

Imágenes, archivo e investigación social son tres grandes temas sobre los que hilvana el presente libro, con el fin de tejer algunas propuestas metodológicas en aras de una mayor articulación entre investigación, gestión y acceso al patrimonio visual y audiovisual. Partimos de ideas y propuestas que se han trabajado y desarrollado por más de una década en el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora, con proyectos concretos que han servido de base para ello. El lector encontrará referencias y ejemplos puntuales de lo puesto en práctica y desarrollado en este espacio cuyo origen radica justo en el interés por abordar estas “fuentes no convencionales”, más allá de las fronteras disciplinares tradicionales, y cuyas experiencias atraviesan diversos aspectos teóricos, metodológicos y técnicos que se exponen en cada apartado de *Tejedores de imágenes*.

Con el propósito principal de otorgar mayores opciones en la construcción de fuentes y potenciar historias locales y más participación ciudadana en la indagación sobre sus procesos de construcción y conocimiento, esta obra colectiva no fue pensada sólo para las necesidades e intereses de la academia, desde la investigación y la docencia que en ella se practica, sino para un público más amplio que también se dedica a investigar y enseñar desde otros ámbitos del quehacer social.

Tejedores de imágenes

**Propuestas metodológicas
de investigación y gestión del
patrimonio fotográfico y audiovisual**

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social
Instituto Mora

770
TEJ
ej. 1



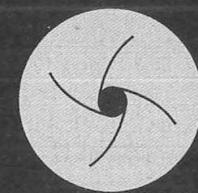
149093

uto
ra



CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Tejedores de imágenes



Propuestas metodológicas
de investigación y gestión del
patrimonio fotográfico y audiovisual

DEWEY LC
306 T385
TEJ.d T4

Tejedores de imágenes : propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual / Lourdes Roca, Felipe Morales Leal, Carlos Hernández Marines, Andrew Green [conformados en el] Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora ; prólogo Joan Boadas i Raset. – México : Instituto Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, 2014.

Primera edición

311 páginas : fotografías ; formatos ; 23 cm.

Incluye referencias bibliográficas (páginas 303-310)

1. Archivos fotográficos – Investigación.
2. Archivos fotográficos – Metodología.
3. Imágenes de archivo – Investigación.
4. Entrevistas – Metodología.
5. Materiales audiovisuales – Investigación.
6. Materiales audiovisuales – Metodología.
7. Patrimonio bibliográfico y documental.
8. Catalogación de fotografías. I. Roca, Lourdes, autor. II. Morales Leal, Felipe, autor. III. Hernández Marines, Carlos, autor. IV. Green, Andrew, autor. V. Boadas i Raset, Joan, prologista. VI. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora (México, D.F.). Laboratorio Audiovisual de Investigación Social.

Este libro se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA 2012

Asesoría en archivación comunitaria: Tzutzumatzin Soto Cortés

Asesoría didáctica: Oxana Pérez Bravo

Adaptación de diagramas: Carmen Gloria Gutiérrez González



SECRETARÍA DE CULTURA
CIUDAD DE MÉXICO

Toda reproducción de imágenes de Monumentos Arqueológicos, Históricos y Artísticos y Zonas de dichos Monumentos está regulada por la Ley y su Reglamento por lo que deberán tramitar ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia el permiso correspondiente.

Primera edición, 2014

D. R. © 2014, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora
Calle Plaza Valentín Gómez Farías 12, San Juan Mixcoac,
03730, México, D. F.

Conozca nuestro catálogo en <www.mora.edu.mx>

ISBN Obra Independiente: 978-607-9294-23-6

Impreso en México / Printed in Mexico

Tejedores de imágenes

**Propuestas metodológicas
de investigación y gestión del
patrimonio fotográfico y audiovisual**

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social
Instituto Mora



CONACULTA **FONCA**

Índice



Prólogo	9
Introducción	13
1. Patrimonio, archivo e investigación social	
1.1 Documentos visuales para el conocimiento	25
Imágenes y conocimiento	27
Patrimonialización de las imágenes	41
1.2 Archivo: por un concepto amplio y crítico	55
La definición del archivo	61
Sujetos y sociedades de archivación	65
Buscar los contextos de archivación	67
¿Catalogación o documentación?	72
1.3 Las imágenes desde la investigación social	75
Investigación social	77
2. Investigación con imágenes	
Propuestas teóricas, metodológicas y técnicas	
2.1 Pautas para el análisis de las imágenes	97
Primeros pasos: el análisis iconográfico	100
Entre la mirada y el referente: dos niveles de análisis	116
Entre imagen y materia: el tercer nivel	118
2.2 Investigar para no ilustrar	121
La construcción de fuentes	121
Confrontación de fuentes	137
2.3 Metodologías y técnicas de investigación con fuentes fotográficas y audiovisuales	159
Manejo de equipo audiovisual para la investigación social	164
Testimonios e imágenes	220
3. Gestión, puesta en acceso y divulgación	
3.1 Acceso al patrimonio y su difusión	261
Libre acceso al documento y a su catalogación	262
Exposiciones	264
Divulgación audiovisual	270
3.2 Catálogo de experiencias	283
Anexo 1. Fichas de catalogación	295
Anexo 2. Diagrama metodológico del LAIS	298
Anexo 3. Hoja de calificación para grabación de campo	299
Anexo 4. Las salas de cine de la Ciudad de México y sus espectadores	300
Anexo 5. Acuerdo de donación de entrevista	301
Anexo 6. Hoja de calificación para entrevista	302
Referencias	303
Bibliografía	303
Revistas	308
Videografía	309
Créditos de las imágenes	310

A la memoria de Jacinto

Prólogo

● ● ●

Nunca me ha seducido la repetida y popular frase “una imagen vale más que mil palabras”. De manera automática mi mente recupera otra sentencia que pretende contrarrestar la anterior: “una palabra puede sugerir mil imágenes”.

Es posible que ambas sentencias sean ciertas, pero, quizá lo más probable sea que en la suma de las dos encontremos la síntesis perfecta: palabras e imágenes, imágenes y palabras que nos ayudan a explicar lo que fuimos; a entender lo que somos y que en el futuro puedan aportar las claves para que alguien llegue a comprendernos.

Es indiscutible que imágenes y palabras no se producen en contextos separados, sino que cada época, y en ocasiones los mismos autores, producen documentos textuales, gráficos, fotográficos y audiovisuales.

No cabe duda que todo se acentuó a partir del nacimiento de la fotografía (1839) y del cine (1895); sin embargo, el deseo de dejar constancia de nosotros mismos y de aquello que nos rodea empezó muchísimo antes. Daré dos ejemplos que pueden acreditar esta afirmación.

En el *Elogio de lo cotidiano* (2013), el filósofo Tzvetan Todorov realiza un sugerente y riguroso análisis de los pintores holandeses del siglo XVII que abandonaron los grandes temas religiosos y mitológicos para centrar su mirada en la cotidianidad. Todorov afirma que Jan Steen, Gabriel Metsu, Johannes Vermeer y espe-

cialmente Gerard Ter Borch y Pieter de Hooch, lograron “atrapar el instante, fijar lo fugitivo”.

De manera más modesta, pero persiguiendo la misma finalidad, podemos situar a la mayoría de los grabadores (pensemos sólo en las vistas ópticas) que pusieron todo su arte y técnica al servicio de capturar la realidad. Como muestra, *nuestros* Antoni Roca, Godefroy Engelmann, Francesc X. Parcerisa (*Girona. Primeres mirades*, 2003), nos legaron una obra que sin ningún género de duda es verosímil y puede (y debería) convertirse en un material de alto valor documental que espera su estudio por parte de los investigadores.

Niepce, Daguerre, Talbot, representan el punto culminante de ese permanente deseo de la humanidad de “atrapar el instante, fijar lo fugitivo”. Lo indicó claramente H. Gaucheraud en *El correo nacional* (Madrid, 28 de enero de 1839): “Las imágenes de la cámara oscura no son ya pasajeras sino que pueden transportarse gracias a Daguerre, que ha encontrado un método que reproduce los objetos con todos sus matices de claroscuro y medias tintas”.

Ya nada fue igual en el mundo de las imágenes a partir de aquel momento, al que se sumarían los hermanos Lumière cuando consiguieron romper su componente estático. Y no olvidemos la captura de la voz, alcanzada por Thomas Alva Edison, cuando en 1878 construyó el fonógrafo, el primer aparato capaz de registrar y reproducir el sonido.

¿Cómo obviar este inmenso caudal informativo que ha sido generado en estos últimos ciento setenta y cinco años? ¿Cómo es posible que esta documentación, tan relevante como los documentos textuales, haya merecido una atención tan reducida por parte de los investigadores? ¿Cómo abordar el estudio del pasado mutilando deliberadamente una parte tan significativa del mismo?

De estos, y muchos otros aspectos, trata el libro que el lector tiene en sus manos. Esta obra enfatiza la importancia de no rechazar ninguna metodología ni ninguna fuente de investigación, cuando se trata de intentar comprender y explicar hechos y situaciones de nuestro pasado. Entre esas fuentes se propone la definitiva incorporación, sin complejos, de los documentos fotográficos y audiovisuales en los trabajos de investigación de temática social.

La lectura de esta obra pone en evidencia la necesidad de que el ámbito formativo, y de manera singular el universitario, incorpore con mayor entusiasmo la documentación gráfica, fotográfica y audiovisual en sus planes de estudio. No nos referimos sólo a sus aspectos estéticos y artísticos sino a su valor como documento. Los investigadores actuales no utilizan de manera suficiente esta documentación porque, en general, no han recibido la formación adecuada, por ese motivo no pueden transmitir a sus alumnos estos conocimientos

El libro no aporta únicamente una novedosa propuesta teórica y metodológica; además, incorpora experiencias exitosas desarrolladas por distintos centros de investigación mexicanos y presenta los aspectos necesarios que permiten comprender la técnica de la realización fotográfica y videográfica, imprescindible para poder leer de manera adecuada las imágenes objeto de nuestro trabajo.

De lo que se trata es saber interrogar a las imágenes. No son neutras, como tampoco lo son las palabras. Es preciso desconfiar, investigar sobre su contexto de producción, quién promovía, para qué finalidad. Debemos tener suficiente capacidad para leer lo que vemos en la imagen, pero también para saber leer lo que la imagen ha dejado fuera de ella. No nos acerquemos a los documentos con un *a priori* ni conceptos predeterminados. Seamos humildes, pero no ingenuos. Los documentos, es decir, la materia de la memoria, no cambia; cambia la interpretación que cada nueva mirada proyecta en ellos.

El principio ¿fue el Verbo o la Imagen? En las páginas que siguen los autores de este sugerente libro nos aportan claves para formarnos nuestra propia opinión. ●

Joan Boadas i Raset
Archivero

Director del Centre de Recerca
i Difusió de la Imatge (CRDI). Girona

Introducción

Las ideas que pueden surgir a partir de la palabra *archivo* son muchas, la mayor parte nos remiten a un lugar donde se almacenan cosas, un edificio al que se acude en busca de algo. Pocas veces pensamos en nuestro propio archivo, o en el archivo de nuestro ciudad o comunidad; sobre todo porque no es algo instituido, no es un espacio, no es algo en principio reconocido, es sólo una posibilidad.

Un archivo —entendido como un conjunto de documentos—, puede ser el punto de partida para un proyecto de investigación; un archivo es un transmisor, un potencial medio de comunicación, del cual obtenemos información y códigos. Existen diversas formas de constituir un archivo, desde un álbum familiar, hasta todos aquellos documentos que se guardan en los acervos estatales y nacionales. Podemos afirmar que todo archivo es patrimonio en potencia, ya que todo archivo es susceptible de ser valorado de múltiples maneras, no sólo comercialmente.

Ésta es la premisa de las iniciativas que buscan constituir archivos a partir de las colecciones familiares de fotografías y películas de un barrio, de una unidad habitacional, de un pueblo o de una región. A la par de estas experiencias, se ha difundido la práctica de compilar imágenes de diferentes archivos para propiciar su visibilidad respecto a un tema. En algunos casos estas experiencias se llamarán a sí mismas “comunitarias” por apelar al lugar que se espera tengan respecto a las sociedades en las que se producen. Lo

que las caracteriza, más allá de esta nominación, es el propósito de evidenciar la responsabilidad colectiva por generar las condiciones que propicien el conocimiento de las imágenes en los archivos, lo cual, pensamos, significa construir un concepto de historia en la que la imagen se convierte en fuente para el conocimiento. Esto nos sitúa en el campo de la investigación social, desde donde podemos pensar el patrimonio como fuente para conocer más sobre nosotros y nuestro entorno.

Pensemos en un grupo de documentos y en el interés que pueden generar como fuente de conocimientos sobre diversos aspectos de las personas y la sociedad que los produjeron. Ahora imaginemos que estos documentos son imágenes que muestran no sólo retratos o momentos de convivencia familiar, sino también aspectos de barrios, viviendas, zonas rurales y urbanas, procesos de fabricación y elaboración de diversos productos, entre muchos otros temas. Podemos asignarles varios tipos de valor a estos documentos, relacionados todos con la posibilidad de conocer sobre espacios y procesos en diversos momentos y diferentes contextos.

Ahora pensemos que, por algún motivo, las imágenes y los diversos documentos que pueden acompañarlas resultan de interés en la actualidad porque aquello que nos pertenece, que nos identifica, siempre suele ser revisitado, y para las personas que accedan a ese archivo puede ser un detonante para entender su mundo. Aquí surgen varias preguntas: ¿cómo abordamos papeles, fotografías, latas de película, periódicos e ilustraciones que contienen información sobre lo que buscamos? ¿Los observamos y describimos? ¿Nos quedamos con lo que podemos entender a partir de abordarlos? ¿Indagamos más? ¿Acudimos a los lugares ahí descritos o capturados? ¿Buscamos a posibles protagonistas de lo narrado o registrado?

Si poseemos este tipo de documentos tenemos varias alternativas: seguirlos acumulando y almacenando sin orden, como ha sucedido a menudo, lo que ha representado un gran problema para la gestión e investigación del patrimonio. También podemos ocuparnos en elaborar inventarios y catálogos que permitan organizarlos y acceder a ellos; recurrir a los que nos interesen y

convertirlos en fuentes de investigación de acuerdo con nuestros marcos teórico-metodológicos y nuestras preguntas; indagar acerca de sus contenidos o sobre los soportes donde se encuentran. Este libro aborda todas estas opciones y propone diversas vías metodológicas de trabajo con estas fuentes.

Más allá de los múltiples depósitos que pueden crearse a partir de colecciones particulares, invitamos a pensar en el potencial propio de cada acervo, para conocer acerca de nosotros y de nuestro entorno, para entendernos y explicarnos mejor de acuerdo con el contexto en que vivimos. Ahí radica la importancia de organizar, sistematizar y catalogar, entre varias alternativas, para impulsar la gestión y puesta en acceso del patrimonio que pueda ser clave para la futura investigación social, que hoy convive con la mayor producción y creación visual en la historia de la humanidad.

Es pertinente preguntarnos qué, cómo y para qué lo archivamos. ¿Qué tienen que ver estos procesos de archivación del patrimonio con la búsqueda proustiana del tiempo perdido o la recuperación de la memoria que tanto ha preocupado históricamente a la humanidad? La proliferación de los usos de internet ha sido un motivo más para replantearnos el futuro inmediato de esta materia, sobre todo a la luz de nuestra mayor ocupación y preocupación: la investigación social, que concebimos como abierta y transversal a la conjunción de diversas prácticas disciplinares y, sobre todo, impulsada por retos interdisciplinares que pocas veces logran concretarse pese a los numerosos intentos por conseguirlo.

Conocemos por medio del pensamiento y la imaginación, y para ello es clave contar con vestigios. Todo vestigio es evidencia de algo. En la medida en que logramos recuperar las coordenadas básicas de un vestigio, es decir, los diversos aspectos de su contexto de producción, es que alcanzamos a conocer qué constituye evidencia. De ahí que desde la investigación social el gran reto radique en la transformación de toda evidencia en fuente, porque de acuerdo con la capacidad de pensamiento e imaginación es que podemos precisar qué indagamos, por qué y para qué lo indagamos y, por lo tanto, cómo podemos hacerlo.

Imágenes, archivo e investigación social son los grandes temas sobre los que vamos a hilar en el presente libro, con el fin de tejer

algunas propuestas metodológicas en busca de una mayor articulación entre investigación, gestión y acceso al patrimonio visual y audiovisual, con el propósito principal de otorgar mayores opciones en la construcción de fuentes y potenciar historias locales y más participación ciudadana en la indagación sobre sus procesos de construcción y conocimiento.¹ De hecho, esta obra colectiva no fue pensada sólo para las necesidades y los intereses de la academia, desde la investigación y la docencia que en ella se practica, sino para un público más amplio dedicado a investigar y enseñar desde otros ámbitos del quehacer social.

Volvamos a la idea del *archivo* entendido no sólo como la acción o el lugar donde se atesoran documentos, sino como punto de partida para proponer una investigación. Lo que presentamos a continuación es una alternativa para responder las preguntas que surgen cuando damos ese paso; alternativa para buscar respuestas utilizando la diversidad de fuentes que se crean con lo que se localiza, pero también construyendo las propias. Dos líneas paralelas que definen nuestra propuesta y que demandan diversos tipos de conocimiento para su búsqueda, procesamiento, documentación, utilización y concatenación.

A lo largo de las tres partes que componen este libro, y sus diversos apartados, haremos evidente en qué momento las rutas coinciden y en cuál, cada una de ellas, siguen su propio cauce. La propuesta implica que quienes desarrollen el proyecto tengan conocimiento de cómo construir fuentes alternativas, principalmente las imágenes y los testimonios orales; tanto aquellos que se buscan, gestionan y obtienen de personas o instituciones; como aquéllos que se generan como parte del trabajo de campo.

