que inspiraron nuestra autoindagación a partir de imágenes. En primer lugar, Bonilla y Findji (1986) proponen la metodología de los mapas parlantes, empleada en las luchas indígenas del suroccidente colombiano y aplicable a otros sectores populares que enfrentan problemáticas similares, como la defensa o recuperación de territorios y recursos. Este método recupera la memoria colectiva y la pone al servicio de las resistencias de las y los subalternos, posicionándolos como protagonistas de su historia con fines de movilización política.

En segundo lugar, Silvia Rivera Cusicanqui (2010), socióloga boliviana, introduce una metodología innovadora de sociología de la imagen para desenmascarar matices del colonialismo contemporáneo. El Taller de Historia Oral Andina constituye una práctica de autoexploración de la historia visual aymara en Bolivia, utilizando imágenes como herramienta fundamental para estudiar y narrar su propia historia e identidad a partir de representaciones visuales. Cusicanqui cuestiona el predominio textual en las disciplinas académicas occidentalizadas, que marginan las culturas visuales que permiten revelar relatos bloqueados y olvidados por la lengua oficial y el discurso colonial. En este sentido, presenta ilustraciones aymaras de la época colonial que los colonizadores nunca lograron comprender plenamente.

Estas dos obras dialogan con la teoría de Gayatri Spivak, miembro del Colectivo de Estudios Subalternos fundado por Ranajit Guha en India, aunque cada una con metodologías distintas. Mientras estos investigadores pretendían reconstruir el papel de campesinos y subalternos en la lucha por la independencia a partir de archivos coloniales, en Bolivia y Colombia se trabaja con imágenes y representaciones de los mismos pueblos originarios para acercarse a sus propios orígenes y raíces.

En nuestro caso, esta dinámica se reproduce en el trabajo con álbumes familiares. Al comparar numerosos álbumes, se revelan paralelismos y repeticiones: fotografías de

cumpleaños infantiles, primeras comuniones, instantáneas escolares, excursiones a los ríos de la ladera, eventos deportivos y culturales, y particularmente las mingas comunitarias. En este contexto, la memoria visual emerge como una herramienta que rescata experiencias recurrentes de auto-gestión, procesos comunitarios y construcción popular.

La memoria de los grupos subalternizados no constituye solo un acto de recuerdo, sino una autorreflexión activa sobre sus vivencias en el territorio. La memoria es un medio de disputa por los derechos colectivos y la planificación urbana, que permite interpretar eventos sociohistóricos específicos de la ladera. La utilización de imágenes se convierte en un vehículo poderoso para rescatar y comprender la historia negada de la comunidad⁷.

5. ¿La imagen tiene potencial para construir identidades desde el margen?

Según Zaida Lobato (2003, p. 27), la fotografía “no requiere de un capital cultural muy alto para colecciónar, seleccionar y ordenar esos artefactos asignándoles un sentido particu-

⁷ Unas anécdotas significativas que surgieron durante el proceso de investigación con la comunidad se fundamentan en el hecho de que dos miembros del equipo son alemanes. Durante la reconstrucción de la historia del barrio, identificamos en varias ocasiones la presencia de alemanes en diferentes roles. Este hecho nos llevó a una profunda reflexión sobre nuestros propios privilegios, las percepciones entre el “sur global” y el “norte global” y vice-versa, así como sobre el internacionalismo, la solidaridad y sus obstáculos. En suma, se abrió un debate autorreflexivo en torno a la colonialidad del poder y del saber. Este hallazgo resultó especialmente revelador, ya que nos condujo a examinar críticamente nuestro papel en el barrio y en la investigación. La capacidad de la fotografía para capturar distintas perspectivas y experiencias enriqueció nuestra comprensión y nos impulsó a reflexionar sobre cómo estábamos contribuyendo a la narrativa colectiva de Siloé. De esta manera, la imagen se constituyó en un instrumento poderoso no solo para documentar, sino también para fomentar una reflexión profunda sobre el impacto y la responsabilidad de nuestra presencia dentro de este contexto de investigación comunitaria.

lar". Por ello, "frente a otras artes más 'nobles' y elitistas, la fotografía sería el 'arte' más asequible para todos" (Ortiz García, 2005, p. 191), lo cual resulta sumamente relevante en un contexto popular con poder adquisitivo limitado. Por lo tanto, consideramos las fotografías como una forma de arte y expresión popular que, además, permite identificar significados de gran importancia para la comunidad.

Las fotografías "abarcán todas las situaciones juzgadas significativas por la misma gente ordinaria o común que aparece retratada, en sus actividades cotidianas o rituales" (*op. cit.*, p. 208). Así, facilitan el acceso a las representaciones culturales y percepciones tipificadas de la "gente común", en las que está documentado el orden simbólico de la realidad social. "En este caso, las fotos como artefactos históricos tienen la capacidad para invocar otros bienes que simbolizan identidad" (Lobato, 2003, p. 27).

No nos interesa debatir el valor artístico ni oponer la "estética pura" a la "estética popular" de la fotografía (Bourdieu, 2003, p. 142); por el contrario, aprovechamos las diferentes perspectivas para favorecer un diálogo productivo entre ellas, especialmente en cuanto al desarrollo y la transformación de la identidad de la comunidad de Siloé. Valoramos la propia estética, las convenciones sociales, los gustos y los *habitus* materializados en cada fotografía de los álbumes familiares, un verdadero tesoro para revelar el *ethos* del grupo social (*op. cit.*, p. 166). Es importante recordar que, en varios de estos álbumes familiares, hasta aproximadamente los años 1980, las fotografías eran producto del trabajo de fotógrafos profesionales, y que solo después las familias comenzaron a tomar sus propias fotografías.