El lector tendrá acceso a una serie de posibilidades: por un lado, planteamos qué hacer con los documentos de un archivo,

¹ Partimos de ideas y propuestas que se han trabajado y desarrollado por más de diez años en el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora, con proyectos concretos que han servido de base para ello. El lector encontrará referencias y ejemplos puntuales de lo puesto en práctica y desarrollado en este espacio cuyo origen radica justo en el interés por abordar estas “fuentes no convencionales”, más allá de las fronteras disciplinarias tradicionales, y cuyas experiencias atraviesan diversos aspectos teóricos, metodológicos y técnicos que expondremos en cada apartado de esta obra colectiva.

desde su localización, procesamiento, digitalización, documentación, y demás pasos que llamaremos la cadena documental; hasta su uso como fuente. De la misma forma nos introducimos en la construcción de nuestras propias fuentes, el trabajo de campo y la realización de entrevistas a profundidad. Para ello hacemos propuestas que nos llevan a aspectos técnicos, como la operación básica del equipo: cámara fotográfica, de video, iluminación, grabadoras de audio y micrófonos; abordemos el tema de la documentación, para lo cual planteamos el uso del lenguaje audiovisual como código para dar orden a nuestro trabajo; y desde luego vertimos sugerencias sobre cómo actuar ante situaciones concretas tanto en entrevista como al registrar imagen fija o en movimiento.

Trataremos las posibles salidas para los resultados de este tipo de trabajo. Más allá de los necesarios textos, proponemos otras alternativas ligadas directamente con el aprovechamiento de las fuentes audiovisuales, llámense exposiciones, productos multimedia o proyectos audiovisuales, entre otros. Cuando se ha trabajado con la imagen como fuente, se adquiere la experiencia necesaria para poder transferir esta información a otros lenguajes como el audiovisual. La creación de un archivo de tales características amerita no quedarse sólo en lo textual; en estos casos se vuelve imperativo ver y escuchar las fuentes que han intervenido en la construcción del conocimiento, lo cual implica retos metodológicos y creativos importantes.

En resumen, plantearemos una propuesta de trabajo, una forma de investigar que considere fuentes no convencionales y que dé un peso específico a las imágenes y al testimonio oral; nos pre-guntaremos qué se genera a partir de una visión particular sobre la investigación social, y qué se sustenta en diversas metodologías de trabajo, tomaremos en cuenta las necesidades técnicas; todo ello con el afán de despertar —en el lector, en aquél que tiene un archivo o que está en vías de construir uno, en el estudiante, en el investigador o en cualquier interesado en el conocimiento— la inquietud por explorar este camino que de antemano sabemos no es fácil, pero puede derivar en productos con trascendente valor tanto para individuos como para colectividades.

Reiteramos el potencial y las diversas implicaciones que conlleva la incorporación de las imágenes en el trabajo de campo y en el trabajo de archivo para, paso a paso, profundizar en cada una de ellas. La documentación visual y audiovisual en el trabajo de campo —de la mano de la observación y el registro de espacios, situaciones, sujetos, etcétera— potencia la propia documentación de lo que pretendemos analizar. Al dibujar, grabar, pintar, fotografiar, videograbar, filmar, escanear; podemos registrar en un momento dado y en otro posterior y así contrastar o comparar; todo ello otorga mayores posibilidades para la construcción de fuentes y atiende las necesidades de confrontación documental y análisis, así como el acercamiento a los propios sujetos de estudio.

Con los documentos visuales y audiovisuales que localizamos en archivos, nos enfrentamos a registros y expresiones generados por otros en diferentes contextos espaciales y temporales de manera previa a nuestra indagación. Estas imágenes capturadas o registradas por alguien más, en esos otros momentos o espacios, pueden convertirse en documentos de interés para nuestra investigación; al revisitarlas a los ojos de nuestras propias preguntas se vuelven fuentes potenciales. Estas imágenes podemos encontrarlas en archivos públicos, colecciones particulares, álbumes y películas familiares, diarios y documentación personal, correspondencia postal, redes sociales, entre otros. Fotografías, dibujos, caricaturas, planos, mapas, anuncios, grafitis, códices, películas, documentales, noticieros, partituras, programas de televisión, sitios de internet y un sinfín de producciones gráficas y audiovisuales son también vestigios a considerar.

Al final del camino, las imágenes vuelven a ser importantes en la medida en que pretendamos dar a conocer los resultados de una investigación. Así como escribimos diversidad de textos que derivan en ponencias, artículos, ensayos o libros, también podemos pensar en salidas hacia revistas gráficas, sitios de internet, multimedia, documentales, exposiciones, películas, lo cual puede ser mejor, pensando en el mundo visual en que vivimos, desde luego más cercano a las nuevas generaciones, en la medida en que los lenguajes para este tipo de medios les son más familiares. Pero no

sólo eso, todas estas salidas potencian la circulación y apropiación de las investigaciones, más allá del ámbito académico, por medio de foros culturales, medios masivos y espacios alternativos de formación, entre otras vías cada vez de mayor acceso.

Cada una de estas etapas tiene implicaciones metodológicas y técnicas, que en las últimas décadas han venido a trastocar las propias concepciones de lo social y su estudio. Con el gran peso puesto en la construcción de fuentes, enfatizaremos sobre todo en aquéllas que atañen al patrimonio visual y audiovisual, y sus procesos de documentación, archivación, gestión y acceso.

La estructura de la obra responde a la concepción de tres partes a nivel teórico y conceptual, metodológico y técnico, y proyectivo-divulgativo.

En la primera parte, “Patrimonio, archivo e investigación social”, planteamos el abordaje de los documentos visuales y su articulación con la generación de conocimiento y los procesos de patrimonialización, para enseguida entrar en la concepción de lo que es un archivo y precisar cómo ubicamos a las imágenes al interior de la investigación social, en la necesidad de su construcción como fuentes.

En la segunda parte, “Investigación con imágenes. Propuestas teóricas, metodológicas y técnicas”, introducimos unas primeras pautas de análisis de las imágenes fotográficas, destacamos las diferencias entre ilustrar e investigar con ellas, y concretamos propuestas metodológicas y técnicas para la construcción de fuentes fotográficas y audiovisuales.

Y en la última parte, “Gestión, puesta en acceso y divulgación”, concluimos con el planteamiento de algunas vías de libre acceso al patrimonio y su divulgación por medio de exposiciones y producción audiovisual, para cerrarla con un catálogo de las diversas experiencias referidas a lo largo de la obra.

En fin, podemos decir que toda investigación social ya es de por sí complicada por el carácter mismo de lo que se observa y analiza: sujetos sociales, sus expresiones y pensamientos en el tiempo, sus relaciones e interacciones, su comportamiento y construcción social, entre otros relativos. Sin embargo, a las dificultades que implica la localización, descripción, documentación, análisis e

interpretación de vestigios escritos, se suman otras teóricas, metodológicas y técnicas, derivadas de ese anhelo por trabajar con otro tipo de indicios de la acción y el pensamiento sociales: lo fotográfico y lo audiovisual.

Sobre estas dificultades particulares trata esta obra: *Tejedores de imágenes* —con el ánimo de abonar a un territorio todavía incipiente. Sus contenidos abarcan la revisión de diversas experiencias que han permitido el diseño de propuestas teórico-metodológicas y técnicas para la construcción de fuentes, desde el trabajo con archivos fotográficos y audiovisuales, y también con el trabajo de campo, en el que incluimos entrevistas de historia oral. Es en este marco que el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) presenta estas experiencias y propuestas de investigación derivadas de un par de décadas de trabajo en esta línea procurando abonar el terreno para quienes se introducen en ella.

Preocupados por contribuir en este campo y considerando que el concepto de archivo visual comunitario está en proceso de construcción, nos parece clave el desarrollo de metodologías para los procesos de archivación que involucren a diversos actores sociales, donde pensamos que las propuestas aquí vertidas abonan, en el marco de las discusiones actuales sobre la preservación colectiva del patrimonio. ☀

Las imágenes no son creadas, al menos en su mayoría, pensando en los futuros historiadores.

Sus creadores tienen sus propias preocupaciones, sus propios mensajes.

PETER BURKE, 2001

La pregunta sobre si se puede hacer historia a partir de las imágenes no sólo es pertinente sino necesaria y, posiblemente, imprescindible.

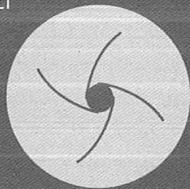
TOMÁS PÉREZ VEJO, 2012

1

Patrimonio, archivo e investigación social

En esta primera parte se presenta la reflexión, desde la perspectiva de la investigación social, acerca del conocimiento que producen las imágenes. El tema central es la discusión de los conceptos de investigación, patrimonio y archivo, con el objetivo de configurar una filosofía de la investigación, para reconocer en las imágenes una fuente de conocimiento que es valorada por su carácter patrimonial y que debe ser construida a partir de investigarla.

Está dividida en tres apartados: "Documentos visuales para el conocimiento", "Archivo: por un concepto amplio y crítico", y "Las imágenes desde la investigación social".



1.1 Documentos visuales para el conocimiento

Este apartado se divide en dos secciones: primero, se reflexiona sobre si podemos adquirir conocimiento a partir de las imágenes fotográficas y audiovisuales, además de disfrutar o no su valor estético; posteriormente se expone una discusión crítica sobre el concepto de patrimonio en México. Se reflexiona sobre las siguientes cuestiones: ¿Qué se considera patrimonio? ¿Cómo opera la noción de patrimonio fotográfico? ¿Cómo operan los objetos o prácticas patrimoniales? ¿Quién y cómo hacen esas elecciones? Y ¿cómo es que el conocimiento es atravesado por lo que consideramos o no patrimonio?

El objetivo es entender primero por qué y cómo damos valor a las imágenes y cómo otros le dan el valor de patrimonio cultural; y segundo, que reconociendo este estatus se promueva su preservación, estudio y difusión.

La propuesta es reconocer que en la dupla patrimonio-archivo fotográfico emerge la puesta en acceso del patrimonio como una estrategia para investigar y conocer.

Todos producimos imágenes de muchos tipos en el transcurso de nuestras vidas. El ser humano se ha expresado a través de ellas desde el principio de su existencia. Actualmente, la producción de imágenes ocurre como nunca se hubiera imaginado.

do, numerosos artilugios técnicos han hecho que aumente vertiginosamente desde el siglo XVI con la invención de la imprenta, pero sobre todo a partir de mediados del siglo XIX, cuando el uso de la cámara fotográfica comienza su expansión, hasta instalarse en la gran mayoría de hogares y alcanzar un uso personal por parte de casi cualquier sujeto.

La proliferación de estas imágenes técnicas, fotográficas primero, filmicas y audiovisuales después, ha alcanzado niveles espectaculares en el nuevo mundo digital, donde es todavía mayor la facilidad de reproducción, difusión y apropiación. Aunque la mayor parte de las imágenes son apreciadas de inicio por su valor estético, lo cual es todavía más evidente en el caso de las pinturas, cabe preguntarnos sobre cómo contribuyen a nuestro conocimiento del mundo. ¿Podemos conocer a partir de ellas, además de disfrutar o no su valor estético? En nuestra cultura occidental, se nos inculca desde muy pequeños que es sobre todo a partir de la palabra escrita que podemos conocer y aprender, pero frente a tanta producción de imágenes ¿podemos ignorar la necesidad de utilizarlas para fines de conocimiento de la sociedad en la que son creadas?

Ante los millones de imágenes fotográficas que circulan, quizá no sea tan evidente su articulación con el conocimiento, y sí en cambio con el disfrute y el espaciamiento. Si pensamos en fotografías que nos gustan, seguramente vienen a nuestra mente muchas; si nos preguntamos sobre las que nos han permitido conocer algo de primera mano, quizás ya no sean tantas las que podamos enumerar. Claro, que esto también varía de generación a generación, y entre las más jóvenes podemos asegurar que habría muchas más respuestas a la segunda pregunta, de ahí que nos hayamos propuesto reflexionar sobre este tema, desde distintas perspectivas a lo largo de los capítulos de este libro.

Estas prácticas de consumo estético y hasta lúdico de las imágenes se entienden por los mismos motivos por los que registramos fotografías, que son distintos entre los que lo hacen por oficio y los que lo hacen por gusto, como aficionados. Actualmente, muchas de ellas responden al simple placer por capturar instantes para el recuerdo, el paso del tiempo, cambios o novedades en

nuestras vidas, paisajes, objetos o sujetos que nos llaman la atención por algún motivo, entre muchas otras razones que podríamos enumerar.

Otras, resultado del trabajo de fotógrafos profesionales, han tenido numerosos objetivos: dar cuenta de sucesos, espectáculos, vida cotidiana, trayectorias de personajes famosos, cambios de numerosos tipos, y un largo etcétera que nos hace pensar en la gran cantidad de intenciones que puede haber detrás de cada clic fotográfico.¹

Es en el marco de esta distinción básica, que iniciaremos la reflexión desde el tema del patrimonio y los procesos de archivación. Damos la misma importancia a lo que quedó capturado en ellas, su contenido, así como a su materialidad en sus soportes físicos porque nos interesan las intenciones y tipos de mirada en la creación de las imágenes fotográficas (fijas y en movimiento). Desde luego que las fotografías tienen implícitas expresiones acerca de nosotros y el mundo que nos rodea, pero también contienen imágenes de un momento y espacio concretos, que pueden ser motor de conocimiento acerca de diversos procesos sociales. De ahí su importancia para la investigación social, según nuestro punto de vista, más allá de que lo sea también para la historia del arte o de la fotografía.

Imágenes y conocimiento

Distinción de base: dos aspectos del documento fotográfico y audiovisual según procedencia

Así como tantos oficios, todo empieza en el ámbito familiar o casero y de manera más bien amateur. Por una parte, capturamos fotografías y tomas audiovisuales (antes en cine —sólo accesible a unos cuantos—, hoy en video —accesible para muchos más—) que de entrada quizás únicamente son para nosotros mismos y, por

¹ Estas intenciones, pese a lo difícil de conocerlas con precisión, han sido el principal objeto de estudio de la historia de la fotografía en aras de definir sobre todo tendencias y estilos en su producción.

otra, convivimos con fotografías tomadas por otros, unas heredadas y otras, producto de prácticas de registro, como las fotografías para credencial o las que nos tomó el fotógrafo en el parque con su cámara Polaroid. Con el tiempo, algunas de ellas se vuelven de interés para otros y entonces será necesario preservarlas más allá de nuestros estantes domésticos, álbumes familiares y cajas de zapatos, donde era tradicional guardarlas antes del imperio digital. Las motivaciones para tomarlas y guardarlas son diversas, pero habrá que preguntarse: ¿Qué podemos aprender a partir de lo que nosotros mismos capturamos y a partir de lo que capturan otros?

Un registro fotográfico o audiovisual capturado por nosotros mismos cuenta de entrada con toda la información básica de identificación, más algunos datos complementarios; es decir, tenemos el *abc* de la misma: quién registró a quién, cuándo, dónde, cómo y por qué. Por ello, resulta mucho más sencillo abordar un documento generado por nosotros mismos que aquél que localizamos en archivos públicos, colecciones particulares, álbumes familiares, entre otros. En este caso, el primer gran reto consiste en esa identificación básica que no siempre podemos lograr: quién capturó la imagen o la toma, cuándo y dónde lo hizo, quiénes aparecen en el registro y, más difícil todavía, cómo hizo la toma y por qué motivos. Sigamos entonces con esta distinción, que es clave para el tratamiento de este tipo de documentos desde la investigación, hasta la catalogación, en el marco de todo proceso de archivación.

Los ejemplos de ambos aspectos de este tipo de documento podrían ser infinitos. Volvamos a la imagen que encabeza este primer apartado, la que capturó un vecino del antiguo Mixcoac aficionado a la cámara, el señor Altamirano. Él tuvo primero una cámara de 8 mm y después otra de 16 mm. Su hijo Salvador nos contó en entrevista que cuando su padre efectuó ese registro que pudo ser en cualquier domingo familiar, llevaba consigo la primera cámara y con ella registró por unos instantes a sus hijos subidos a un trenecito que daba vueltas en la recién construida Ciudad de los Deportes en el Distrito Federal. Esos escasos segundos de registro filmico son un recuerdo más de interés exclusivo de la familia, que muestran el crecimiento de sus hijos; sin embargo, al estar investigando sobre la historia de Mixcoac y alrededores y



Cuando el señor Altamirano registró con su cámara de 8mm a uno de sus hijos montado en un trenecito que circulaba al pie del nuevo Estadio Azul, en la recién estrenada Ciudad de los Deportes, poco podía imaginar que, casi cincuenta años después, esos escasos segundos resultaran relevantes para una investigación de historia oral sobre Mixcoac.

Fotograma de registro filmico familiar, Familia Altamirano, Ciudad de los Deportes, 1946, tomado del documental Roca, Pueblo, 1994.



El mismo vecino de Mixcoac capturó este instante del trabajo en la ladrillera que todavía quedaba en 1946 al fondo del Parque Hundido. Su registro forma parte de la única evidencia filmica localizada sobre esta dinámica obrero-artesanal que caracterizó a la zona de Mixcoac por muchas décadas.

Fotograma de registro filmico familiar, Familia Altamirano, 1946, México, tomado del documental Roca, Pueblo, 1994.

tener el contacto con este entrevistado, salió a relucir la pequeña lata que contenía esa breve secuencia del trenecito infantil, por lo que de inmediato tuvimos un valor agregado: una de las escasas imágenes en movimiento del periodo donde, al fondo, se aprecia el recién inaugurado estadio de la Ciudad de los Deportes, futuro referente urbano de la zona.²

Este mismo vecino capturó poco después a sus hijos jugando en el Parque Hundido, otro referente clave de la zona de Mixcoac, también en el Distrito Federal. En el marco de aquella investigación de historia oral sobre la transformación urbana de esta zona, ambos registros, de apenas unos segundos, fueron de gran trascendencia para la investigación.³ Los dos referentes, la Ciudad de los Deportes y el Parque Hundido, se trazaron en lo que antes habían sido ladrilleras. Fueron justo las hondonadas que dejaron estas fábricas de tabiques las que sirvieron para idear un parque hundido, una plaza de toros y un estadio, ya que los tres aprovechaban el gran desnivel del terreno. Una evidencia filmica de primera importancia estaba ahí, formaba parte de la toma filmica familiar de un niño jugando, el ahora entrevistado: unos breves segundos donde se aprecia a algunos trabajadores haciendo tabiques en la ladrillera que existía al fondo del ya entonces conocido como Parque Hundido.⁴

No todo está en el primer plano, pareciera ser el aprendizaje principal de ejemplos como éste. A menudo, tras la toma de algo en concreto, podemos tener interés en lo que aparece en los bordes o en el fondo. Lo marginal se vuelve esencial. Una mirada con otros objetivos encuentra, en lo secundario, la respuesta a algunas dudas.