La fotografía es una práctica de significado, de dar sentido al mundo, y tiene la capacidad de construir memoria e identidad a través del registro visual. En su compleja configuración visual, la fotografía es un fenómeno social que permite derivar cómo se registran eventos, personas y circunstancias, y evidencia qué momentos de la vida cotidiana merecen ser capturados para su posterior recuerdo.

Por consiguiente, el vínculo entre fotografía y “memoria colectiva” (Halbwachs, 2004) no se limita al valor artístico ni a las expresiones culturales materializadas en un soporte sensible a la luz, sino que se expresa también en la capacidad del registro visual para construir sentido de pertenencia a un territorio determinado.

En otras palabras, la fotografía actúa como un “suplemento mnemotécnico” que posibilita recordar, narrar e indagar sobre nuestros orígenes, nuestra pertenencia y nuestro destino. Así, las imágenes forman parte de procesos de configuración de la memoria colectiva, constituyen una expresión política y son instrumento de denuncia o reivindicación, más allá de ser meros registros o depósitos de recuerdos. “A la fotografía se le otorga un carácter y un uso político, estructurado en un compromiso social, de crítica, y por qué no, de resistencia” (Ramos Delgado, 2016, p. 124). La construcción de identidad desde el margen es un acto que contrarresta el discurso hegemónico.

En este proceso, resulta imprescindible contextualizar cada fotografía, pues en sí misma “está imposibilitada de narrar y, a diferencia de la memoria, no conserva en sí misma significado alguno” (Lobato, 2003, p. 27). Para ello, planteamos dos estrategias: en primer lugar, consultar a los autores o propietarios de las fotografías; en segundo, registrar testimonios de familias que aportaron sus imágenes, o bien organizar talleres de memoria con diferentes generaciones para contrastar y verificar versiones, estableciendo así “un puente entre la logosfera y la videosfera” (Roca, 1999, p. 132) y recuperando la memoria viva de los habitantes del barrio.

Mientras que en la prensa prevalecen los artículos que asocian a Siloé con hambre, desnudez, pobreza, escándalo y violencia, en los álbumes familiares se descubre una realidad distinta. La diferencia en los retratos infantiles resulta particularmente elocuente en este contexto. Tal disparidad no implica la existencia de una versión verdadera y una falsa, sino que evidencia la coexistencia de múltiples formas

diversas de narrar la historia del barrio. No se trata de negar las problemáticas existentes, sino de orientar la atención hacia la manera en que la comunidad experimenta su realidad y las soluciones que implementa frente a los desafíos cotidianos.

Resulta esencial reconocer la subjetividad en la percepción de la realidad y aceptar que cada perspectiva contribuye a la comprensión de la complejidad de la vida barrial. Al explorar y confrontar las diversas narrativas visuales y relatos, se obtiene una representación más rica y matizada de la comunidad, que supera las simplificaciones y estereotipos predominantes. Este esfuerzo por construir una versión propia de la realidad refleja la pluralidad de experiencias y la multiplicidad de voces presentes.



Figura 11: Apolinar Garrido Escobar de Siloé con otros trabajadores en la construcción de la tribuna del estadio Pascual Guerrero. Fuente: álbum familiar.

Un ejemplo revelador es la fotografía que muestra a habitantes de Siloé comprometidos en la construcción del estadio Pascual Guerrero (ver figura 11). Esta imagen destaca la significativa aportación de la comunidad en la construcción urbana de la ciudad y subraya el rol decisivo de Siloé como proveedora de fuerza laboral que ha configurado la expansión urbana, un hecho que suele ser omitido en los discursos oficiales. El contraste entre esta contribución tangible y la falta de reconocimiento actual pone de manifiesto la importancia de cuestionar y reinterpretar la historia desde la experiencia propia de los barrios marginados.

Al capturar estos procesos, las imágenes se convierten en instrumentos de reflexión y reconocimiento que otorgan voz a la comunidad y desafían percepciones erróneas o desinformadas presentes en múltiples discursos. Reconocer el protagonismo de las comunidades populares en el desarrollo urbano contribuye a su inclusión en las narrativas identitarias. Así, el aprecio y la valoración mutuos modifican la percepción tanto de los sectores marginados como de las élites urbanas. La recurrente expresión “voy a la ciudad”, que emerge en las conversaciones de memoria en Siloé, testimonia la existencia de exclusiones históricas que establecen fronteras invisibles y generan problemáticas sociales persistentes.

6. ¿Es posible la dignificación a través de la imagen?

Desde la autoinvestigación y la construcción de identidades, se destaca un aspecto fundamental que ofrece la imagen: la dignificación. En la Comuna 20, al igual que en otros barrios populares, se presenta el fenómeno de la autoestigmatización. Sus habitantes se identifican a sí mismos con etiquetas como “pobres”, “violentos”, “menos cultos” o “atrasados”. Richy Sánchez, miembro del Museo Popular de Siloé, guía turístico del barrio y organizador de

eventos relevantes como la Trepatón, señala que, antes de participar en procesos de memoria, muchos residentes de Siloé sentían vergüenza al revelar públicamente su lugar de residencia. Esta situación está relacionada con experiencias estigmatizantes, como el rechazo en entrevistas de trabajo al momento de mencionar su lugar de residencia.