2 Fuera de una breve cápsula *Noticiero Cine Mundial* sobre la inauguración de la Plaza de Toros, el 5 de febrero de 1946, no contábamos con más imágenes en movimiento de carácter documental de este nuevo hito urbano de la modernidad defensa.

3 Gracias a la entrevista que realizamos con su hermana, Graziella Altamirano, quien se ha preocupado de conservarlos, fue que salieron a la luz. Su padre de hecho efectuó numerosos registros por diversos lugares del país, por lo que se está viendo que pasen a formar parte del Archivo Memoria de Cineteca Nacional.

4 Pueden verse ambos registros incluidos en el documental Roca, Pueblo, 1994.

Esto nos lleva a precisar por qué las imágenes fotográficas y audiovisuales pueden cobrar importancia cuando buscamos conocer. Y puede ser por muchos motivos: los más obvios son porque nos permiten ver lo invisible a nuestros ojos, como por ejemplo las tomas macroscópicas o las que son capturadas a grandes distancias. Baste pensar en la imagen de un cristal de ácido úrico capturada mediante un microscopio, la de una úlcera gástrica registrada a través de una endoscopia, o bien el detalle de un cráter lunar gracias a una toma satelital.

No tan obvios, son otros motivos como el transcurrir del tiempo, situaciones que cambian y hacen que unas fotografías ya olvidadas vean de nuevo la luz; pero sobre todo se vuelven de interés en la medida en que nos hacemos preguntas sobre ellas y a partir de ellas. Si estamos construyendo nuestra futura casa, probablemente le tomaremos fotos para tener un registro de cómo se fue dando el proceso. Si salimos de vacaciones, seguramente también llevaremos la cámara para dar cuenta de los lugares que visitamos y los momentos gratos que pasamos. Hay momentos de la vida que son emblemáticos para ser capturados. Cuando queremos indagar algo sobre un espacio o sobre un acontecimiento en particular, supongamos una peregrinación, una de las primeras decisiones que podemos tomar, ya casi por inercia cultural, es ir y registrarla fotográficamente o audiovisualmente. O bien, buscamos imágenes donde las hay casi de cualquier cosa, la internet.

Esta práctica de registro de lo que se ha dado en llamar vida cotidiana y que puede ser común al turista, a la madre de familia y a numerosos sujetos que en infinitas situaciones deciden sacar la cámara para capturar algo que pasa frente a sus ojos, se sofisticó desde la investigación, al grado de llamarse trabajo de campo. En varias prácticas disciplinares, particularmente la antropológica, el trabajo de campo se convirtió en la materia prima producto de su ejercicio observacional y etnográfico.

Ahora bien, todo esto que capturamos es en esencia un documento, pues es información fijada materialmente sobre un soporte, con posibilidad de ser transmitido y que puede ser utilizado para consulta, estudio o trabajo. Deviene o no en fuente de investigación en función de las preguntas que le hacemos: quiénes

aparecen ahí, dónde y cuándo está hecho el registro, quién lo hizo, por qué y cómo lo realizó. **Es entonces que podemos hablar de construcción de fuentes, una vez que el documento es analizado y reinterpretado a partir de esas preguntas y la confrontación con otros;** el documento fotográfico y el audiovisual no escapan a este mismo proceso que seguimos con los documentos textuales.

Estos documentos fotográficos y audiovisuales son objeto de resguardo en diferentes contextos, en las entidades que las produjeron o bien en entidades llamadas archivos encargadas de recopilar, preservar, catalogar y poner en acceso estos objetos. Por ejemplo, las fotografías que produce un fotógrafo, permanecerán en su estudio mientras viva, o en espera de ser entregados a los clientes y, ocasionalmente, después formarán parte de un archivo histórico. Es así que los documentos se nos ofrecerán desde distintos espacios, lo cual delimitará el camino que seguimos para resolver las preguntas que nos permitan construirlas como fuentes.

En las últimas dos décadas, varios autores han insistido en que los usos más comunes de las imágenes son ilustrativos.⁵ Por ejemplo: imaginemos un texto que refiere lo grave que ha sido la deforestación para la salud del planeta y se ilustra con imágenes de áreas taladas, sin importar si son de una región u otra, sin importar los motivos de esa tala en concreto y mucho menos si corresponde a una tala de hace cinco días o cincuenta años. Es decir, con ellas acostumbramos generalizar, cuando uno de sus principales aportes se relaciona justo con su gran potencial de concreción: una toma siempre corresponde a un solo lugar, una sola fecha, la hizo un solo sujeto y de una sola manera. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones en las que se usan las imágenes junto a un texto, esta información relativa a la imagen no la acompaña, de manera que, conforme pasa el tiempo, se vuelve más difícil recuperar los datos contextuales.

Esta dificultad básica para trabajar con imágenes, como ya esbozamos y profundizaremos más adelante, es más o menos compleja según si la imagen la hemos capturado nosotros mismos para fines de investigación, o bien la hemos recuperado de algún archivo o colección.

⁵ Véase Mraz, *Looking*, 2009 y Gutiérrez, "Fresh", 1996.

Dos caras de la misma moneda: unas las capturamos, otras las localizamos

Entre 1997 y 2000, nos dedicamos en gran medida a una etnografía de vida de un ferrocarrilero, Salvador Núñez, quien trabajó cincuenta años como jefe de estación de Ferrocarriles Nacionales de México (FNM), para la cual la incorporación de las imágenes como fuentes fue determinante. Sirva este ejemplo para distinguir más claramente los dos tipos de imágenes que hemos venido señalando: para empezar es la procedencia la que las distingue, pero de ahí también su tratamiento y las metodologías para trabajarlas.⁶

La historia de vida de este jefe de estación estaba vinculada a más de treinta estaciones ferroviarias en varios estados de la República, de las que él hablaba décadas después de haber trabajado ahí. Mientras fueron entrevistas de sillón, las referencias a estas estaciones eran más bien vagas, como acostumbran ser las que remiten a los escenarios. Sin embargo, a ellas siguió un trabajo de campo, junto con el entrevistado, en la mayoría de estaciones donde había trabajado, ubicadas en varios estados del norte, y el hecho de revisitar estos espacios, cámara en mano, detonó mucha reflexión sobre los lugares que, de otra manera, no hubiera surgido en la narración. Además, la posibilidad de volver a ver una y otra vez estos espacios a partir de los registros fotográficos y videográficos potenció no sólo el testimonio, sino la propia investigación, que reparó de manera particular en ellos como articuladores del binomio tiempo-narración que caracteriza siempre una historia de vida.⁷

Pero además de estos registros propios del desarrollo de la investigación, fueron de primera importancia los documentos fotográficos y filmicos hallados en dos archivos públicos (Centro de Documentación e Investigación Ferroviarias y Filmoteca de la UNAM, respectivamente), que permitieron conocer las imágenes más antiguas de ese lugar donde transcurrieron sus últimos treinta años como jefe de estación; imágenes que ni él mismo conocía,

⁶ Que serán abordados en la segunda parte de esta obra.

⁷ Véase Roca, *Km.*, 2000 y “Espacio”, 2003.

pero donde pudo observar y correlacionar mucho de lo relatado sobre ese espacio y sus vínculos con el ferrocarril.⁸ Es por ello que, a lo largo de la obra insistiremos y profundizaremos en esta distinción de base: los documentos visuales que generamos con nuestros propios registros en campo, frente a los que localizamos en archivos y colecciones, capturados por otros.⁹

Veamos otro ejemplo de este último tipo de documentos. Supongamos por un momento que nos interesa saber cuándo y cómo se construyó el emblemático edificio de la Lotería Nacional en la Ciudad de México, primer rascacielos en usar tecnología antisísmica de punta, ubicado en la esquina de uno de sus magnos cruceros viales: Paseo de la Reforma con Avenida Juárez y Paseo de Bucareli. Las referencias al inicio de su construcción van desde 1935 hasta 1947, ¿por qué esta obra ha sido consignada con fechas tan distantes? Desde luego podemos acceder a documentación sobre su construcción, pero resulta que lo que encontramos es confuso porque los primeros contratos de obra datan en efecto de 1935, mientras que numerosas fotografías dan cuenta de que para inicios de los años cuarenta el edificio todavía no existía.

Ésta puede ser una de tantas encrucijadas que padece toda investigación: la existencia de información contradictoria genera nuevas preguntas y encauza la investigación hacia otros horizontes no contemplados de inicio. En este caso, la necesidad de alejarse momentáneamente del microespacio abordado y ahondar en visiones más amplias del espacio urbano, reveló la trascendencia de un tipo muy particular de fotografía que fue clave para la comprensión de varios fenómenos de transformación urbana de este espacio, la fotografía aérea.¹⁰

Gracias a este recurso pudimos observar y analizar a detalle el largo periodo en que el predio en cuestión permaneció apenas con los cimientos del futuro edificio (más de una década), lo cual

⁸ Véanse Roca, *Km.*, 2000 e “Historia”, 2000.

⁹ Como veremos más adelante, esta distinción es clave para los aspectos metodológicos y técnicos al abordar estos documentos y su construcción como fuentes de investigación. Véase el apartado 2.2.

¹⁰ Véase Roca, “Fotografía”, 2011.



Crucero de El Caballito y su entorno, México, 1936. Fotografía aérea del Archivo de ICA, vuelo 92, negativo 195. Véase LAIS, Huellas de Luz, Fototeca El Crucero de El Caballito, Instituto Mora, 2012, MXIM 1-3-3-6, <<http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz>>.



Crucero de El Caballito y su entorno, México, 1945. Fotografía aérea del Archivo de ICA, línea 19, negativo 805. Véase LAIS, Huellas de Luz, Fototeca El Crucero de El Caballito, Instituto Mora, 2012, MXIM 1-3-4-17, <<http://lais>>.

conllevó una profundización en otro tipo de documentación, los textos: permisos de obra y notas de prensa respecto de la peculiaridad de esta construcción, detonadora en gran medida del futuro perfil urbano de un crucero tan céntrico de la Ciudad de México.

Estos ejemplos nos han servido para mostrar cómo, más allá de sus propósitos originales, las imágenes pueden guiar nuestras preguntas de investigación, o incluso plantearnos otras nuevas y muy a menudo otorgarnos respuestas, lo que seguido implica re-significarlas a la luz de otras fuentes y su confrontación, como veremos enseguida y retomaremos más adelante.¹¹

Mismos documentos, otras historias

Nos detendremos en otro proceso que complejiza todavía más la construcción del documento en fuente de investigación: su re-significación. En todos los ejemplos que hemos mencionado hasta ahora, podemos distinguir entre cuál fue el sentido o intención original del registro y de qué manera fue re-significado por quien lo retoma.

Por ejemplo, un registro de avalúos que hizo Ferrocarriles Nacionales de México (FNM) en 1926 tenía la clara intención de inventariar instalaciones ferroviarias como estaciones, talleres, casas de máquinas, puentes, túneles, etcétera. A la luz de la historia de vida de Salvador Núñez, el registro del poblado de Cima, donde se ubicaba la estación más alta de la vía México-Balsas (3 100 metros), cobra nuevo significado en la medida en que se articula con la práctica de los talamontes o leñadores en la zona, las condiciones de vida de un asentamiento que no contaba con agua y lo que devino en la dotación del ejido de Parres, futura población a tres kilómetros, para la re-configuración territorial de esta región del sur del Distrito Federal.

De la misma forma, los escasos segundos donde aparece Cima en el documental *México ante los ojos del mundo* —producido en

¹¹ En la segunda parte de esta obra.



La captura fílmica de este grupo de mujeres pidiendo agua caliente al maquinista, que Miguel Chejade incluyó en un documental promocional de FNM en 1925, constituyó una fuente fílmica clave para la investigación sobre la línea México-Balsas en su paso por Cima, donde el abasto de agua estaba estrechamente vinculado al paso del ferrocarril.

Fuente: fotograma del documental *Méjico ante los ojos del mundo*, FNM, 1925, México, tomado del documental Roca, Km., 2000.

1925 por un documentalista chileno al que FNM encargó un promocional de las tres rutas más atractivas para salir de la Ciudad de México en tren (Cuernavaca, Amecameca y Toluca)—arrojan mucha luz a estos procesos mencionados, al ofrecer la posibilidad de ver las “cuerdas” de leña ordenadas al pie de la vía de este efímero poblado de talamontes, así como el papel de las mujeres en el aprovisionamiento de agua, necesidad tan preciada, que el propio ferrocarril facilitaba, entre otros sucesos.

Podríamos exemplificar cómo re-significamos la documentación casi con cualquier caso de construcción de fuente, porque cada investigación, desde su presente, interroga al documento a la luz de otras variantes. Reconstruimos contextos para entender los procesos de producción de cada imagen, lo cual nos ayuda a resolver de entrada algunas dudas sobre el documento, pero lo que

nos permite sobre todo esta reconstrucción es la elaboración de nuevas preguntas. El cómo interrogar al documento es un aprendizaje clave en la construcción de la fuente.¹²

Otro caso lo tenemos a partir de una investigación de historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán, primera edificación vertical de gran densidad en América Latina. Ya avanzada la investigación, localizamos un documental institucional, *Nace una ciudad* (Manjarrez, 1950), a partir del cual las inquietudes sobre la documentación considerada hasta entonces dieron un giro importante. Por ejemplo, las fotografías localizadas en el Archivo General de la Nación, capturadas por los Hermanos Mayo a fines de 1949, mostraban de forma fija mucha de la promoción del Multifamiliar que contenía de forma audiovisual el cortometraje *Nace una ciudad*. La constructora ICA había ideado y producido este promocional para fomentar la nueva modalidad de vivienda urbana, que para la flamante ciudad de tres millones de habitantes asomaba como la gran promesa, pero para buena parte de la población de la época inspiraba varias desconfianzas: la altura del inmueble, la cantidad de departamentos en tan poco espacio, las diversas prohibiciones de su reglamento, entre otras.

Además de agregar otra perspectiva de análisis para los propios testimonios orales de tres generaciones de habitantes de la Unidad Multifamiliar con las que se trabajó, el promocional de ICA situó mucho mejor el contexto de producción de las fotografías capturadas por los Hermanos Mayo, que mostraban flamantes instalaciones recién inauguradas que muy pocos entrevistados lograban recordar. Y desde luego puso nuevas preguntas sobre la mesa, algunas de las cuales quedaron pendientes de responder en próximas investigaciones. Pero sobre todo, aclararon que los registros fotográficos del Multifamiliar recién inaugurado daban cuenta mucho mejor de la promoción de esta nueva vivienda, que de la vida cotidiana de la Unidad a escasos meses de inaugurada.

12 Como veremos con mayor detalle más adelante en 2.2.



Entre los segundos que Nace una ciudad dedica a promocionar la guardería del Multi, se encuentra este cuadro薄膜ico donde la toma contrapicada de una niña jugando en el patio enfatiza todo el discurso relativo a los cuidados que la nueva vivienda prometía otorgar a la infancia del mañana.

Fuente: fotograma del reportaje promocional Manjarrez, Nace, 1950.

Esto nos lleva a introducir también cómo el estilo que hay detrás de las imágenes construye mensaje. El estilo promocional, en el caso mencionado, revela un tipo de imagen muy concreta, con fines muy particulares donde la puesta en escena a menudo tiene que desbordar la capacidad de un registro más fidedigno de lo que estaba frente a la cámara. En contraste, por ejemplo, tendríamos un material薄膜ico capturado en los años cuarenta en una zona rural del Bajío, donde el Ballet Nacional interpretaba la obra *La Coronela*, relativa al proceso revolucionario.

Esta obra, motivo de la investigación que derivó en el documental *La Coronela (1940). Punto de partida* (Lavalle, 2001), fue concebida en México por la coreógrafa Waldeen con la colaboración de artistas del momento como Silvestre Revueltas, Seki Sano y Gabriel Fernández Ledesma, representa el cimiento de la danza nacionalista y fue interpretada en numerosos espacios rurales del país. Durante la investigación todo parecía indicar que, a



La primera bailarina Josefina Lavalle actuando en *La Coronela* (Waldeen), en una zona rural del Bajío. El registro familiar que realizó su hermano durante esta puesta en escena en 1950 se convirtió en una fuente de primera importancia para el estudio de esta obra, como único vestigio薄膜ico localizado de lo que fue la gira del Ballet de Bellas Artes exhibiéndola en ese entonces por la región.

Fuente: fotograma de registro familiar, Familia Lavalle, 1950, México, tomado del documental Lavalle, Cobo y Roca, *La Coronela*, 2001.

diferencia de su interpretación en el Palacio de Bellas Artes, de la que sí existían registros, no había documentación薄膜ica alguna sobre esas puestas en escena en el campo. Concluida la investigación, e incluso avanzada la realización del documental, de manera totalmente fortuita aparecen en el archivo familiar de la bailarina principal, Josefina Lavalle, aquellos escasos segundos capturados en 16 mm por su hermano, de forma totalmente amateur.