No obstante, actualmente, tanto él como numerosos habitantes expresan orgullosamente su origen en Siloé. Durante diversas conversaciones recuperamos manifestaciones como esta: “A pesar de los problemas que tenemos acá, me encanta vivir en el barrio, la brisa en la tarde, la visita, los vecinos. Jamás en mi vida cambiaría mi casa en Siloé para irme a otro lado”. Un ejemplo emblemático de esta transformación simbólica es el graffiti con letras gigantes “Yo amo a Siloé. ¿Y usted?”, ubicado en el muro del mirador (ver figura 13). Pintado por primera vez en febrero de 1998 tras un derrumbe, este mensaje constituye una intervención discursiva significativa, especialmente en una de las décadas más violentas de Cali.

Esta consigna ha sido incorporada en múltiples discursos, aparece en camisetas, circula en redes sociales y se mantiene en la misma pared, aunque ha sido repintada varias veces. Un lema similar, “Siloé no es como lo pintan, sino como lo pintamos”, es utilizado en distintas rutas turísticas y manifestaciones artísticas en las paredes del barrio. Los murales representan un claro ejemplo de cómo los habitantes y colectivos locales construyen una imagen alternativa de Siloé y otros espacios urbanos. Asimismo, el reconocimiento del barrio desde el exterior contribuye a fortalecer la autoestima de sus habitantes, como lo evidenció el rodaje de la película *Dr. Alemán*, que contó con la participación de actores naturales y equipo de apoyo provenientes de Siloé (ver figura 12).



Figura 12: despedida del equipo de rodaje de la película Dr. Alemán, 2007.



Figura 13: mirador "Yo amo a Siloé", 2021.

Fuente: banco de información del Museo Popular de Siloé.

En este contexto, la imagen desempeña un papel fundamental. A través de ella es posible generar conciencia sobre la propia historia y, a partir de esta conciencia, resignificar y dignificar a las personas y comunidades. La investigación popular ha tenido un impacto contundente al dignificar la historia y la identidad de Siloé, permitiendo a la comunidad reconocer las causas subyacentes que han configurado la realidad actual del barrio y la ciudad. La toma de conciencia sobre las múltiples formas de resistencia y la construcción colectiva ha provocado un cambio en la percepción interna, desafiando estigmatizaciones previas y resaltando la riqueza y fortaleza comunitaria. Asimismo, la imagen contribuye a visibilizar esta conciencia hacia el exterior del barrio –este aspecto será abordado más adelante–.

El elemento de dignificación a través de la investigación popular resulta quizás el más relevante en el marco del Tribunal Popular en Siloé. Este surgió tras el Estallido Social de 2021⁸, ocurrido después de la pandemia y que dejó un saldo trágico: la muerte de 13 jóvenes en Siloé y más de 150 víctimas de intento de homicidio, violencia de género, tortura, lesiones graves, pérdida de visión y personas aún desaparecidas. Todas estas agresiones fueron perpetradas por la fuerza pública. La versión oficial los presenta como vándalos involucrados en conflictos internos de pandillas, cuya muerte resultaría de enfrentamientos entre ellos o de la intervención estatal para proteger a la población civil.

Con el fin de contrastar y evidenciar otra versión de los hechos, realizamos una investigación exhaustiva directamente en el barrio, en colaboración con la comunidad,

⁸ Fue un amplio movimiento de protestas y movilizaciones sociales que comenzó el 28 de abril de 2021, inicialmente como rechazo a una propuesta de reforma tributaria presentada por el gobierno en un contexto de crisis económica agravada por la pandemia de COVID-19. Sin embargo, pronto se convirtió en una expresión nacional de múltiples demandas sociales acumuladas históricamente, incluyendo problemas estructurales como la desigualdad, el desempleo juvenil, la violencia policial y la falta de oportunidades. Las protestas se extendieron a más de 860 municipios del país y duraron dos meses.

para esclarecer la verdad. Uno de los propósitos centrales es desafiar la versión oficial y narrar la historia real a través de videos, fotografías tomadas con celulares y testimonios directos. Por un lado, se busca romper con la clasificación reduccionista de víctimas y la violencia simbólica ejercida por las instituciones estatales mediante el lenguaje de cifras y casos. En lugar de centrarse en las atroces muertes y referirse a los jóvenes como “sin nombre”, se intenta, mediante fotografías de sus familias y amigos, dar rostro a la memoria de su vida y sus sueños.

Por otro lado, se hace evidente la necesidad de superar el estigma asociado a “ser víctima”. En este sentido, las imágenes resultan herramientas clave para reivindicar que las víctimas, más allá de haber sido agredidas, poseen una historia de vida y han dejado huella en el barrio. Por consiguiente, las familias no participan únicamente desde la condición de víctimas, sino también aportando sus saberes y habilidades. Para ellas, un aspecto crucial no reside únicamente en la búsqueda de justicia, sino en dignificar a las víctimas, poder relatar lo que realmente sucedió y desmontar la imagen peyorativa que se tenía de sus seres queridos. En cada acto público predomina el uso de las imágenes de las víctimas, y en múltiples ocasiones las conmemoraciones se acompañan de la realización de grafitis y murales que retratan los rostros de los jóvenes asesinados.