Este escaso metraje de película permitió conocer otra cara de una interpretación que sólo habíamos podido imaginar por medio de los testimonios orales, transmitiendo un profundo sentir de empatía con la población que rodeaba el improvisado escenario de tierra, en un espacio rural donde nunca había llegado (ni volv-

ría a llegar) el Ballet de Bellas Artes. Los códigos de cada lenguaje construyen también significados, y aquí fue muy claro cómo ese registro casi sin cortes, buscando de origen capturar un momento tan trascendente en la trayectoria dancística de su hermana, brindó la mejor oportunidad de acercarnos al sentir de una población en pleno despertar nacionalista, donde la historia reciente era revalorada casi como mito fundador.

Estos detalles relativos a los propios lenguajes y códigos de cada medio cobran vital importancia también en todo el proceso que venimos describiendo, pues nos habla de la materialización de convenciones en las formas de capturar una imagen; el encuadre, con sus posibles planos, niveles y ángulos de toma, y su orientación, construyen gran parte del resultado que al final podemos apreciar en una imagen.¹³

Lo que se escogió frente a lo que se dejó fuera de cuadro, la forma de componer la imagen y los diversos códigos y convenciones a que nos remite, son aspectos formales a considerar en el análisis de cualquier imagen, todo ello se complejiza cuando abordamos las imágenes filmicas o audiovisuales, donde los factores tiempo y movimiento contribuyen con formas más sofisticadas de expresión. Además de esos aspectos formales, consideramos que desde la investigación social es clave también tener siempre presente lo que estuvo frente a la cámara en un momento y espacio concretos. Todo ello constituye el conjunto documental por analizar a partir de un trabajo de contextualización y contrastación permanentes. Y de acuerdo con las preguntas de cada investigación, cada documento podrá ser re-significado, sin desmentir aquellas coordenadas espacio-temporales que le dieron origen. Ahí radica el principio del quehacer investigativo que nos permitirá entender mejor los procesos estudiados para poderlos explicar.

Regresaremos a este tema al final del libro, cuando abordamos los posibles resultados de investigación, pensando en su amplia difusión, donde los lenguajes y códigos de cada posible medio serán de primera importancia. Sirva este esbozo inicial para presentar algunos aspectos que consideramos esenciales al abordar

el binomio imágenes-conocimiento: las motivaciones por producirlas, las formas de acceder a espacios y tiempos concretos a través de ellas, las condicionantes de quiénes las capturan/capturamos y para qué, y, por último también, de qué manera lo hacen/hacemos.

Es así como las imágenes a las que podemos acceder son producto de diversas elecciones: del fotógrafo para tomar tal o cual cosa, dejar aquella otra fuera; o bien, haber sobrevivido a la selección y descarte del álbum familiar o del archivo local, operación que sucede también a escala nacional. La perspectiva que nos ayuda a entender estos procesos es aquélla que considera las formas en que un objeto, y en específico una imagen fotográfica, se resguarda, se interpreta y se re-significa. Este punto de vista, ubicado desde los estudios sociales, es el que reflexiona sobre dicha valoración a partir de reconocer el patrimonio como aquello ligado a las formas en que reproducimos nuestra cultura y transmitimos el conocimiento de generación en generación.

Patrimonialización de las imágenes

Conocimiento y patrimonio

En cierta ocasión había un grupo de personas reunidas a las afueras de una construcción de arquitectura religiosa del siglo XVI, se trataba de una discusión acerca de la pertinencia de tirar un muro que se sostenía sobre una de las torres de dicha edificación. Se identificaban tres grupos de personas: quienes estaban a favor de la demolición, quienes se pronunciaban en contra y quienes sólo éramos observadores.

Se iba tomando la palabra alternadamente para exponer las razones para defender una u otra postura: unos decían que no se podía tirar porque se atentaba contra el patrimonio, otros, que habían consultado a las autoridades correspondientes para tomar la decisión, es decir al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), las cuales habían enviado a un representante que explicaría el diagnóstico que se realizó para optar por la demolición. Posteriormente, ya subida de tono la discusión, unos apelaban al

13 Esto se verá con mayor detalle en 3.1.

poder que la autoridad eclesiástica tenía para tomar o no la decisión; otros que la opinión de los feligreses tenía mayor valor pues eran quienes usaban el templo. Hubo también quien argumentaba que su voz tenía más peso por ser una autoridad intelectual. Así transcurría la noche y el muro pasó a convertirse en detonador de memorias, incluso alguien mencionó que había estudiado en la primaria que estaba enfrente y recordaba que veía esta pared desde la ventana del salón de clases.

En un momento, tomó la voz una persona que, mostrando fotografías, decía que en esa imagen del siglo XIX podía observarse la existencia de la pared, además de la modificación que se hizo en 1967. Y concluía que, si se tiraba el muro se atentaría contra el patrimonio colonial que representaba este monumento histórico, el cual forma parte del Catálogo de Monumentos del INAH. Finalmente, un hombre se abrió paso para argumentar que no sabía mucho de diagnósticos de preservación de monumentos, pero podía decir que esas fotografías mostradas como pruebas no correspondían al muro que teníamos enfrente, pues reconocía que en el siglo XIX no usaban cemento y varillas de acero, material que observábamos frente a nosotros, y en todo caso, si pudiera comprobarse algo, no sería que la pared corresponde al siglo XVI, pues la fotografía fue tomada en el siglo XIX. La discusión continuó un par de horas más, sin llegar a ningún acuerdo. El muro finalmente se demolió y se colocó una jardinera en su lugar.

Esta discusión es un ejemplo de algunas de las contradicciones que emergen cuando nos enfrentamos al tema del patrimonio: ¿qué es patrimonio y qué no lo es?, ¿quién toma esas decisiones?, ¿es posible que convivan diferentes visiones al respecto o debemos encontrar un consenso?, ¿cómo es que se vuelve un tema lo patrimonial en casos como el que acabamos de mostrar? Partimos de reconocer que existe algo llamado *patrimonio*, lo cual en ocasiones regula la relación entre los miembros de una comunidad, y entre ésta y otros grupos sociales, por ello se hace necesario reconocer y caracterizar lo que pensamos sobre él.

En el ejemplo expuesto, se observa una práctica cada vez más común en las cuestiones del patrimonio cultural: el uso de las imágenes, en específico de las fotográficas, ya sean fijas o en mo-

vimiento. Podemos decir que se trata de un uso, pero ¿por qué es posible que una fotografía se muestre como prueba?, ¿qué valor tiene y cuál se le da a este objeto para que se incluya en las discusiones sobre el patrimonio? Una primera respuesta sería la capacidad que tiene para convertirse en objeto de conocimiento, pues contribuye a lo que conocemos del mundo que es y del que ya fue. Pero, por sí sola no basta. No es tan fácil conocer el mundo a través de ella, pues al mismo tiempo que es una posibilidad, también es una trampa si no prestamos la suficiente atención.

Volvamos al ejemplo, ¿qué hay detrás de esta discusión sobre la demolición de un muro? Primero, hay posturas opuestas, pero lo interesante es que ambas apelan a reconocer una selección previa para definir lo que es patrimonio y lo que no lo es. Y, por otra parte, a ubicar su discusión dentro de otro discurso más amplio que les concierne, en tanto reconocen o no a la institución en México que realiza dicha tarea de forma permanente, el INAH (entre otras, como veremos más adelante). Segundo, en esta acción que podemos nombrar como proceso de *patrimonialización*, participan tres elementos: quién nombra y reconoce, cómo se realiza ese proceso y qué es lo que se convierte en patrimonio.

Pero nuestra propuesta de reflexionar sobre el tema tiene un sentido y una limitación por el momento: para nosotros, reconocer, analizar, describir y criticar este proceso nos interesa por una forma particular de ver a las imágenes, sobre todo a un solo tipo de imagen, aquellas producidas por un proceso técnico en el que interviene el registro de la luz mediante una tecnología: las imágenes fotográficas (fijas y en movimiento). Partimos de verlas como objetos de conocimiento susceptibles de convertirse en fuentes de investigación para conocer aspectos concretos de nuestra realidad, por ahí comienza la intención de darles un valor, lo que las definiría como imágenes patrimoniales por su valor para el conocimiento, por su materialidad, por el contexto en el que fueron producidas, por el contexto en el que son analizadas y por el que son expuestas o difundidas. Ésta es la limitación por ahora, pero ¿cuál es el sentido de hablar de patrimonio? Entender primero por qué y cómo damos valor a las imágenes y cómo es que otros les han dado el estatus patrimonial; y segun-

do, que reconociendo su dimensión como patrimonio cultural, se promueva su preservación, estudio y difusión.

Una primera intuición nos dice que en nuestra sociedad reconocemos, en diferente medida, que las imágenes fotográficas nos dan cuenta de algo que pasó, que estuvo ahí y que fue fotografiado (o filmado o grabado) y gustamos de verlas. Un primer acercamiento son nuestros álbumes familiares —aunque cada vez menos comunes por la presencia de las cámaras digitales—, que agrupan distintos momentos de nuestra existencia. Éstos son una herencia familiar con un valor acotado, pues es posible que para la familia de un amigo o de un compañero del trabajo no tengan la misma importancia, pues no reconocerían quién aparece en las imágenes o lo que sucedía en el momento en que fueron tomadas y, por tanto, no tendrían el mismo significado. Algo similar nos ocurre con las imágenes de nuestros álbumes heredados, pues aparecen personas que no conocemos, en situaciones en las que no estuvimos y que, por consiguiente no tienen significado alguno para nosotros, pero las conservamos.

Pensemos ahora que somos los propietarios de un álbum mucho más grande, que heredamos el conjunto de imágenes de un familiar que era fotógrafo profesional, que tenía un estudio fotográfico o bien que trabajaba para una agencia de noticias: ¿cómo deberíamos proceder?, ¿deberíamos guardar esas imágenes?, ¿a alguien le podrían interesar? Reconocemos que existen diferentes relaciones con estas posesiones: 1) que las conservemos porque significan algo para nuestra existencia; 2) que pensemos que pueden tener algún valor para alguien más; 3) que no nos interesen, por lo cual no tendría sentido conservarlas. Ejemplo de estas preguntas son las que han tenido que resolver en vida Pedro Meyer, Rodrigo Moya y Héctor García para la organización y puesta en acceso de los archivos que formaron durante sus carreras como fotoperiodistas. Para ello crearon, respectivamente, la Fundación Pedro Meyer, Archivo Fotográfico Rodrigo Moya y Fundación María y Héctor García.¹⁴ En el cine, es interesante el caso de la Fundación Toscano con el trabajo de Carmen y Salvador Toscano.

¹⁴ Véase el catálogo de experiencias en 3.2.

Este proceso de selección y descarte es posible pensarla desde la definición del patrimonio. Enrique Florescano ha reflexionado al respecto, y propone en su texto sobre el patrimonio de México,¹⁵ que la idea de patrimonio nacional y los programas encaminados a su protección, estudio y difusión han estado regidos al menos por cuatro factores.

- Primero, hace notar que “cada época rescata de forma distinta a su pasado y realiza una selección de los bienes que posee, en un proceso continuo de identificación del patrimonio y de reconocimiento contemporáneo de los valores del pasado”.
- Segundo, que la selección y “el rescate¹⁶ de los bienes patrimoniales se realiza de acuerdo con los particulares valores de los grupos sociales dominantes, que por fuerza resultan restrictivos y exclusivos”. Lo nacional aparece así como una construcción, como una pugna por hacer que unos valores sobresalgan sobre otros. Es decir, que la idea de patrimonio nacional es una elaboración construida a base de selecciones que visibilizan unas características particulares para elevarlas al grado de representativas.
- Tercero, que el Estado mexicano define el patrimonio a partir de distinguir lo universal de lo particular, o idiosincrásico.
- Y por último, que el patrimonio nacional es producto de un proceso histórico, es una realidad que se va conformando a partir del rejuego de los distintos intereses sociales y políticos de la nación, “por lo que su uso también está determinado por los diferentes sectores que concurren en el seno de la sociedad”.

Enrique Florescano plantea el concepto de patrimonio a la luz de las demandas actuales de grupos sociales que hacen uso del patrimonio nacional, ya fuera por su cercanía a sitios definidos como patrimoniales o por la incorporación del llamado pa-

¹⁵ Florescano, *Patrimonio*, 1997, pp. 14-18.

¹⁶ Llama la atención que Enrique Florescano utilice la palabra *rescate* para nombrar la práctica de patrimonialización, remite por supuesto a una metodología de las prácticas arqueológicas que dieron origen a los primeros museos en el país y al mismo INAH.

rimonio inmaterial al concepto, situación que ha puesto sobre la mesa, la relación entre los objetos que una sociedad produce, la cultura (conocimientos, tradiciones, rituales, prácticas) y las políticas públicas. Señala que “una de las mayores hazañas del Estado [mexicano] surgido de la Revolución de 1910 fue haber creado una noción de la identidad y el patrimonio nacionales e inducir su aceptación en la mayoría de la población”.¹⁷ La discusión se ha dirigido a la incorporación de la cultura como patrimonio, en los términos en que se venía utilizando para hablar del patrimonio arqueológico. Este discurso se adscribe a la línea de argumentación que apela a que el Estado transforme sus formas de injerencia, pero nunca cuestiona que deba ser el estado el ente regulador de la forma en que se *rescata* o se recrea el patrimonio.

Es decir, no se pone en duda que exista un concepto regulador del patrimonio, pero ¿por qué no aparece como posible una re-conceptualización en términos de lo regional y local?, ¿qué caminos se abren al pensar el patrimonio sin relacionarlo necesariamente a la construcción de lo nacional? Uno de esos caminos es aquel en el que la noción de patrimonio nacional se actualiza en la cotidianidad de la experiencia local de una comunidad. Sin embargo, pensemos, ¿qué se construye al tomar un término que busca homogeneizarse pero que en su uso se redefine?, ¿es distinta la manera en que se valoran las distintas clases de patrimonios, por ejemplo, el arqueológico, el llamado inmaterial, o en lo que ahora nos concierne, el fotográfico y audiovisual? Claramente podemos decir que existen diferencias, que puede ser útil reconocer la definición que regula las políticas públicas y el quehacer de las instituciones, pero es en la toma de decisiones concretas que, no sólo el concepto, sino los objetos considerados como patrimonio cobran valor.

Tal es el caso de archivos fotográficos que se autodefinen como comunitarios, en los cuales revaloran los álbumes familiares como patrimonio común de una colectividad. Por ejemplo, cuando el Archivo Fotográfico del Museo de Ciudad Mendoza, Veracruz recopiló materiales de las familias de ex trabajadores de la Fábrica de Santa Rosa, para constituir el archivo se encontró con que las

imágenes relacionadas con la huelga de la Fábrica de Río Blanco ya habían sido solicitadas por la Fototeca Nacional y por la Fototeca del Instituto Veracruzano de Cultura, por reconocerse como parte de la historia nacional y estatal, no así las imágenes cotidianas no relacionadas con la huelga. Este hecho nos da cuenta de la convivencia de diversos procesos de constituir el patrimonio.

Ahora bien, el patrimonio fotográfico tiene sus particularidades, pues no se trata únicamente de elementos representativos de una cultura, se trata de objetos que son prueba, índice, registro de una sociedad de forma distinta a como lo es una vasija, una construcción o el verso de una canción. Se trata de objetos que, mediante una técnica, aprehenden imágenes de la realidad y que por tanto están ligadas a eso que capturan de una manera especial. Estas imágenes no muestran únicamente cómo alguien veía el mundo, por ejemplo, el bordado de una greca en un huipil, revelan un aspecto concreto de eso que fue fotografiado: pensemos en una fotografía de una familia maya tomada en 1912, en la cual aparece una mujer que porta un huipil bordado junto con otras mujeres de vestimenta similar, tendríamos la imagen de ese atuendo que existió efectivamente en 1912.

Por esta condición la patrimonialización de las imágenes fotográficas se ve atravesada por diferentes valorizaciones que apelan de distinta manera a su carácter *indicial*,¹⁸ es decir, que recuperan su particular característica de ser huella de algo que estuvo ahí para ser fotografiado. Para los dueños de ese objeto se trata del registro familiar por lo cual identifican a los fotografiados, la situación motivo por la que se tomó la misma y el significado o importancia que tendría; si el responsable de la toma era el fotógrafo de la comunidad tendría un valor comercial en su momento; para un estudioso de la cultura maya tendría un valor para el conocimiento: el objeto fotográfico sería un espécimen más de su recolección de información; para otro miembro de la comunidad puede cobrar un valor identitario, pues se identifica con lo fotografiado y hace suyo el hecho expuesto. Otra situación se daría por la fisonomía de los retratados, por el tipo de vestimenta

¹⁷ Florescano, *Patrimonio*, 1997, p. 17.

¹⁸ De indicio o índice. Para profundizar véase 2.2.

similar al suyo o al de sus antecesores, o simplemente por haberse producido en la geografía que reconoce como propia, la misma localidad, el municipio o el mismo estado.

Entonces tenemos diferentes tipos de legado, pero cuando hablamos de patrimonio nos referimos a un legado compartido, un proceso que significa a un grupo o colectividad. **En el caso de las imágenes fotográficas y audiovisuales, se realiza una selección de las mismas para reconocer a unas como patrimonio y otras no, esta selección se da en dos dimensiones: una, porque la técnica con la que fue realizada representa una forma única del conocimiento humano que merece ser conservada y difundida; y otra, porque lo fotografiado da cuenta o significa algo de una manera particular para la colectividad que le da este valor.**

Nuestro país es un firmante de las declaraciones mundiales sobre la legislación del patrimonio tangible e intangible, lo que significa que se dispone a ejercer sus funciones de Estado en la toma de decisiones respecto a lo que se considera patrimonio, cómo se preserva y difunde; sin embargo, no existe una legislación que defina claramente la forma en que la patrimonialización de las imágenes se lleva a cabo, tanto las audiovisuales como de las fotográficas.

Por su parte, la fotografía se incorpora al concepto de patrimonio que defiende, promueve y resguarda la institución nacional de historia y antropología, el INAH. Sin embargo, no existe un concepto de patrimonio fotográfico definido. Las instituciones como la Fototeca Nacional realizan sus funciones a partir de legislaciones generales del patrimonio histórico y cultural. Ello redunda en la dificultad que existe para el acceso a los archivos encargados de su resguardo, situación que es evidente cuando pensamos en su importancia para la investigación social.