Este cambio de percepción trasciende la lucha por la justicia para proponer una reinterpretación de la historia, que reconoce a estos jóvenes como víctimas de un “genocidio continuado contra la juventud” (Tribunal Popular de Siloé, 2023, p. 65) y de un ataque estatal contra un barrio popular y organizado en resistencia. La narrativa resultante aspira no solo a revelar la verdad, sino también a contribuir a la dignificación de aquellos cuyas historias fueron distorsionadas, aportando una perspectiva más compasiva y comprensiva sobre los acontecimientos ocurridos en Siloé. En este proceso, las imágenes son fundamentales para explorar

nuevos lenguajes más humanistas, personalizados desde la perspectiva de los oprimidos que sufren una vulneración estructural de sus derechos.

7. ¿Constituye la fotografía una evidencia válida para la generación de conocimiento popular ausente en las narrativas de la historia hegemonía?

Según nuestra experiencia, pocas investigaciones académicas valoran adecuadamente tanto el potencial de la investigación popular como las prácticas y saberes artesanales, junto con su legado histórico almacenado en las prácticas de la “vida ordinaria”, por ejemplo, en la manera de habitar el territorio y en el arte de la supervivencia en contextos complejos (de Certeau, 1979). No es un secreto que la científización y la institucionalización de las disciplinas han relegado las fuentes orales. La incorporación de la historia oral en las carreras de historia aún enfrenta resistencia y críticas más severas que otras fuentes documentales.

El Museo Popular de Siloé constituye un ejemplo emblemático de almacenamiento de historias de vida a través de objetos y de reconstrucción del pasado como un rompecabezas que se recompone con cada nueva información proporcionada por los habitantes del territorio. Durante los últimos 25 años, se ha desarrollado una línea de tiempo con hitos históricos que ha facilitado la consulta de diversas fuentes, más allá de los álbumes familiares, incluyendo periódicos, revistas, archivos institucionales como los de la Universidad del Valle, el Banco de la República y la Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca (CVC), así como archivos fotográficos institucionales y de reporteros gráficos, hasta llegar a publicaciones académicas. Se ha constatado que muchos de estos archivos presentan deficiencias en cuanto a registro, organización, sistematización y financiamiento.

Con los resultados del trabajo comunitario en el barrio, nuestro objetivo es alimentar y complementar la historia oficial de Cali. Realizamos una labor historiográfica que cuestiona aspectos específicos, especialmente aquellos registrados en los archivos institucionales. En lugar de depender exclusivamente de documentos escritos, utilizamos la fotografía como fuente palpable de evidencia empírica. Mientras que la historia hegemónica de la ciudad privilegia documentos escritos, como certificados de compra y venta de lotes territoriales, nosotros contamos a través de imágenes una historia vivida en el barrio. Más que sacar conclusiones a partir de antiguos títulos de propiedad sobre quién poseía qué tierra, nuestro interés reside en demostrar que esta historia oficial es, en última instancia, una narrativa de robo de tierras.

Por ello, adoptamos una postura crítica frente a aquellos trabajos que utilizan fuentes archivísticas históricas de manera afirmativa, presentándolas como hechos. Un ejemplo es la interpretación de escrituras para identificar propietarios que vendieron tierras, a menudo de forma ilegal, a refugiados desposeídos y desplazados. A partir de testimonios e imágenes de ocupaciones territoriales en la ladera, podemos relatar otra versión: los títulos de propiedad, al inicio del siglo XX, estaban en manos de hacendados, producto de la privatización de ejidos y tierras colectivas por parte de colonizadores bajo el *ius privatum* romano, desconocido para los pueblos originarios. Por ello, en Siloé no hablamos de “invasiones” sino de “(re-)tomas de tierra” o “recuperaciones de territorio” cuando los subalternos ocupan predios públicos o privatizados para construir sus viviendas.

Este debate, sin embargo, excede el alcance de este capítulo y debería formar parte de una crítica profunda de las fuentes en las ciencias sociales y humanas en países colonizados, que implique una reinterpretación histórica. En el Museo Popular, lo que más nos interesa y podemos probar es la historia de desplazados en Siloé, uno de los barrios más antiguos de la ladera. La historia de Siloé puede leerse como

una historia de subalternidad, empleando métodos de análisis del material visual para recordar su trayectoria marcada por resistencias, estrategias de apropiación y adaptación.

Un ejemplo ilustrativo es el origen del nombre “Siloé”. Hasta nuestra investigación existían diversas hipótesis sobre su procedencia, tal como se expone en Ruiz López (2016, p. 86). Consultando el álbum familiar de Rodolfo Müller, nieto del inmigrante alemán Rudolf Müller, encontramos evidencia documental que confirma que el nombre del barrio proviene de una finca homónima (ver figura 14). Según escritura fechada el 14 de abril de 1931, la “finca rural llamada Siloé” pasó por diversas familias alemanas (Lüllermann, Wenzel, Müller, entre otras), es decir, ya portaba este nombre antes de 1930. La tradición oral sostiene que las cascadas y riachuelos encontrados recordaban a los colonos alemanes las fuentes hídricas sagradas mencionadas en la Biblia, motivo por el cual bautizaron la finca “Siloé”, que en hebreo significa “El enviado”.

Además, casualmente hallamos fotografías aún más antiguas del barrio, que documentan la presencia de la familia Barth⁹, cuyos descendientes poseen un acervo fotográfico familiar donde se encuentran imágenes de la finca y la cascada de Siloé datadas en 1936. Esto demuestra que los Barth visitaban a los Müller y contaban con recursos para la fotografía en esa época. En resumen, a partir de la fotografía, contamos con evidencia histórica sobre el origen del nombre Siloé. Estas imágenes no forman parte de los archivos institucionales de la ciudad debido a que, en ese periodo, nadie se interesaba en este sector popular, situado fuera del perímetro urbano y poblado progresivamente por mineros de carbón provenientes de Marmato, Caldas.