La creación de la Fototeca Nacional y los discursos sobre la patrimonialización de la fotografía en México se enmarcan en la legislación sobre el patrimonio que se suscribe a las políticas internacionales de la UNESCO en materia del patrimonio tangible mueble, sin embargo, la política mexicana al respecto tiene larga data en la tradición de formación de la identidad nacional.¹⁹

¹⁹ México firmó en 1984 la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, y en 1994 obtuvo un lugar como miembro del Comité del Patrimonio Mundial. Desde entonces se difundió el uso del térmi-

Por su parte, el patrimonio audiovisual también es considerado por la UNESCO dentro del patrimonio cultural material, en el caso del patrimonio cinematográfico es la Cineteca Nacional la encargada de su promoción, difusión y salvaguarda como bien patrimonial de la nación.

La conceptualización del patrimonio audiovisual deriva en una tipología entre las cuales encontramos: las grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en video e imágenes en movimiento o grabaciones sonoras, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública; los objetos, materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los documentos audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; comprenden los materiales relacionados con las industrias cinematográfica, radiotelevisiva y de grabación; conceptos como la perpetuación de técnicas y entornos caídos en desuso asociados con la reproducción y presentación de esos medios; material no literario o gráfico, como fotografías, mapas, manuscritos, diapositivas y otras obras visuales, seleccionado por derecho propio.²⁰ Remarcamos de esta selección que ante todo se trata de una construcción social, una serie de decisiones que significan a lo que llamamos patrimonio, lo cual es importante para dimensionar por qué conocemos unas imágenes y otras no, por qué las fotografías familiares de un antiguo ferroviario son importantes para una historia de vida y tal vez no se reconozcan como tales en una visión acotada de lo que cabe en la historia nacional.

La importancia de conocer las políticas internacionales desde la perspectiva latinoamericana que nos concierne radica en reconocer que se ha llevado a cabo una reflexión mundial por salvaguardar a las obras visuales y audiovisuales como una forma de conocer el mundo, cómo fue, cómo es y en cierta forma cómo será, pues este conocimiento implica también nuestros deseos, proyecciones y anhelos.

no en las instituciones culturales dedicadas a su definición y preservación. Hay que señalar que en México se llevaban a cabo políticas estatales para seleccionar y cuidar bienes culturales desde el siglo XIX. Véase *Conferencia*, 1982.

²⁰ Edmonson, *Filosofía*, 2008, p. 18.

Al respecto, tres cuestiones resumen la reflexión sobre el patrimonio fotográfico:

- 1) La valoración que se le da a las fotografías como parte del patrimonio nacional vinculado a la memoria, la identidad y la elaboración de discursos históricos basados en ellas no se encuentra formalmente en la legislación mexicana actual, sino que se apela a lo que se ha establecido del patrimonio en general para operar sobre la especificidad del patrimonio fotográfico.
- 2) Esa valoración provoca formas de gestión y acceso público sujetadas a las condiciones de preservación de los objetos fotográficos como objetos arqueológicos, pero también a una visión de lo que debe o no conocerse y a la forma en la que se conoce.
- 3) Y por último, que la valoración y la gestión de tales condiciones define a dos actores: uno que dispone dicha valoración y gestión, y otro que puede acceder o no a esos objetos.

Pues bien, hasta ahora hemos hablado del patrimonio como producto cultural de una sociedad, la cual considera ciertos objetos (y prácticas también) de alguna manera valiosos para conservar, resguardar y difundir; en este proceso y desde la perspectiva que aquí mostramos, **es el conocimiento el que debería motivar su selección y preservación.²¹**

Hacer archivo

La selección que implica todo proceso de patrimonialización se lleva a cabo mediante una valorización de uso, formal y simbólico, dicha selección toma forma en el álbum familiar, en la colección de un museo, en el catálogo de identificación de una institución y en los archivos. Así, la cuestión del archivo fotográfico y audio-

²¹ Antonia Salvador y Antonio Ruiz reflexionan al respecto, desde la gestión cultural, en su texto *Archivos fotográficos. Pautas para su integración en el entorno digital*. Ellos hablan de cinco pasos para la puesta en acceso del patrimonio: valorar, normalizar, difundir, interpretar y rentabilizar. Véase Salvador y Ruiz, *Archivos*, 2006.

visual se encuentra atravesada por procesos diferenciados a nivel local, regional y estatal. Por ahora es prudente identificar tres etapas generales de dichos procesos: la patrimonialización como la puesta en valor de un objeto; la archivación como gestión, lugar y re-contextualización (descontextualización en algunos casos) del patrimonio fotográfico; y la puesta en acceso como posibilidad de conocimiento.

El proceso de archivación se realiza generalmente en dos lógicas, que en la ciencia archivística se definen por la forma de agrupación: *fondo* y *colección*. Se dice que el primero es el resultado de la producción y acumulación natural de documentos, es decir, por la práctica de producirlos. Por ejemplo, los documentos que produce una institución como son oficios, cartas, registros fotográficos, planos, entre otros. En el caso de archivos locales, como el que mencionamos anteriormente, se ha extendido el término para hablar de los documentos producidos y resguardados en contextos domésticos, así es que llaman al conjunto de fotografías como Fondo Brunilda López o Fondo Familia Chuan. En los archivos, se le llama *fondo* al conjunto de documentos que proceden de otra entidad y que se acumularon por la existencia de la misma, por ejemplo, el Fondo Ayuntamiento de México-Gobierno del DF 1527-1928 en el Archivo del Distrito Federal.

Cuando se habla de *colección*, en cambio, se identifica la agrupación de documentos como el producto de una selección premeditada, existirá una lógica que subyace a la reunión de ciertos objetos. Por ejemplo, las colecciones de imágenes digitales en la fototeca digital *Huellas de luz* del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS). Se trata de la selección de fotografías que se reunieron para investigaciones específicas, de tal forma que se tienen imágenes de distintos autores, pero que se reunieron por la selección del investigador. Otro ejemplo son las obras resguardadas en los museos como resultado de una acumulación selectiva.

Así, puede entenderse que en un archivo tienen diversos acervos, por ejemplo, un acervo documental, otro iconográfico y tal vez también filmico, los cuales se organizan por fondos y colecciones. Estas diferencias nominativas nos ayudan a situar los documentos

en relación a otros con los cuales se reúne y, sobretodo, a respetar la organización original, o al menos, a identificarla, ya que de ello depende contextualizarlos para responder a las preguntas sobre su forma y contenido.

Al inicio de este apartado vimos distintos casos en los que se localizaron imágenes que nos daban cuenta de preguntas que buscábamos responder. A propósito de la investigación de historia oral sobre Mixcoac, encontramos una lata de película en donde aparecían capturados espacios —como la vieja ladrillera del Parque Hundido—, que ya no existen; en el archivo personal de una bailarina, encontramos breves instantes de unas presentaciones rurales que hasta ahora conocíamos sólo por relatos orales, y descubrimos que la perspectiva de los registros aéreos estaba muy ligada a la intención de difundir una idea de modernidad.

Podemos afirmar que las imágenes no se encuentran solas, siempre están ligadas a un origen (la toma misma), a personas que reconocen ese origen y un lugar donde se resguarda el objeto visual o audiovisual como artefacto. También, debemos reconocer los factores que definen la experiencia subjetiva del archivo: quién los posee, de qué autoridad dependen, en qué contexto político son accesibles y en qué condiciones de acceso se encuentran. Estos elementos marcan la diferencia entre lo que se busca en los archivos y lo que se encuentra, así como qué documentos se hacen públicos y de qué manera. Lo que nos provoca a definir que **distintas formas de dar valor patrimonial a un documento y reubicarlo en el contexto de un archivo produce distintos niveles de conocimiento.**

En la forma de archivar, se revela el cuidado en dejar los rastros de los contextos de producción de cualquier imagen, así como de otro tipo de documento, pues no son tan fáciles de reconstruir; aquellas preguntas de quién, cuándo, dónde, cómo y por qué, no siempre son sencillas de responder pues las imágenes son un tipo de documento que pocas veces consigna de forma explícita y confiable alguno de estos datos. Por ello, su ubicación e interrelación con otros objetos significa nuestra oportunidad de construir conocimiento a partir de ellas.

Hasta aquí se han sentado las bases para entender la importancia de los documentos para el conocimiento, en concreto, se ha

puesto énfasis en los materiales audiovisuales. Estos documentos pueden tener un valor patrimonial, dependiendo de la forma en que se llegan a utilizar, por ello es fundamental no perder de vista las maneras en que se archivan, es decir, las consideraciones que se toman cuando se busca resguardarlos y aprovecharlos con un fin. Este proceso, por lo regular, se liga directamente a un archivo, de ahí la importancia del tema que a continuación se abordará ya que, como veremos, un archivo es mucho más que un inmueble en el cual se almacenan documentos. ●

1.2 Archivo: por un concepto amplio y crítico

En este apartado se reflexiona sobre las prácticas colectivas de conformación de archivos familiares, locales, regionales y comunitarios, concibiéndolos como una estrategia de los procesos de patrimonialización.

Se aborda la construcción del concepto de archivo desde distintas prácticas en México, posteriormente se describen diferentes experiencias a partir de identificar un modelo de cadena documental, con el objetivo de reconocer que son los sujetos, con sus decisiones y las acciones que estos realizan, los que construyen al archivo.

Los archivos son los espacios donde se acude para adquirir conocimiento sobre nuestras sociedades; son producto de un proceso de selección y descarte de objetos (libros, mapas, textos, cartas, fotografías, piezas arqueológicas, películas, etcétera) que representan la producción cultural de una comunidad local, regional o nacional; por ello, lo que se contiene en esos espacios, el proceso para su configuración y su forma de operación constituyen el medio por el cual conocemos lo que como sociedad hemos producido, después de haberlo preservado, conservado, clasificado y difundido, es decir, archivado.



En esta imagen se observa un recuadro que sirvió de comentario en la exposición que se llevó a cabo sobre el municipio, el cual da cuenta de la relación de lo que vemos con su identificación, lo cual pudieron realizar los organizadores por su participación en el hecho retratado.

Autor no conocido, municipio Candelaria, Estado de Campeche, 1967, México, Fondo María Antonia Reyna Ibarra, en Archivo de la revista *Blanco y Negro. Imágenes*, 2004.

Pensemos, por ejemplo, que realizamos una investigación sobre la población en el municipio de Candelaria en Campeche. Si nuestro lugar de residencia es cerca del municipio tal vez comencemos buscando en el Archivo Municipal del Estado. Pronto descubriremos que es poca la información al respecto, pues una parte de sus habitantes fueron migrantes provenientes de Coahuila. ¿Dónde más buscaríamos? Pensamos entonces en la posibilidad de que los pobladores guarden sus documentos, por ejemplo, las fotografías de la construcción de las primeras viviendas, y así nos acercamos al grupo de vecinas que realizaron una exposición fotográfica con motivo del aniversario de una población en Candelaria.

¿Qué pasaría entonces si esas fotografías en lugar de haberlas encontrado en los domicilios de las vecinas estuvieran resguardadas en el Archivo Municipal del Estado?, ¿sabríamos cuándo

fueron tomadas?, ¿sabríamos quiénes aparecen en ellas? ¿cómo llegaron al Archivo?, ¿podríamos relacionarlas con otros documentos? En el apartado anterior, se abordó cómo es distinto investigar fotografías que tomamos nosotros a las que tomaron otros, pensemos ahora en las diferencias de investigar las que archivamos nosotros a las que archivan otros.

En el número dedicado a Candelaria de la revista *Blanco y Negro. Imágenes* hay dos textos dedicados a la colonización que tuvo lugar en la década de los sesenta, como parte del proyecto gubernamental para movilizar campesinos de la Comarca Lagunera, en el norte de México, con el fin de formar comunidades en la zona selvática de Campeche, dedicada anteriormente a la explotación del chicle. Uno de los textos se nutre de testimonios de los habitantes de Candelaria recopilados por Juan Carlos Saucedo Villegas y Janet Novelo Queb, acompañados de la transcripción de la locución (texto original de Emilio Carballido) del documental institucional *Del desierto a la selva* (1964). El otro es un relato de Francisco López Serrano (encargado institucional de llevar a cabo la colonización), publicado con anterioridad por la editorial Diana (1984). Ambos se acompañan, sin distinción, del Fondo fotográfico del H. Ayuntamiento de Candelaria y del Fondo fotográfico reunido por María Antonia Reyna Ibarra (una de las principales dirigentes de la localidad). En el conjunto de imágenes publicadas, se observan fotos del traslado en tren de las familias de los campesinos, del trabajo de construcción de las viviendas y de la organización comunal para atender los servicios de salud y educación. Candelaria emerge sólo entonces como producto de la colonización, de la cultura norteña, aunque sólo queden catorce familias de las que llegaron con la colonización.

Por tanto, tenemos que la configuración de archivos locales se realiza a partir de la recontextualización de imágenes, y la investigación social trabaja justamente sobre el reconocimiento del contexto de producción y también del de circulación. Por ejemplo, la edición parte del reencuadre rectangular con el que se quitan los bordes de la fotografía, así se separan imágenes de sus portarretratos, de sus marcos y de sus contextos. Las fotografías se extraen de sus conjuntos originales y se insertan en otro de significación.

Así, es posible quitar las inscripciones que fueron hechas sobre la imagen y asignar nuevos textos: los pies de fotografía. El conjunto de estas operaciones construye un relato sobre las fotografías; esta es condición de la archivación.

Pues bien, con esta premisa reconocemos como imprescindible la reflexión acerca de la forma en que se crean los archivos, lo que pensamos que son y hacen, su forma de operación y los sujetos que participan en este proceso, para reconocer que distintas prácticas producen distintos archivos y, por consecuencia, distintas formas de conocer nuestras sociedades. A continuación se expondrán los elementos que configuran nuestra forma de crear y hacer uso de los archivos, tomando en cuenta distintas perspectivas, desde una visión de la investigación social que propone una postura frente a las políticas públicas de nuestro país, haciendo hincapié en los archivos locales, familiares, comunitarios y regionales.

Un *archivo*, entendido como un conjunto de documentos, puede ser el punto de partida para un proyecto de investigación. Un archivo es un transmisor, un potencial medio de comunicación, de él heredamos información y códigos para interpretarla. Existen diversas formas de constituir un archivo: desde un álbum familiar hasta todos aquellos documentos que se guardan en los acervos estatales y nacionales. De la misma forma, podemos afirmar que todo archivo es patrimonio en potencia porque es susceptible de ser valorado, y no sólo comercialmente.

Pensemos en un grupo de documentos y en el interés que pueden tener estos para conocer diversos aspectos sobre las personas y la sociedad que los produjeron. Ahora consideremos que estos documentos son imágenes que muestran no sólo retratos o momentos de convivencia familiar, sino también aspectos de barrios, viviendas, zonas rurales y urbanas, procesos de fabricación, elaboración de productos diversos, entre muchos otros temas. Podemos suponer varios tipos de valor adjudicables a estos documentos, relacionados sobre todo con la posibilidad de conocer sobre esos espacios y procesos en diversos momentos y según diferentes contextos.

Las posibilidades frente a documentos de este tipo son varias: seguirlos acumulando y almacenando sin mayor orden ni preocupación por su acceso, como sucede a menudo; ocuparse en elaborar inventarios y catálogos que permitan organizarlos y acceder a ellos; recurrir a los que nos interesen y convertirlos en fuentes de investigación de acuerdo con nuestros marcos teórico-metodológicos y nuestras preguntas; indagar acerca de los tipos de soporte físico de estos documentos y sus transformaciones; o bien, sobre sus contenidos, o ambos. A lo largo de este libro revisaremos todas estas opciones.

De todo posible valor que podamos dar a cada documento encontrado y preservado, hemos privilegiado el relacionado con el conocimiento, su valor epistémico: qué podemos conocer a través de él. Con el principal interés puesto en la investigación social, anteponemos este valor a cualquier otro de los más comunes, como es la mera ilustración y la comercialización.

Supongamos que en el álbum familiar de la abuela, originaria de la Ciudad de México, está incluida una fotografía de la entrada de una fábrica textil donde trabajó el bisabuelo por décadas. Aunque él ya no vive, al preguntarle a la abuela, a su hermano, y a sus hijas e hijos, probablemente sabremos que el bisabuelo nació cerca de Querétaro y desde muy joven comenzó a trabajar en la fábrica El Hércules, dedicada a la elaboración de hilados y tejidos que tuvo una gran producción y cerca de tres mil obreras y obreros a finales del siglo xix.

En la medida en que podamos localizar más fotografías, otros documentos resguardados en archivos municipales y estatales, o incluso algún material filmico registrado en la fábrica o sus alrededores, no sólo conoceremos que el bisabuelo fue originario de Querétaro, sino que fue obrero, que trabajó en el área de telares como supervisor, que ahí conoció a su esposa, que también conoció a Maximiliano en persona cuando visitó la fábrica, que le gustaba hablar de los asaltos de Chucho el Roto en la zona, que alcanzó a ver las primeras llegadas del ferrocarril Central a Querétaro, entre otros muchos detalles de su vida. Pero también nos acercaremos a numerosas caras de la historia local de La Cañada, donde él nació, y el municipio de El Marqués, así como a la historia de Querétaro y de la industria textil. De ahí surgirán más preguntas y muchos más documentos por localizar, pero también espacios y personas para conocer y entrevistar.

Después, con la posibilidad de comparar la historia de esta región con otras de carácter similar, podremos replantear nuevos enfoques de este estudio regional y encauzarlo con nuevas preguntas de investigación que nos lleven hacia otras latitudes y quizá hasta comparaciones de carácter nacional e internacional.

Al final del camino, no sería de extrañar que se hayan encontrado diversos álbumes familiares de vecinos de la localidad donde todavía podemos ver lo que fuera la fábrica El Hércules, más una cantidad de documentación importante relativa al devenir de esta fábrica textil queretana, a la historia de la familia conservadora propietaria, a la historia de la industrialización de la región, entre otras muchas experiencias y documentos que pueden constituir el inicio de futuras investigaciones, siempre y cuando seamos conscientes de la importancia de sistematizar y poner en acceso todo lo localizado, registrado y reproducido para fines de nuestro estudio.

Más allá de los múltiples depósitos que pueden crearse a partir de colecciones particulares, invitamos a pensar en el potencial de cada acervo propio para conocer acerca de nosotros y nuestro entorno, para entendernos y explicarnos mejor de acuerdo con el contexto en el que vivimos. De ahí la importancia de organizar, sistematizar, catalogar, entre varios pasos más para impulsar la gestión y puesta en acceso de este patrimonio que será la clave de una futura investigación social.

Todo ello con la idea de repensar qué archivamos, cómo y para qué lo archivamos. ¿Cómo se relacionan estos procesos de archivación del patrimonio con la búsqueda del tiempo perdido o la recuperación de la memoria que tanto ha preocupado históricamente a la humanidad?

Reconoceremos así cuatro elementos que se interrelacionan: las motivaciones, las directrices, la selección de objetos y las prácticas archivables (documentos), es decir, la filosofía del archivo; la creación de espacios de archivo y su lugar dentro de una sociedad; la implementación de una lógica de ordenamiento, esto es, la forma en que se seleccionan (y descartan), agrupan, clasifican y catalogan los documentos, y por último, la puesta en acceso de lo archivado.

La definición del archivo

El *archivo* se puede definir como el espacio donde se contienen objetos. Sin embargo, en esta primera definición, existe un problema: que el archivo es sólo ese (in)mueble contenedor y no todo el conjunto de prácticas, instauraciones y pugnas de visiones del mundo. En cualquier noción de archivo emerge su condición de lugar, pero también el papel o grado de importancia que se le da en una sociedad. Ahora bien, si añadimos la especificidad de los archivos fotográficos, es decir, de aquellos lugares (distintos de los museos y las galerías) especializados en el ordenamiento de objetos fotográficos, resalta una condición: la manera en que se ordenan las prácticas de hacer fotografía (su creación, circulación, difusión y estudio); si además agregamos que ciertos archivos se hacen llamar comunitarios, resulta evidente que el lugar desde el que se enuncia la condición de archivo es un elemento relevante para reflexionar acerca de ellos y del concepto mismo. Entonces ¿qué es un archivo?

- El archivo se puede pensar como institución y como un proceso de institución, es decir, que se crean entidades que operan orgánicamente dentro de una sociedad, por ejemplo, el Archivo General de la Nación, es esa entidad directriz de los archivos en México donde se resguardan los documentos producidos por las distintas instancias del país. O también, la Fototeca Nacional o la Cineteca Nacional como entidades especializadas en la preservación del patrimonio fotográfico y audiovisual del país, respectivamente. Para ejemplo, tenemos también el Archivo Pedro Meyer, que a través de la difusión y organización del trabajo del fotógrafo, que da nombre al archivo, se ha conformado como una institución.
- El archivo se define por los elementos que lo constituyen. Por ejemplo, en México, como en otros países de América Latina, es cada vez más común la realización de convocatorias que invitan a la población de un lugar delimitado a participar en la conformación de un archivo fotográfico que abarque temáticas y temporalidades acotadas. Una de estas convocatorias se

realizó en 2010 por el Taller de Historia de Tecate, A. C., la Comisión de los Festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana en Baja California, el Instituto de Cultura de Baja California y el Archivo Histórico del Estado de Baja California. En ella se convocabía al rescate de la memoria gráfica del municipio de Tecate. Una de las condiciones para participar era poseer fotografías que denominaban “antiguas”, producidas por cualquier técnica fotográfica, inéditas, anteriores a 1960, sin limitante de género fotográfico. En el póster de invitación se solicita nombre, dirección, correo electrónico del donador de la fotografía, título de la fotografía, lugar de toma si se conoce y breve descripción. También se solicitaba una carta de donación y sesión de derechos al Instituto de Cultura de Baja California. Esta archivación formaría una colección, que si bien daría cuenta de la memoria gráfica del municipio, como uno de los objetivos definidos en la convocatoria, ésta se acotaría a una memoria anterior al año de 1960.

- El archivo se define por su configuración, la cual toma forma por las acciones de los sujetos que participan en su creación, en la catalogación de los documentos que resguarda y en la difusión de los mismos. Por ejemplo, si tomamos en cuenta el caso anterior, pensaremos en la manera en que los objetos procedentes de distintos donadores serán ordenados: puede ser por procedencia del donador, por fecha, lugar o temática, ello derivará en una forma de consulta dependiendo del nivel de catalogación de las fotografías. Es necesario señalar que los archivos como instituciones, dentro del contexto de la centralización de los gobiernos y de la formación de estados nacionales, concentraban “archivos” de distintos orígenes. Por eso se debe delimitar el proceso de archivación, una operación que contemple el reconocimiento de una especie de autores del archivo que defina su configuración; es decir, que no se trata del mismo proceso en el caso del archivo que se conforma “naturalmente” del trabajo diario de un gobierno, por ejemplo, el de la Ciudad de México, constituido por su correspondencia, decretos, informes, etcétera, en comparación al archivo histórico de la misma ciudad, el cual se conforma por la centralización

de los documentos de distintos períodos temporales y distintas instancias del propio gobierno. La organización actual de éste último da cuenta del principio de procedencia que intentamos explicar: Actas de cabildo 1524-1928, Ayuntamiento de Méjico-Gobierno del DF 1527-1928, Municipalidades 1627-1928, Gobierno de la Ciudad de México 1825-1928, Departamento de la Ciudad de México 1929-1992, Cárcel 1900-1985, Esperanza Iris 1879-1976, Planoteca 1778-1974.

- El *archivo* a veces se define sólo por llamarse *archivo*. Por ejemplo, en 2001, el Centro de la Imagen, perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, publica el *Directorio de Archivos, Fototecas y Centros Especializados en Fotografía* a partir de la relación que ha establecido con grandes, pequeñas y desconocidas fototecas. El directorio incluye doce tipos de espacios que resguardan material fotográfico: archivos fotográficos y fototecas; archivos estatales y municipales; archivos privados; bibliotecas; centros culturales; centros de documentación e información; cinetecas y filmotecas; colegios, escuelas y universidades; INAH; institutos y centros de investigación; museos y galerías; y otros, que no entraron en ninguna de estas categorías. Se dejan fuera las colecciones particulares y colecciones de fotógrafos.²² Como parte de la descripción de cada uno de ellos, encontramos el origen del archivo, lo cual pone en evidencia la consideración que se tiene respecto de la formación de las colecciones. Resulta interesante señalar que, en el caso de los archivos municipales o estatales, su formación se logra por donación de particulares. En algunos casos, destaca la *iniciativa* de formar el archivo y no la forma en que los materiales llegaron a formar parte de dicho archivo. Hay una diferencia de matiz significativa, por ejemplo, en el caso de la Fototeca de Veracruz se afirma que “se creó en 1988 con la iniciativa de

²² El directorio expone datos sobre el director, la ubicación física del archivo, contacto, origen del archivo, número de piezas que lo componen y requisitos de consulta de forma homogénea. Al parecer se trató de una investigación acotada donde se pedía el llenado de un formulario con esta información. González, *Directorio*, 2001.

miembros de la cultura de Jalapa y de la Ciudad de Veracruz".²³ Mientras que en todo el directorio sólo hay un caso en el que se señala el origen colectivo del archivo, se trata del Archivo Fotográfico de Tepeji del Río, Hidalgo: "el acervo se creó en 1990 con la recopilación del material gráfico que hicieron las familias del municipio para elaborar la monografía de Tepeji del Río".²⁴ Su director, José Antonio Zambrano, señala que "el material reunido para ilustrar la MTRH [Monografía de Tepeji del Río, Hidalgo] resultó tan rico y abundante que sirvió no sólo para ese fin, sino que hizo surgir un proyecto independiente: la creación del AFT [Archivo Fotográfico de Tepeji del Río]."²⁵ La propia definición de llamarse archivo es producto de distintas experiencias de archivación, tal como da cuenta el directorio de fototecas del Centro de la Imagen.

Después de la revisión de estos puntos, tenemos elementos para valorar la importancia de reflexionar acerca de lo que se considera archivo. Ahora sabemos que se define por la forma que toma. Así, emergen preguntas como: ¿quién y para qué archiva?, ¿cómo se archiva?, ¿qué archivo se obtiene al realizar un proceso y no otro?, ¿qué se dice que se hace al archivar y qué se hace al decir que se archiva?, ¿cómo se fundamenta la idea de un archivo estático como un objeto dado al que se puede volver y referirse? Las respuestas se presentarán de distintas maneras a lo largo de este libro, por el momento habrá que puntualizar que de todas las nociones de archivo y de las distintas prácticas de archivar, puede identificarse un procedimiento específico: el principio de procedencia, es decir, un momento de configuración del archivo el cual es posible delimitar y que no sólo es pertinente sino necesario para conocer los objetos a partir de reconocer sus contextos de uso, difusión, interpretación y significación.

Así, al desentrañar la lógica en la que están organizados y puestos en acceso, podemos comenzar el estudio de los objetos fotográficos y audiovisuales que resguardan en ellos, es decir, revelando

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ Zambrano, "Archivo", 2005, p. 158.

la forma de archivación para colocarnos en el camino de conocer sus distintos contextos. Entonces, primero debemos ahondar sobre la forma en que los archivos llegan a ser archivos, qué implica hacerse llamar archivo, quiénes participan en esa configuración, qué tipos de archivos existen y sobretodo qué implica hablar de archivos fotográficos. Estas preguntas se integran cuando las pensamos como un proceso, el cual podemos llamar *archivación*.

Sujetos y sociedades de archivación

Por ahora, no interesa explicar el desarrollo de las convenciones de la disciplina archivística, sino reconocer la importancia de entender al archivo como un proceso de archivación que responde, o debería responder, a convenciones que promuevan el conocimiento democrático de los objetos resguardados de esta manera.

Una de esas convenciones, que define a una filosofía del archivo, es el principio de procedencia,²⁶ el cual contempla respetar la relación de un objeto con un archivo precedente. En otro sentido, implica poner límites a los distintos y sucesivos procesos de archivación. Decir hasta qué punto se considera parte de uno o de otro y cómo forma parte de un proceso histórico de selección, descarte y ordenamiento. Para pensar en ello, debemos reconocer la unión entre las imágenes y los individuos de una sociedad, pues una de las peculiaridades de ver a la producción fotográfica convertida en archivo atravesada por la noción de patrimonio es su atadura al relato oral, lo que implica su socialización.

Tenemos que reconocer a los distintos participantes de los archivos: a los productores de las imágenes, el fotógrafo, el realiza-

²⁶ Anna Maria Guasch señala en su trabajo sobre arte y archivo que el principio de procedencia tiene su origen en las propuestas del historiador y archivero Philipp Ernst Spief para ordenar los archivos del castillo bávaro de Plassenburg, aunque la práctica se generalizó hasta mediados del siglo XIX en Francia con Natalis de Wailly y su reordenación de los Archives du Royaume y de la Bibliothèque Impériale, y en Europa central con el Geheimes Staats-Archivs de Berlín (1881). El principio consiste en que los elementos de un archivo (documentos) deben disponerse en rigurosa concordancia con el orden en el que fueron acumulados en el archivo de origen. Guasch, *Arte*, 2011.

dor, el productor que encarga una imagen, las compañías a las que se suscriben; los propietarios del objeto, por ejemplo, una fotografía de boda tiene un autor pero el objeto que resguardamos cada quien en su álbum tuvo un primer dueño; aquellos que aparecen en las imágenes o que están relacionados con lo retratado; los gestores de las colecciones, es decir, los realizadores del archivo en cuestión: agentes que toman una archivación previa, el historiador local y el cronista; las familias que resguardan objetos fotográficos y que serán sujetos a digitalización, difusión y puesta en acceso en otro contexto y los coleccionistas, que los podemos pensar desde el heredero de un álbum familiar hasta el encargado de un archivo responsables ambos de preservar, conservar y dar a conocer el contenido de lo que resguardan y los espectadores de las imágenes o usuarios de los documentos de las fototecas y cinematografías.

Ellos participan en la formación de archivos a través del tiempo y en muy pocas ocasiones de forma conjunta, por lo cual solemos tener en los archivos imágenes de las cuales desconocemos el autor, la fecha en la que fueron tomadas, su relación con otros objetos como documentos, mapas, testimonios, etcétera, o bien, la forma en la que llegaron a nuestras manos. Pero un primer paso, es el reconocimiento de los elementos que le dan sentido: qué se archiva, quién, por qué, cómo y dónde se archiva.

Recordemos que la fotografía tiene dos dimensiones archivables, su condición material como objeto, sujeta a categorización de formato, técnica de producción, color, tamaño, etcétera; y su condición de imagen sujeta a categorizaciones de contenido; qué, quién y cómo aparece lo fotografiado y dónde se realiza la toma; por ello las imágenes se relacionan con el relato oral y, como veíamos en el apartado anterior, con la patrimonialización de las imágenes fotográficas, audiovisuales y filmicas. Puede suceder que se patrimonialice el objeto fotográfico como producción cultural humana independientemente del contenido visual de la misma, por ejemplo, una técnica fotográfica antigua como el colodión, pero es por la identificación y significación que le es otorgada, lo que ubica a una fotografía como bien patrimonial. Si concordamos de manera general que lo patrimonial está sujeto a una categorización que le da el valor patrimonial, entonces podemos afirmar

que la particularidad en lo del patrimonio fotográfico radica en la necesidad de hacer relato de lo que la imagen nos presenta y para ello se torna necesario conocer los distintos elementos de las imágenes: tanto materiales como de contenido y contexto.

Buscar los contextos de archivación

Una vía para pensar los contextos de producción y archivación de las imágenes es comenzar por reconocerlos en el ámbito en el que han sido más estudiados, desde la archivística. Lo proponemos como estrategia para encontrar continuidades, contradicciones y nuevas experiencias,²⁷ el nombre que engloba el proceso en el archivo institucional se llama cadena documental.²⁸ En general, las acciones a realizar se refieren a la recopilación, selección y adquisición de documentos; análisis documental de las fotografías; búsqueda, recuperación e investigación documental; difusión y puesta en acceso.

La *cadena documental* es un conjunto de acciones que se llevan a cabo con un documento desde su llegada al archivo hasta su puesta en acceso para un usuario. El objetivo principal es establecer la identidad del documento y su descripción, para facilitar el acceso a las fotografías. Esta información es consignada mediante una ficha catalográfica, y las acciones realizadas conducen óptimamente a la elaboración de un catálogo. La cadena documental se constituye de seis etapas que se realizan en orden cronológico.

²⁷ LAIS, *Revelando*, 1999.

²⁸ La identificación de estas definiciones tiene su origen en el trabajo de reflexión que realizaron Tzutzumatzin Soto y Julieta Martínez en torno a la creación de las fototecas digitales puestas en acceso en el sitio de internet: *Huellas de luz. Investigación sobre el patrimonio visual latinoamericano en acceso libre*, <<http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz/>>, producción del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora (LAIS). Esta definición de cadena documental está enfocada en el trabajo archivístico con fotografías. Véase también la discusión colectiva de los integrantes del LAIS al respecto que se vertió en el texto de Aguayo y Martínez, "Lineamientos", 2012.

1. REGISTRO. El registro constituye el primer nivel de control y acceso. El producto inmediato de esta acción es una guía general de los documentos que conforman las colecciones. Se realiza una ficha que da cuenta de la información general y el número total de documentos. La ficha contiene datos como colección, relacionada al contexto, procedencia, número de piezas, materiales y estado de conservación.²⁹ El registro no siempre es una tarea posterior a la selección y adquisición de documentos, por ejemplo, Teresa Sepúlveda con su proyecto³⁰ de recopilación de fotografías, *Cerro Azul en imágenes* (Veracruz 2009 a la fecha) implementó unos cuestionarios con la información básica de las imágenes que le entregaban para el archivo.

a) La selección es el proceso en el que se decide qué documentos se añaden o eliminan de la colección o fondo; consiste proceso complejo en el que intervienen muchos factores como las necesidades de la archivación y las de sus usuarios finales. La selección es por tanto la respuesta a las necesidades de cada institución. Los documentalistas seleccionan mediante la búsqueda en diversos lugares, por ejemplo: catálogos, bases de datos, contactos directos, bibliografías, archivos. Por ejemplo, el Archivo Fotográfico del Museo de Ciudad Mendoza se constituye por 17 fondos, de los cuales 12 corresponden a fondos familiares. Siendo que un criterio de selección en este caso fue buscar la participación de las familias de personajes relacionados con la vida sindical del poblado, en la mayoría de los fondos se encuentran retratos de grupos: de trabajadores, estudiantes de la Escuela Esfuerzo Obrero, de pobladores, entre otros.

b) Las vías de adquisición pueden ser la compra, la reproducción, la donación, el intercambio, el depósito legal y la transferencia.

²⁹ Por ejemplo, en el Manual del AGN se propone el uso de la ficha ISAD-(G) desde el principio, aunque los campos no sean llenados completamente.

³⁰ El proyecto se rige por la convocatoria “a toda la comunidad a que participen mostrando las imágenes que tienen en sus casas, fotografías familiares, eventos deportivos, bailes, carnavales, reinas de petróleo, industria del petróleo, pozo 4, vida cotidiana, militares, etcétera (De preferencia anteriores a 1970)” [en línea]<<http://cerroazulenimagenes.blogspot.mx/p/proyecto.html>>. [Consulta: 13 de junio de 2013.]

2. DIAGNÓSTICO DE LAS COLECCIONES. Es el proceso por el cual se reconoce de manera general el estado de las colecciones. El objetivo es la elaboración de una ficha de diagnóstico por colección. Para ello se realiza un inventario y valoración de la colección para obtener el número de objetos que contiene. Se identifica la organización interna y el número de objetos que contiene cada conjunto; y se determina el estado y las características físicas de los objetos (identificación de los materiales y estado de conservación).