⁹ Un miembro del equipo del Museo Popular colaboró en el documental *Cuatro hermanos alemanes. La historia de los hermanos Barth en Colombia*. Para más información sobre el documental, ver: <http://www.cuatrohermanosalemanes.com>.



Figura 14: Ana Polonia, esposa de Rudolf Müller, con niños frente a la finca rural con nombre de Siloé en el fondo en la pared, finales de 1930. Fuente: álbum familiar de Rodolfo Müller (tercera generación).

Otro caso relevante de investigación visual desarrollado por el Museo Popular tiene implicaciones significativas para la historia de la violencia en Colombia, concretamente en relación con los falsos positivos. El primer caso registrado en la base de datos del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP) como “falso positivo” corresponde a la captura, tortura y posterior asesinato de Luis Fernando Lalinde por parte de la patrulla de infantería N.º 22 del Batallón Ayacucho del Ejército Nacional (Rodríguez Gómez, 2020, p. 33). En Siloé, se documenta probablemente el primer caso de falso positivo de un menor de edad, ocurrido un año después del caso registrado por CINEP, el 1 de octubre de 1985. El joven Jorge Eliécer Ramírez González, arriero de Siloé de apenas 14 años, fue asesinado por el ejército durante enfrentamientos con la guerrilla M-19 en el sector de La Estrella.

Cuando el reportero gráfico de *El País* Jorge Hernán Sánchez llegó al lugar de los hechos y tomó la fotografía, encontró al adolescente portando un fusil M-1 (*El País*, 02.10.1985). Sin embargo, nuestra investigación muestra que el joven fue retratado sin arma, en una zanja, por un reportero gráfico del diario *El Pueblo* el mismo día (02.10.1985). El escándalo alcanzó la opinión pública y el periódico *El Caleño* tituló al día siguiente: “Menor no era guerrillero”. La manipulación resultó tan evidente que, días después, el propio ejército se vio obligado a reconocerla.

Estos dos casos evidencian que el trabajo de memoria histórica revela hechos nuevos y versiones alternativas desde el barrio que cuestionan las metodologías establecidas. Esto implica un trabajo prolongado, persistente y frecuente en el territorio, que demanda una profunda confianza para establecer relaciones auténticas y honestas con la comunidad. Este proceso no responde a intereses proselitistas ni a términos de proyectos académicos o institucionales, sino que constituye una investigación militante basada en la observación, la escucha activa y la recolección de objetos de memoria. Su valor radica en que estos objetos pueden adquirir significados inesperados en el futuro.

8. ¿Cuáles son las estrategias para socializar la perspectiva y narrativa visual propia?

Según González Cueto y Vidal Ortega (2005, p. 8), “en Colombia el interés por las fotografías y su preservación como testimonio histórico y documental es muy reciente, no más de veintitantes años”. En Cali, gracias al Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca, a las colecciones fotográficas del Centro de Documentación del Banco de la República y, finalmente,

al Archivo Fotográfico y de Memoria Histórica, ha sido posible, en cierta medida, otorgar relevancia a la recolección de fotografías a nivel regional. Sin embargo, “en la creación y organización de los archivos fotográficos en Colombia se ha avanzado muy poco” (*op. cit.*, p. 10), y las representaciones visuales periféricas rara vez llaman la atención u ocupan un lugar central en las agendas institucionales y académicas.

En nuestro caso particular, observamos que el material visual existente sobre Siloé en los medios de comunicación es escaso debido, por una parte, al enfoque predominante de los reporteros gráficos en los barrios del centro de la ciudad y, por otra, a que las pocas fotografías de Siloé tienden a retratar aspectos negativos y sensacionalistas, esto es, la miseria, la pobreza, la violencia. Por esta razón, resulta fundamental visibilizar las diversas memorias de Siloé para enriquecer la historia de la diversidad cultural y los distintos procesos de autogestión que han quedado registrados en los álbumes familiares, así como en otros tipos de archivos.

Con el propósito de visibilizar este archivo, realizamos múltiples actividades tanto dentro del barrio como hacia el exterior. Las exposiciones en el Museo Popular de Siloé siempre incluyen una amplia recopilación de material visual que enriquece la colección de objetos. Hace 25 años, David Gómez inició las caminatas de memoria, que suelen atraer a más visitantes externos que locales. Estas caminatas generan una sensibilización notable tanto en visitantes como en habitantes acerca de sus propias memorias. Además, han ampliado el registro fotográfico de Siloé, ya que al atraer a habitantes de Cali y turistas, estos producen y difunden en redes sociales imágenes que muestran aspectos valiosos del barrio y espacios poco reconocidos, como La Estrella, el monumento contra la opresión del maestro Alape o el Carnaval de los Diablos, entre otros. Gracias a este

proceso, dichos espacios se han convertido en iconos de la ciudad.

Para dar a conocer la vida en la ladera, organizamos exposiciones temporales en el Museo de Arte Contemporáneo La Tertulia de Cali en 2018, en el espacio Odeón de Bogotá en 2021/2022 y en el Museo de la Universidad de Antioquia en Medellín en 2023. Participamos en numerosas conferencias, charlas, encuentros fotográficos y archivísticos, talleres, y fuimos reconocidos con varios estímulos. En 2023, recibimos el Premio de Memoria de la Universidad de Antioquia y el reconocimiento como museo comunitario por parte del Ministerio de Cultura. Publicamos artículos en revistas y periódicos, y dictamos seminarios de sociología visual con material de la Comuna 20 en la Universidad del Valle. Mantenemos intercambio de experiencias con otros museos comunitarios y colectivos barriales a nivel nacional e internacional. En síntesis, participamos activamente en encuentros tanto populares como académicos para superar las fronteras disciplinarias y sociales.

Como se mencionó anteriormente, la investigación de memoria y la generación o adquisición de material fotográfico para nuestro museo superan los 20 años. Sin embargo, el registro de metadatos, la digitalización y la investigación sistemática de nuevas fuentes durante los últimos ocho años han elevado el acervo fotográfico a un nivel cualitativo y cuantitativo superior. Una selección de 600 fotografías fue publicada en el libro *Siloé resiste a través del tiempo. Memoria visual* (Hetzter *et al.*, 2021), el cual ha tenido un impacto notable en espacios archivísticos, fotográficos, artísticos y académicos. Se destaca que este libro tuvo gran repercusión dentro del barrio, gracias a la metodología empleada y a la inclusión activa de las familias y personajes del sector en la investigación y publicación.

De forma general, el trabajo comenzó con un acercamiento a personas de confianza en diferentes sectores, quienes nos presentaron a familias y fotógrafos del barrio.

Posteriormente, se realizaron visitas domiciliarias para digitalizar o tomar en préstamo las fotografías. En otra ocasión, regresamos para grabar testimonios y tomar notas del contexto de cada imagen. La priorización de momentos emblemáticos en la vida familiar y en la evolución del barrio fue resultado de estas conversaciones, siempre sustentadas en el conocimiento previo adquirido en el Museo Popular. Durante un extenso proceso de encuentros de memoria en grupos pequeños, se seleccionaron fotografías según criterios de calidad, importancia histórica y valor estético. Con la colaboración de una diagramadora se elaboró un primer diseño, que fue consultado con cada familia e institución del barrio, verificando cuidadosamente la redacción de textos y relatos que acompañaron algunas fotografías. Después de realizar ajustes, se llegó al producto final¹⁰. Esta labor de investigación popular llevó varios años, pero permitió socializar y difundir simultáneamente el proceso, beneficiándose de la autonomía respecto a proyectos externos y sus limitaciones temporales.

El libro constituye una de varias estrategias de difusión y representa uno de los resultados de un prolongado proceso de construcción de un archivo popular de memoria oral y visual. Se llevaron a cabo diversos lanzamientos acompañados de estampados de camisetas, música y exposiciones fotográficas en Cali y Bogotá (ver figuras 15 y 16). Además, exposiciones callejeras de fotografías y carteles facilitaron el intercambio de ideas sobre diferentes formas de construir y mantener la memoria en comunidades populares.

¹⁰ Se encuentra en varias bibliotecas en Cali y Bogotá. Quien desee adquirir su ejemplar personal, puede contactar al museopopulardesiloe@gmail.com o nuestro sitio web <https://museopopularsiloe.org>.



Figura 15: lanzamiento del libro en el Parque de la Horqueta, Siloé, Cali, junio 2021.



Figura 16: presentación del libro en Casa Jauría, Bogotá, julio 2021.

Fuente: banco de información del Museo Popular de Siloé.

Más allá de la publicación fotográfica, existen procesos relevantes en el barrio, como el museo y el tribunal, que generan registros fotográficos que enriquecen el archivo, plantean nuevos desafíos para la preservación de imágenes digitales y promueven perspectivas innovadoras. Estos acontecimientos nos conviven y nos comprometen a mantener viva la memoria, tal como ocurre con el Tribunal Popular en Siloé, que ha desarrollado un notable potencial movilizador. Este tribunal suscita un fuerte sentido de denuncia y organización política entre las familias de las personas asesinadas y heridas, y ha obtenido apoyo de otros procesos tanto dentro como fuera del barrio.

Cabe destacar la experiencia vivida en Bogotá en 2023 con el lanzamiento de la sentencia del tribunal, impresa con la colaboración de la Fundación Heinrich Böll¹¹. Un grupo de veinte personas viajó a la capital para participar en actividades de incidencia política, un espacio significativo para el proceso de memoria, que resalta la diversidad de momentos en los cuales se puede aprovechar el potencial de estas actividades. Para el Tribunal, el uso de la memoria es clave para comprender la historia de resistencia del barrio. Como señala una consigna popular: “Solo muere quien se olvida”.

Bibliografía

- Albán Hernández, I. (2021). Siloé resiste a través del tiempo. Memoria visual de la ladera de Cali. *Página de Cultura*, 16, 54-59. Recuperado de <https://acortar.link/ZYzRvd>.
- Alcaldía de Cali (2023). *Cali en cifras 2023*. Departamento Administrativo de Planeación Municipal. Recuperado de <https://acortar.link/Ali4vN>.

¹¹ Los resultados de la investigación y las actividades del Tribunal se pueden consultar en la publicación “Tribunal Popular en Siloé: conmemorar, dignificar y resistir” (2023), disponible en línea: <https://acortar.link/zvYnf4>.