3. CUADRO DE ORGANIZACIÓN DOCUMENTAL. Se trata de una operación cuya función es mostrar la relación que tiene la colección con el acervo que la custodia y la división jerárquica que se establece entre los grupos que lo conforman. El objetivo es establecer la organización física para su mejor conservación, es decir, agrupar según características físicas compartidas. Según los intereses del uso de la colección, se plantea la pertinencia de elaborar grupos documentales que respondan a las necesidades de cada investigación o de los posibles usuarios.³¹

Producto de estas acciones es la elaboración de un instrumento técnico (cuadro, diagrama, árbol, etcétera) que permita identificar los grupos documentales existentes (de “producción natural”, es decir, los formados desde su procedencia). Se ha intentado consensuar que se respete su organización de procedencia.³²

4. DIGITALIZACIÓN DE LOS OBJETOS FOTOGRÁFICOS. El objetivo es formar un respaldo digital de la colección que permita la ma-

³¹ Es aquí donde emerge la lógica impuesta para interrelacionar y agrupar los objetos fotográficos. En muchas experiencias, ésta es por tema o autoral.

³² Para ejemplo, Alicia Barra Moulain e Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba refieren que “el Fondo Casasola, acervo con el que inició sus funciones la Fototeca del INAH en Pachuca, tenía una clasificación realizada por la propia familia de fotógrafos que lo creó con base en un ordenamiento temático, por una parte, y a grandes apartados políticos referentes a los gobiernos que van de Porfirio Díaz a Adolfo López Mateos, por otra, como ejemplo de esta organización, conformada por encabezados que servían de rótulos que a su vez designaban de forma numérica las diversas cajas donde se guardaban los negativos originales” en Moulain y Gutiérrez, *Manual*, 2000, p. 13.

nipulación y el trabajo de investigación sin necesidad de recurrir a los objetos físicos. Se entiende por digitalización la conversión de documentos en soporte no electrónico o formato electrónico analógico (papel, cartón, cristal, plástico, película fotográfica, videos, audios, etcétera) a formato digital procesable por medio de una computadora. Por medio de la digitalización se obtiene una representación digital de un documento que reproduce todas sus características físicas originales.³³

Existen diversas razones por las cuales se busca digitalizar un documento, entre ellas se encuentra la de preservar el contenido intelectual, reducir el deterioro de los originales, hacer duplicados como medida de seguridad, ahorrar espacio de almacenamiento y sobre todo mejorar el acceso a la información.

Es importante que la digitalización se haga bajo parámetros de la más alta calidad que permitan reproducir de la mejor forma el contenido intelectual y las características físicas de los materiales, la idea es que el documento se represente lo más fielmente posible. Por ello, la digitalización es una etapa donde se lleva a cabo otro nivel de selección de los documentos de archivo, en donde se reinterpreta al objeto fotográfico.

5. CATALOGACIÓN DE LAS COLECCIONES. En esta etapa se realizan labores de investigación que permiten el conocimiento acerca de las imágenes que comprende la colección, así como su posterior catalogación. El objetivo es la elaboración de un catálogo como instrumento de investigación que presenta información específica sobre cada unidad y colección fotográfica. Es una forma organizada y sistemática de recolectar información que permite tener acceso a las imágenes.

Se realizan las siguientes tareas:

- Investigación acerca del contexto en el que fue creada la imagen: fecha, lugares, contenido, etcétera.

³³ Como más adelante veremos, la digitalización constituye una herramienta para la investigación social y la puesta en acceso.

- Investigación sobre el contexto en el que se creó la colección: historia archivística, historia biográfica, fechas, existencia de otros materiales asociados a la colección.
- Captura de la información en alguna base de datos.

La catalogación es un proceso de investigación y documentación en el cual se plantean categorías para organizar la información obtenida en dos niveles: del grupo documental y de la unidad documental. Es decir, por una parte se sistematiza lo relacionado con la agrupación de imágenes, como lo es la historia de esa agrupación, y las subsecuentes agrupaciones; y por la otra, lo relacionado con el objeto fotográfico de forma unitaria.

6. PUESTA EN ACCESO. Es la etapa en la que se visibiliza el contenido del archivo, hasta ahora reservado al trabajo de selección, organización y categorización. La puesta en acceso puede ser la misma publicación de la ficha catalográfica. En otros casos incluye la exposición de los objetos y las publicaciones en libros, revistas o sitios de internet.³⁴

Ahora bien, la cadena documental así expuesta aparece como una sucesión de etapas, en la práctica cada actividad se puede realizar de forma aislada y, en muchos casos, los archivos o las investigaciones que sistematizan el trabajo de recopilación de fuentes fotográficas y audiovisuales no conllevan la realización de catálogos. Lo que debemos resaltar es que la identificación de la cadena documental nos permite reconocer que nos encontramos en un proceso y que cada acción produce un resultado que podemos utilizar para la puesta en acceso. Por ejemplo, el registro de ingreso nos permite contar con inventarios que nos son útiles para encontrar el material recopilado; el diagnóstico nos permite elaborar planes para su manejo y también producir guías de consulta con mayor información que el primer registro de entrada.

³⁴ Este punto se desarrolla en el apartado 3.1.

¿Catalogación o documentación?

Es importante reconocer la terminología que define a los procesos en los archivos para poder situar el nivel de información que manejamos. Nuestra propuesta es que éstos son procesos de investigación, que en ciertas etapas se hace más evidente por el uso de metodologías de investigación de ciertas disciplinas, por ejemplo, de la antropología o la historia.

Pensemos, por ejemplo, que nos encontramos con una persona que identificamos como informante para la investigación que realizamos sobre el Multifamiliar Miguel Alemán, quien nos ofrece su caja de fotografías familiares para que las consultemos. En la mayoría de los casos, no contaremos con un inventario, lo tendremos que realizar nosotros mismos.

En la segunda parte de este libro, ahondaremos en las metodologías de investigación con imágenes, por ahora, baste reconocer que el proceso de hacer archivo lo realizamos cuando investigamos y, en otras ocasiones, son los archivos los que necesitan de la investigación para conocer acerca de los objetos que resguardan. Este proceso de investigar y consignar información relacionada a los objetos lo podemos llamar *catalogación*, la cual se sustenta en una metodología de trabajo que nos permita, mediante algún instrumento de consulta, recuperar la información consignada. Puede ser un cuaderno con fichas catalográficas o bien un software de gestión de bases de datos. Este proceso contempla la realización de catálogos pero no siempre, como mencionamos anteriormente, también produce inventarios y guías de consulta.

Así, la catalogación se hace a partir del diseño de campos descriptores, por ejemplo: autor, fecha y lugar de la toma. Entonces, la investigación que realizamos para encontrar esos datos la llamamos *documentación*.³⁵ En disciplinas como la historia, podemos

llamar documentación al proceso de recopilación de fuentes, pero aquí nosotros denominaremos con este término al proceso específico de investigación de los documentos *imagéticos*.

Podemos concluir entonces que distintas nociones del concepto de archivo impulsan acciones diversas para la configuración del mismo. De igual manera, el diseño de catalogación implicará la forma en que se hace accesible un documento.

En este apartado abordamos el tema del archivo y confirmamos que es mucho más que un lugar donde se almacenan documentos. También revisamos formas de ingresar documentos, destacando la cadena que consideramos que debe seguir todo nuevo ingreso; siempre atendiendo los contextos en los que se hace este trabajo. Una vez que hemos hablado de los documentos y los archivos, entraremos de lleno en su utilización, lo que conlleva una definición de la forma en que se investiga, las implicaciones y los métodos. En nuestro caso lo hacemos desde la investigación social, que como veremos va más allá de una propuesta disciplinar en varios sentidos. ●

³⁵ Se anexa en el apartado 3.1. La ficha de catalogación por unidad simple que se desarrolló en el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, basada en la Norma Internacional de Descripción Archivística, ISAD-G, por sus siglas en inglés, la cual contempla siete áreas de descripción: área de identificación, área de contexto, área de contenido y organización, área de acceso y utilización, área de documentación relacionada, área de publicaciones y área de control de descripción.

1.3 Las imágenes desde la investigación social

Lo que estudiamos acerca de una sociedad depende en gran medida de los conceptos que elegimos para ello. Estos conceptos funcionan como lentes para enfocar facetas de la sociedad; constituyen perspectivas que nos permiten ver ciertas cosas, al mismo tiempo que ocultan otras.

En este apartado se exponen de forma introductoria las premisas básicas de las que partimos en el trabajo de investigación con imágenes. En la primera parte presentamos la visión general de la sociedad y de la investigación social que suscribimos y que se refleja en nuestras propuestas metodológicas. Posteriormente se expone un concepto de fuente primaria que servirá para construir un enfoque sobre la documentación e investigación de las imágenes.

Hasta aquí hemos presentado nuestras observaciones en materia del patrimonio fotográfico y audiovisual. Como vimos, el otro gran eje que cruza las reflexiones y propuestas que conforman este libro es la investigación social. Esbozaremos ahora algunas premisas básicas de las que partimos en el trabajo con imágenes. ¿Por qué hablar de imágenes en el ámbito de la investigación social? Explicaremos, más adelante, en qué aspectos pueden aportar y lo que ello implica.

Las imágenes pueden dar cuenta de numerosos procesos, observados y registrados desde muy diversas ópticas y, por tanto, con diferentes intenciones. Todos somos conscientes de la importancia que tuvieron las imágenes y sus usos en coyunturas históricas como, por ejemplo, el ascenso del nacionismo, o bien la caída del muro de Berlín.

La producción de imágenes corre paralela a la historia de la humanidad. Desde sus prehistóricos inicios hasta hoy, el ser humano traza líneas, formas y colores sobre una diversidad de superficies que va desde la piedra hasta los soportes digitales. Todas ellas constituyen expresiones del acontecer y el sentir de personas en diferentes momentos y, como todo vestigio, en su momento de creación puede tener un significado y, con el paso del tiempo, adquirir muchos otros. Esto sucede sobre todo por la posibilidad de contrastarlos con otros y de hacerles nuevas preguntas que en su momento no se podían plantear y sólo la distancia temporal nos permite hacerlo.

En toda investigación social que realizamos buscamos recorrer sobre todo tres etapas clave: recurrimos al trabajo de campo para observar y documentar; acudimos a archivos donde se conservan documentos de interés para los temas, períodos y espacios que estudiamos; e impulsamos la difusión de lo que llegamos a entender y explicar sobre lo investigado, con el ánimo de transformar aquello que no nos gusta o no nos parece justo del ámbito social.

La incorporación de las imágenes puede ser de gran importancia en cualquiera de los tres aspectos:

- 1) En la documentación visual y audiovisual del trabajo de campo.
- 2) En la incorporación de lo visual y lo audiovisual como documentos sobre los que investigar.
- 3) Y en la difusión visual y audiovisual de los resultados de la propia investigación.

En adelante profundizaremos sobre cada una de estas etapas y su articulación, pero primero detengámonos de manera intro-

ductoria en la investigación social y sus implicaciones teóricas y sociales, para enseguida concentrarnos en las metodológicas.³⁶

Investigación social

La investigación social estudia la sociedad y hay muchas maneras de hacerlo. Podemos estudiar los movimientos sociales, gobiernos, instituciones, economías, ideologías, comunidades, espacios públicos, o ritos, entre otros temas. Y también hay muchas formas de obtener información acerca de la sociedad: podemos leer periódicos, revisar archivos particulares o institucionales, convivir con las personas involucradas en lo que queremos estudiar, analizar las formas de habla, realizar encuestas o entrevistas, y desde luego, tomar videos y fotografías. Así pues, existe un sinfín de marcos conceptuales para entender tanto las sociedades como el conocimiento que producen los investigadores.

El objetivo de este libro no es sostener una perspectiva específica para el estudio de la sociedad, sino dar a conocer algunos enfoques que consideramos útiles para esta tarea. Estas herramientas pueden usarse para investigar numerosos fenómenos sociales y pueden integrarse a diversos enfoques teóricos, pero no son neutrales: incluyen algunos supuestos básicos acerca de la sociedad y cómo se estudia que no son compartidos por todos los enfoques en las ciencias sociales.

Por ejemplo, proponemos que los documentos fotográficos y audiovisuales son importantes porque nos aportan datos acerca de los procesos sociales. Sugerimos esto porque valoramos la fundamentación del conocimiento a partir de indicios verificables, como las fotografías. Pero algunos enfoques no comparten esta valoración; más bien, suponen que la investigación no produce conocimiento acerca de los procesos sociales, sino que inventa historias que reflejan sobre todo los prejuicios e intereses de los investigadores. Entonces, desde esta perspectiva no resulta prioritario analizar cuidadosamente los indicios de los procesos sociales.

³⁶ En la segunda parte de esta obra.

Por otra parte, sostenemos que todos los registros históricos, incluyendo las fotografías, siempre se hacen desde el punto de vista de alguien. En cambio, otros enfoques apenas consideran la subjetividad de los registros, viéndolos más bien como ventanas transparentes sobre una realidad pasada. Así pues, a diferencia de lo que proponemos aquí, tales enfoques no se preocupan por interpretar las fotografías ni por analizar el punto de vista de quienes las crearon.

En este apartado presentamos para su consideración, la visión general de la sociedad y de la investigación social que suscribimos, ambas reflejadas en las propuestas metodológicas que haremos en la segunda parte. Sin duda, muchos aspectos de esta perspectiva podrían adaptarse para ser empleados desde otros puntos de vista, pero tal como concebimos nuestras propuestas, incluyen un panorama general sobre lo social y la investigación.

A continuación presentamos los aspectos fundamentales de nuestro enfoque y después tratamos el concepto de *fuente primaria* que se desprende de él, para centrarnos, en la segunda parte de la obra, en materia teórica y metodológica del abordaje de las imágenes como fuentes de investigación.

Lentes conceptuales para mirar realidades sociales

La investigación social se inscribe en la inquietud universal del ser humano por entenderse a sí mismo y a su entorno. Busca revelar los qué, quién, cuándo, dónde, cómo y, especialmente, los porqué de nuestra vida en sociedad. Un punto de partida para la investigación social son los conceptos cotidianos que usamos para explicar situaciones sociales. Recurrimos siempre a ellos —porque forman parte del sentido común, e incluyen la creencia, el deseo, la intención, el sentimiento, y la acción— al relacionarnos con los demás.

Estos conceptos son el primer marco para las disciplinas sociales. Para comprobar su prevalencia en estas disciplinas, basta una revisión somera de algunos de sus textos. En la sociología, se hacen encuestas acerca de las creencias políticas; en la antropolo-

gía, se estudian las redes de creencias y cómo los sentimientos de los participantes en un rito de paso varían de una cultura a otra, mientras que en la lingüística, se analizan las intenciones de los hablantes.

Sin embargo, llega un momento en que estos conceptos cotidianos son insuficientes para explicar las situaciones sociales que queremos entender, y tenemos que complementarlos con conceptos nuevos. Por ejemplo, ¿cómo explicamos la sistematicidad de las creencias y prácticas relacionadas con la familia en diferentes culturas? Para ello, la antropología inventó el concepto de sistema de parentesco. Y ¿cómo concebir las injusticias que sufren grupos de personas en diversas sociedades, y las creencias que sirven para justificar estas injusticias? Una opción son los conceptos de dominación e ideología.

Lo que estudiamos específicamente acerca de una sociedad depende en gran medida de los conceptos que elegimos para ello. Éstos funcionan como lentes para enfocar facetas de la sociedad; constituyen perspectivas sobre la misma que nos permiten ver ciertas cosas, al mismo tiempo que ocultan otras.

Es enorme la diversidad de conceptos sobre la sociedad que han sido creados por disciplinas como la antropología, la historia, la economía, las ciencias políticas, la comunicación, la lingüística y la semiótica. Al parecer, esta diversidad es un reflejo de la complejidad de los fenómenos sociales mismos —frente a ella, es muy comprensible que se hayan desarrollado diversas maneras de explicar las cosas. Por otra parte, sin los marcos conceptuales como los que han generado estas disciplinas, sería imposible describir y entender muchos aspectos de esta complejidad; estos marcos nos ayudan a volverla entendible y explicable a una escala adecuada para nuestras habilidades de análisis y pensamiento.

Esto tiene numerosas implicaciones para la investigación social. En primer lugar, significa que no hay una perspectiva única completamente objetiva para entender ningún hecho social. Todo lo que observamos en la sociedad parte de un marco conceptual u otro, o parte al menos de los conceptos cotidianos referidos a lo social, y normalmente integra otras nociones más elaboradas también. Entonces no hay conocimiento social completamente

objetivo, pero ese es siempre nuestro faro. En segundo lugar, es muy probable que haya perspectivas complementarias, que destacan diferentes facetas de la realidad social compleja sin ser contradictorias.

Pero, desde luego, lo anterior no significa que tengamos que descartar la idea de un conocimiento que refleje una realidad social. Tampoco significa que debamos dejar de tratar de ser objetivos y metódicos al estudiarla. Aun reconociendo que el conocimiento social es parcial y que siempre se elabora desde una perspectiva determinada, notamos que algunas teorías logran explicar la realidad mejor que otras, y que algunas observaciones y conclusiones acerca de lo social son más precisas que otras.

Destacamos, también, que los sujetos que investigan no sólo son quienes están en el ámbito académico o en programas e instancias formales que dan cabida a la investigación, la desarrollamos también de manera cotidiana sujetos sociales de todas las características quienes, desde el ámbito local y como vecinos, estudiantes, profesionistas, desempleados, maestros o ciudadanos, sin más, nos proponemos indagar y conocer sobre nuestro entorno, nuestro hábitat, nuestra comunidad, nuestra historia, nuestro patrimonio, entre muchos otros temas que nos interesan, nos afectan o nos mueven, a fin de entenderlos mejor. La investigación social la concebimos así de amplia y con cabida para todo sector social que parte de los propósitos que la caracterizan y emprenda los pasos necesarios para construirla.