- Bonilla, V. D. y Findji, M. T. (1986). *El camino de la investigación acción solidaria: La invención de los mapas parlantes y su utilización como herramienta de educación*. Fundación Colombia Nuestra.
- Bourdieu, P. (2003). La definición social de la fotografía. En P. Bourdieu (ed.), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (pp. 135-172). Gustavo Gili.
- de Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- Diesselmann, A. (2014). Ausgrenzung sichtbar machen. Das Museo Popular de Siloé erzählt die Geschichte eines Viertels. *Ila*, 377, 12-13. Recuperado de <https://acortar.link/cYyBn2>.
- Diesselmann, A. y Hetzer, A. (5 de junio de 2020). Alle Barrios hier am Hang sind erkämpft worden, *neues deutschland*, p. 32. Recuperado de <https://acortar.link/nCkqSd>.
- Geertz, C. (1986). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Gómez, R. y Vannini, S. (2016). *Fotohistorias. Fotografía participativa y experiencias de migración*. Universidad de Washington.
- González Cueto, D. y Vidal Ortega, A. (2005). *La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano*. Universidad del Norte.
- Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hetzer A., Diesselmann A., Gómez D. y Albán Hernández, I. (2021). *Siloé resiste a través del tiempo. Memoria visual*. Ingeniería Gráfica.
- Müller, M. G. y Geise, S. (2015). *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. 2.^a ed. UVK.
- Ojo Rojo: Foto Club (2005). *Silo-Vé Un niño. Imágenes de una cotidianidad*. Universidad del Valle.
- Ortiz García, C. (2005). Fotos de la familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular.

- En C. Ortiz García, C. Sánchez-Carretero y A. Cea Gutiérrez (eds.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía* (pp. 189-209). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Panofsky, E. (1978). *Ikonographie und Ikonologie*. Köln.
- Ramos Delgado, D. (2016). Fotografía y memoria: Usos de la imagen en algunas fiestas de 15 años. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 11(20), 120-133. Recuperado de <https://acortar.link/92SIcm>.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón. Recuperado de <https://acortar.link/vSINzk>.
- Roca, L. (1999). La memoria imaginada. El encuentro del testimonio oral y el visual. *Secuencias. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 43, 127-136. Recuperado de <https://acortar.link/1fKvDO>.
- Rodríguez Gómez, J. C. (2020). Antecedentes históricos sobre los “falsos positivos” en Colombia. En G. Barbosa Castillo y A. R. Ciro Gómez (eds.), *Garantía de no repetición: una contribución a la justicia transicional* (pp. 23-75). Universidad Externado. Recuperado de <https://acortar.link/lATqOj>.
- Ruiz López, A. (2016). *Espacio y poblamiento en la ladera suroccidental de Cali: Sector Siloé, décadas 1910-2010*. Universidad del Valle.
- Spivak, G. C. (2009). ¿Pueden hablar los subalternos? En G. C. Spivak y M. Asensi Pérez (eds.), *¿Pueden hablar los subalternos?* (pp. 43-125). Museu d'art contemporani de Barcelona. Recuperado de <https://acortar.link/sf1RHa>.
- Tribunal Popular de Siloé (2023). *Tribunal Popular en Siloé: conmemorar, dignificar y resistir*. Fundación Heinrich Böll. Recuperado de <https://acortar.link/zvYnf4>.
- Zaida Lobato, M. (2003). Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas. Universidad de La Pampa*, 5(5), 25-38. Recuperado de <https://acortar.link/3jfO7X>.

Autores

Bastidas Meneses, Luis Bernardo

Sociólogo por la Universidad del Valle, Cali, y magíster en Sociología por la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Doctor en Sociología por la Universidad de Bayreuth, Alemania, e investigador asociado de la Cátedra de Sociología de la Cultura y la Religión de la misma universidad. Miembro del Grupo de Estudios Sociales de la Religión, Universidad Nacional de Colombia (<https://acortar.link/2XZtBb>). Sus intereses de investigación son: sociología del conocimiento, religión, cultura popular, violencia, vida cotidiana y análisis visual.

Contacto: luis.bastidas@uni-bayreuth.de.

Breckner, Roswitha

Profesora emérita del Departamento de Sociología de la Universidad de Viena. Hizo su doctorado en 2001 en la Universidad Técnica de Berlín sobre “Experiencia migratoria – Extrañeza – Biografía” y se habilitó en 2009 en la Universidad de Viena sobre la teoría social de la imagen. Su investigación se centra en el desarrollo del análisis de segmentos visuales como metodología y método de interpretación de imágenes basado en la teoría de la imagen y el símbolo en relación con la sociología de la cultura, la migración, la extrañeza y la investigación biográfica (<https://acortar.link/qvn7CT>). Contacto: roswitha.breckner@univie.ac.at.

Diesselmann, Anna-Lena

Filósofa y lingüista con énfasis en ética, filosofía jurídica y política, análisis crítico del discurso. Doctora en Lingüística por la Universidad de Siegen, Alemania, y máster en Filosofía por la Universidad de Düsseldorf, Alemania. Especialización en Actuaciones psicosociales, violencia política y catástrofe por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2020 es cooperante internacional para Comundo (Suiza) en el Centro de Paz Urbana de la Arquidiócesis de Cali.

Contacto: annalena.diesselmann@posteo.de.

Hetzer, Andreas

Polítólogo con énfasis en comunicación política y enfoques decoloniales. Doctor en Ciencias Políticas y máster en Media Studies por la Universidad de Siegen, Alemania. Especialización en Estudios Afrolatinoamericanos y Caribeños por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Trabajó 12 años como docente e investigador en la Universidad de Siegen, Alemania, y en la Universidad del Valle, Cali. Desde 2020 es cooperante internacional para Comundo (Suiza) en la Pastoral Afrocolombiana de la Arquidiócesis de Cali. Contacto: andreas.hetzer@posteo.de.

Mora Olarte, Eugenia

Socióloga y licenciada en Artes Visuales con un máster en sociología por la Universidad del Valle, Cali. Integrante del Grupo de investigación Sociedad, Historia y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle y docente ocasional del Programa de Sociología. Ha trabajado como facilitadora visual y asistente de investigaciones sobre imagen y sociología, además de la relación entre las ciencias sociales y el arte. Ha participado en procesos de intervención social por medio de prácticas artísticas y colaborativas. Actualmente es estudiante de doctorado en Sociología en la Universidad del Valle. Contacto: carmen.mora@correounalvalle.edu.co.

Müller, Michael R.

Profesor de Comunicación Visual y Sociología de los Medios en la Universidad Técnica de Chemnitz y miembro del Instituto de Estudios Culturales (KWI) en Essen. En 2021 ocupó la cátedra Paul Lazarsfeld de la Universidad de Viena. Dirige varios proyectos de la DFG (Fundación Alemana para la Investigación Científica). Sus áreas de investigación se centran en la sociología de la cultura, del conocimiento y de la tecnología, la sociología visual y la hermenéutica figurativa. Actualmente trabaja en la idiomática de los mundos visuales sociales y la tecnificación del conocimiento (<https://acortar.link/pirZKa>).

Contacto: michael-rudolf.mueller@phil.tu-chemnitz.de.

Raab, Jürgen

Desde 2013 es profesor de planta de Sociología, Departamento de Ciencias Culturales y Sociales, RPTU Kaiserslautern-Landau, Alemania. Estudió Sociología y Ciencias Políticas. Hizo su doctorado y su habilitación en Sociología en la Universidad de Konstanz, Alemania. Sus intereses de investigación se centran en la sociología del conocimiento y la hermenéutica sociológica del conocimiento, la sociología visual, política y cultural y los métodos interpretativos de investigación cualitativa social y de los medios de comunicación (<https://acortar.link/fyd47s>).

Contacto: raab.juergen@rptu.de.

Sánchez Salcedo, José Fernando

Profesor asociado en el Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Universidad del Valle, Cali. Licenciado en Literatura por la Universidad del Valle. Comunicador social por la Universidad Autónoma de Occidente. Especialista en Teorías y Métodos de Investigación y maestría en Sociología por la Universidad del Valle, Cali. Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Sus intereses de

investigación se centran en procesos de individualización, lazos sociales y trayectorias laborales (<https://acortar.link/E3xq31>). Contacto: jose.sanchez@correounivalle.edu.co.

Schnettler, Bernt

Desde 2009 es profesor de planta de Sociología de la Cultura y la Religión en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Bayreuth, Alemania. Maestría en Sociología y Psicología por la Universidad de Konstanz, Alemania. Hizo su doctorado en Sociología en la Universidad Técnica de Berlín, Alemania. Ha realizado estudios sobre géneros comunicativos, experiencias transcen-
dentes y ceremonias conmemorativas. Últimamente se ha interesado especialmente por combinar el análisis secuencial detallado y la interpretación hermenéutica para analizar datos videográficos (<https://acortar.link/Uur7xt>). Contacto: schnettler@uni-bayreuth.de.

En años recientes, se ha evidenciado un incremento significativo en los estudios sobre la imagen fija y en movimiento en el ámbito sociológico, lo cual ha impulsado a ciertos investigadores a postular la emergencia de una nueva especialidad: la sociología visual. Este campo delimita su objeto de estudio —las imágenes— mediante dos estrategias metodológicas: el análisis de las imágenes en diversas formas y el uso de tecnologías productoras de imágenes para recolectar datos y generar conocimiento. La premisa fundamental es que dicho análisis posibilita nuevas maneras de comprender las sociedades contemporáneas, reconociendo el valor intrínseco de la imagen.

Sin embargo, en buena parte de Latinoamérica, el debate sobre las herramientas para el trabajo con imágenes y videos en ciencias sociales está en una etapa inicial. Este libro busca achicar esa brecha reuniendo metodologías y teorías diversas para fomentar la reflexión sobre el potencial de la sociología visual.

José Fernando Sánchez Salcedo es profesor asociado en el Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle (Cali). Es licenciado en Literatura (Universidad del Valle), comunicador social (Universidad Autónoma de Occidente), especialista en Teorías y Métodos de Investigación, máster en Sociología (Universidad del Valle) y doctor en Ciencias Políticas y Sociales (Universidad Católica de Lovaina, Bélgica).

Bernt Schnettler es profesor de planta de Sociología de la Cultura y la Religión en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Bayreuth (Alemania). Tiene una maestría en Sociología y Psicología (Universidad de Konstanz, Alemania) y un doctorado en Sociología (Universidad Técnica de Berlín, Alemania).

Andreas Hetzer es politólogo, doctor en Ciencias Políticas y máster en Media Studies (Universidad de Siegen, Alemania). Tiene una especialización en Estudios Afrolatinoamericanos y Caribeños (CLACSO). Trabajó como docente e investigador en la Universidad de Siegen (Alemania) y en la Universidad del Valle. Desde 2020 es cooperante internacional para Comundo (Suiza) en la Pastoral Afrocolombiana de la Arquidiócesis de Cali.