En la actualidad, pasado el revuelo de los grandes debates en las últimas décadas del siglo xx acerca del conocimiento social, esta propuesta de buscar un conocimiento “razonable”, mas no absolutamente certero acerca de la realidad social, ha sido asumida por numerosos investigadores. Es una forma de realismo que concuerda con nuestros conceptos cotidianos acerca de lo social y el sentido común en general. Como dice Langacker, “vivimos en un mundo real. [...] O cuando menos, eso creemos. Si no es el caso, la ilusión es muy convincente”.³⁷ Además, esta propuesta

constituye una base para avanzar con las tareas de investigación. A continuación, veremos algunas maneras en que impacta en ellas.

Complejidad y escalas de las explicaciones

Anteriormente aclaramos que nuestros conceptos cotidianos no son adecuados para dar cuenta de numerosos fenómenos sociales. Una de estas limitaciones es que remiten a líneas de causalidad relativamente sencillas, del estilo “persona *A* piensa *B* y entonces hace *C*”; no están adaptados para describir a profundidad fenómenos tan intrincados como la sociedad. Como parte de un intento por superar esta limitante, muchos de los conceptos nuevos que se han inventado identifican fenómenos de gran escala —como los cambios en una cultura o las transformaciones económicas y políticas— los cuales dependen de miles, sino millones, de pequeñas interacciones entre personas.

Por otra parte, la complejidad de lo social no sólo radica en el número de factores que confluyen en los fenómenos de gran escala, sino que también aparece en las dificultades que tenemos para vincular los fenómenos de diferentes escalas. Por ejemplo: ¿las creencias de las élites de la Ciudad de México acerca de la modernidad tuvieron que ver con los lugares donde podía salir a pasear una familia un domingo soleado de 1899? Muy posiblemente, aunque las líneas de causalidad no son muy evidentes.

Estas dos dificultades relacionadas con la complejidad de lo social —el establecimiento de explicaciones de fenómenos de gran escala, y la vinculación entre fenómenos de diferentes tamaños— son recurrentes en la investigación. De hecho, no sólo son problemas para los estudios de lo social: también surgen dificultades equivalentes en otros campos, como la neurociencia y los estudios del medio ambiente. Como respuesta a éstas y otros inconvenientes para la explicación de los procesos sociales, han surgido teorías sobre los sistemas complejos en general. Estas teorías constituyen, junto con nuestros conceptos cotidianos, otro punto de enlace entre las diversas disciplinas sociales, e incluso con campos del conocimiento.

³⁷ Langacker, *Cognitive*, 2008, p. 524.

Pero estas dificultades no son sólo dificultades, sino también puntos de interés. Esto es, a menudo los logros más relevantes que obtienen las investigaciones sociales se relacionan precisamente con la complejidad; especialmente, suelen explicar fenómenos de gran escala o vincular aquellos de diferentes escalas. Los estudios sociales más destacados se caracterizan por obtener resultados de este tipo, como el de Wallerstein sobre el surgimiento del sistema capitalista mundial, o el de Ginzburg sobre las relaciones entre la cultura de élite y la del campesinado, vistas a través de la persecución de un hereje en un pueblo italiano en el siglo XVI.³⁸

Es cierto que la mayoría de las investigaciones son de una envergadura más modesta que estos ejemplos. Sin embargo, sugerimos que desde un principio los proyectos de investigación se diseñen para buscar, en la medida de lo posible, resultados de esta naturaleza.

Disciplinas, interdisciplina e investigación social

Las disciplinas sociales surgieron en diferentes contextos y se mantienen a través de instituciones diversas (facultades universitarias, revistas, asociaciones profesionales, entre otras). Asimismo, estas disciplinas privilegian diferentes metodologías para analizar la sociedad. Sin embargo, estas divisiones entre las disciplinas sociales son cada vez menos relevantes. Al interior de cada disciplina existe una diversidad de marcos conceptuales, y por otro lado, hay un alto grado de intercambio entre ellos. Como ya vimos, hay numerosos conceptos que son compartidos por todas las disciplinas sociales, entre ellos, los de sentido común que usamos cotidianamente para navegar situaciones sociales, y los que han desarrollado las teorías sobre los sistemas complejos.

Por otra parte, las razones históricas que se plantearon por separar las disciplinas que estudian lo social hoy están caducas. La antropología originalmente se distinguió por enfocarse en los pueblos no occidentales, pero de hecho sus conceptos y su

metodología son pertinentes para estudiar cualquier sociedad; e igualmente, la sociología, la historia y la ciencia política, que se enfocaban a sociedades occidentales, también pueden aplicarse provechosamente en las no occidentales. Además, hoy se reconoce que carece de fundamentos la distinción tajante entre lo occidental y lo no occidental en la cual se basaba esta frontera entre disciplinas.

De modo parecido, hoy tampoco es relevante diferenciar entre la historia y la sociología con base en el hecho de que la primera produce descripciones y explicaciones del ser humano en el tiempo, y la segunda se enfoca en los datos cuantitativos y la búsqueda de leyes universales. En realidad, toda descripción histórica adecuada debe tomar en cuenta facetas de la sociedad que ha destacado la sociología (como la estructura social), y viceversa, toda investigación sociológica debe tomar en cuenta el arraigo histórico y el desarrollo temporal de los fenómenos que analiza.³⁹

Frente a lo anterior, **hoy se reconoce ampliamente que las distinciones tradicionales entre disciplinas sociales son en gran medida injustificadas, y que su separación tajante es poco productiva**. Este reconocimiento se refleja en el creciente número de intercambios que se dan entre estas disciplinas. Por ejemplo, hoy la sociología y la historia a menudo usan metodologías de entrevistas a profundidad que desarrolló la antropología; y, a su vez, la antropología usa metodologías de análisis de textos procedentes de la lingüística. Incluso hay una tendencia a crear nuevas áreas de estudio a partir de la combinación de dos o más disciplinas existentes (como la antropología lingüística o la sociología histórica).

Entonces, no obstante que existen comunidades académicas cuyos trabajos, por su enfoque y metodología, pueden verse en gran medida como parte de una disciplina social u otra, en general, como dicen Hammersley y Atkinson, “las ciencias sociales en el siglo XXI se han vuelto un mosaico dinámico”.⁴⁰ En estas circunstancias, nos parece que sería poco oportuno trabajar con imágenes como fuentes sólo en la historia, o sólo en la antropología

38 Véanse Wallerstein, *Análisis*, 2006 y Ginzburg, *Queso*, 1981.

39 Véanse Wallerstein, *End*, 1999, pp. 220-222 y García, *Sistemas*, 2006, p. 27.

40 Hammersley y Atkinson, *Ethnography*, 2007, p. 2.

o la comunicación, más bien, hemos desarrollado una propuesta metodológica que puede aplicarse en todas las disciplinas sociales. Las diversas problemáticas que tratamos en este libro —la localización y creación de fuentes de información, su interpretación, descripción, sistematización, y puesta en acceso— son propias de todas estas disciplinas. Por este motivo hablamos aquí de investigación social, sin privilegiar una disciplina específica.

Así pues, **entendemos la investigación social como un área de especialización transversal y abierta**. Es transversal porque atraviesa las divisiones disciplinarias tradicionales, estableciendo un corte en otros términos; y es abierta porque no se plantea como aislada o independiente de lo que quedó fuera de su esfera de competencia, sino todo lo contrario: busca mantener un diálogo con todas las facetas de la investigación sobre lo social —e incluso, en la medida de lo posible, con otras ciencias y ámbitos de la vida en general.

La óptica de la investigación social se ha ido consolidando como nuestro lente principal, impulsando y justificando estudios interdisciplinarios con la archivología, las ciencias de la computación, y la ciencia cognitiva, entre otros campos. Esta apertura también se vislumbra en los vínculos que hemos establecido entre nuestras investigaciones y propuestas sociales acerca de los archivos, el patrimonio y la educación audiovisual. Por otra parte, una apertura similar ha sido impulsada por muchos autores, entre ellos, Wallerstein, quien llama, precisamente, a “abrir las ciencias sociales”, y Rolando García, quien propone una metodología para vincular disciplinas a partir de una teoría de los sistemas complejos. Marcos conceptuales comunes y prácticas convergentes son los ingredientes principales de la investigación interdisciplinaria y, para lograrla, se requiere de equipos multidisciplinarios. Pero la interdisciplinariedad no emerge por generación espontánea; la simple yuxtaposición de disciplinas no la produce, sino que responde a la necesidad de lograr síntesis integradoras de los elementos de análisis que derivan de los objetos de estudio, de los marcos conceptuales y de los estudios disciplinarios. De acuerdo con García, no es el equipo el interdisciplinario, sino la metodología, y todo lo que en esta obra abordamos lo refleja en gran medida. De hecho, es la búsqueda de este análisis

sistémico la que impulsa la investigación interdisciplinaria, por lo que plantea una problemática no sólo metodológica, sino sobre todo epistemológica.⁴¹

Crítica, poder y conocimiento social

Los debates y las transformaciones en las ciencias sociales del último medio siglo se relacionan, no sólo con la naturaleza del conocimiento y las divisiones disciplinarias, sino también con el papel de la investigación en la injusticia y la opresión. La ciencia social ha sido criticada —y con mucha razón— por su complicidad con numerosas injusticias, la cual incluye no sólo apoyos directos a opresores, como en el caso de los antropólogos que trabajaron para los poderes coloniales —ayudándolos a entender a los pueblos para someterlos— sino también complicidades menos evidentes, como el desarrollo de ideas y discursos que justificaban la dominación.

Las críticas acerca del segundo tipo de complicidad han sido más difíciles de librarse que las que atañen al primero. Con relación a éste, una posible respuesta es que al final, cualquier tipo de conocimiento puede emplearse para diversos fines, y si algunos investigadores se prestan para actividades reprochables, esto no tiene necesariamente por qué afectar la calidad moral de toda la investigación social. Pero, en el caso del segundo tipo de complicidad que justifica la dominación, algunos críticos plantean que numerosos componentes de la investigación del ámbito social —sus metodologías, sus marcos conceptuales, sus supuestos fundamentales— se encuentran tan entrelazados con la dominación que resulta imposible separarlos. Por tanto, se alega, la única solución es transformar radicalmente la investigación desde su raíz, o incluso abandonar por completo cualquier pretensión de crear conocimiento social.

En esta línea, por ejemplo, Laclau denuncia que la “dictadura” del racionalismo heredado de la Ilustración impide la formación

⁴¹ Véanse Wallerstein, *Abrir*, 1996 y García, *Sistemas*, 2006.

de proyectos de liberación. Y Foucault alega que las ciencias sociales y la psicología contribuyen a la producción de “regímenes de verdad” que forman parte de los sistemas de control social.⁴² Desde esta perspectiva, pareciera que los mismos conceptos de racionalismo y verdad, que son tan centrales para cualquier ciencia, están irremediablemente atados a la dominación y la injusticia.

Estas críticas cobraron fuerza en parte porque el modo de hacer ciencia social que predominó durante la primera parte del siglo xx fue especialmente irreflexivo y confiado. ¿Cómo no pensar mal de los investigadores que sostenían la inferioridad de personas no occidentales, según ellos, científicamente comprobada? Lo sorprendente es que tales puntos de vista gozaban de un reconocimiento amplio, y que no evidenciaba la relación entre los marcos conceptuales y una ideología racista.

Los puntos de vista de este tipo y la confianza irreflexiva subyacente fueron puestos en evidencia por el movimiento de crítica, y este señalamiento fue uno de sus logros principales. Otro mérito fue hacer visible el impacto social y político de las investigaciones, tanto en fenómenos sociales de gran escala (por ejemplo, el colonialismo) como en situaciones locales (el impacto de la presencia de un antropólogo en una comunidad aislada). Otro más fue fomentar el interés por los puntos de vista y vivencias de los grupos desfavorecidos, como los campesinos, las mujeres y los pueblos indígenas, los cuales frecuentemente han sido omitidos de los relatos oficiales.⁴³

Sin embargo, el propósito de algunos críticos de poner en entredicho los mismos conceptos de racionalidad y conocimiento social sólo se logró parcialmente. Si bien hoy se mantiene un nivel saludable de desconfianza acerca de los supuestos básicos de la ciencia —como dice Morin “la racionalidad es frágil, debe ser continuamente reflexionada, revisada y redefinida”⁴⁴— al parecer el propósito general de crear conocimiento, si no absolutamente verídico cuando menos lo más certero posible, es imposible de

⁴² Laclau, *New*, 1990, pp. 4, 82-83; Hammersley y Atkinson, *Ethnography*, 2007, pp. 12-13.

⁴³ Ginzburg, *Ecstacies*, 1991, p. 2.

⁴⁴ Morin, *Méthode*, 1986, p. 95.

mover. Es más, renunciar a ello sería, a todas luces, contradictorio, y contraproducente para los mismos objetivos de justicia social que motivaron el movimiento de crítica.

Dicho de otra manera: estamos de acuerdo con De Sousa Santos cuando dice que “la experiencia social en todo el mundo es mucho más amplia y variada de lo que la tradición científica o filosófica occidental conoce”, y que la ciencia social ha hecho relativamente poco por evitar la pérdida de esta riqueza. También concordamos con la propuesta de este autor de repensar la ciencia social desde sus fundamentos más básicos.⁴⁵ Pero hasta donde alcanzamos a ver, ningún re-pensamiento serio al respecto conduce a descartar la búsqueda del conocimiento social razonablemente verídico, basado en indicios verificables y reflexiones tan lógicas como seamos capaces de realizar.

En todo caso, también existe una larga tradición de producción de conocimiento y reflexiones desde una perspectiva que critica el poder y la injusticia; y al interior de esta tradición hay una gran diversidad de enfoques acerca del conocimiento. En tanto, la denuncia del poder en absoluto es del dominio exclusivo del movimiento escéptico que sacudió las ciencias sociales durante las últimas décadas. La propuesta del LAIS se inscribe enfáticamente en esta tradición de denuncia, por lo que, al mismo tiempo de reivindicar una noción de conocimiento en los términos ya expuestos, invitamos a buscarlo con un sentido crítico y reflexionando de manera permanente acerca del papel social de la investigación.

Fuentes y recopilación de datos

En la propuesta metodológica que exponemos aquí, la noción de *fuente* es clave. De hecho, desde el inicio de este libro se menciona en el planteamiento sobre la “integración de imágenes como fuentes”. Pero ¿qué son las fuentes exactamente?

El concepto de *fuente* que usamos corresponde al abordaje y tratamiento de cualquier vestigio a partir de preguntas de investi-

⁴⁵ De Sousa, *Milenio*, 2005, p. 152.

gación, que nos permitan entender los procesos sociales que estudiamos. En la historia, las fuentes han sido documentos escritos que se crearon en un tiempo y lugar cercanos a los acontecimientos de interés, y que, a la luz de nuestras preguntas, aportan información sobre estos acontecimientos. Ejemplos de fuentes de este tipo incluyen los diarios personales, cartas, notas de prensa y registros administrativos (como los expedientes jurídicos, actas, facturas o inventarios comerciales). Durante mucho tiempo, estos documentos han sido la materia prima de los estudios históricos.

Sin embargo, en el último medio siglo —y a la par de otras transformaciones en las ciencias sociales que ya señalamos— ha aumentado la aceptación de los historiadores hacia diversos tipos de fuentes, incluyendo las entrevistas, leyendas, objetos cotidianos, pinturas, fotografías e imágenes en movimiento. Pero, como también hemos señalado, a pesar de esta creciente apertura en principio hacia las fuentes no tradicionales, en la práctica existen ausencias y reticencias en su aprovechamiento —problema que fue una de las motivaciones de este libro.

Según el concepto amplio de fuente que empleamos, cualquiera de los documentos u objetos que acabamos de mencionar puede llegar a ser una fuente. Además, el concepto aplica no sólo a la historia, sino a la investigación social en general, incluyendo cualquier vestigio que sirva “de base argumentativa de las afirmaciones” que hacemos al estudiar la sociedad.⁴⁶ Por otra parte, considera no sólo los vestigios que el investigador halla (en archivos o colecciones particulares, por ejemplo) sino también objetos que él produce (como entrevistas que realiza o fotografías que toma).

No obstante la amplitud de esta definición, hay varias cosas más que podemos decir acerca de las fuentes. En primer lugar, debido a que son el resultado del funcionamiento de sistemas sociales complejos, las fuentes en sí son complejas también: parten de documentos generados en múltiples contextos temporales, espaciales, políticos, ideológicos, entre muchos otros, para erigirse en nuevos documentos ahora permeados por la mirada y el análisis del investigador que las construye. Un aspecto más de esta com-

⁴⁶ Aguayo y Roca, “Estudio”, 2005, p. 3.

plejidad es que a menudo surgen de documentos que registran datos que no tuvieron que ver directamente con la intención con la cual fueron producidos. Por ejemplo, un mapa antiguo de una ciudad no sólo muestra la disposición y nombres de las calles en el momento de su elaboración, sino también dice algo acerca de las personas que lo crearon y las técnicas cartográficas que tuvieron a su disposición. Asimismo, una fotografía puede, por casualidad, registrar en segundo plano sujetos u objetos que el fotógrafo no consideró relevantes, como vimos con varios ejemplos en el primer apartado,⁴⁷ y un acta de nacimiento también revela el nombre y firma del funcionario que validaba las actas en la oficina que lo expidió.

En segundo lugar, al usar vestigios como parte de cualquier investigación, siempre los interpretamos a partir del marco conceptual que hemos seleccionado. Como dicen Aguayo y Roca, los vestigios “no son una ventana a los hechos por sí mismos, sino que son los investigadores con sus ideas y propuestas de estudio los que convierten esas huellas en fuentes de estudio con un sentido específico”.⁴⁸ En el mismo sentido, subraya Kragh, “el historiador es quien transforma la reliquia en fuente mediante su interpretación. [...] La información revelada por la fuente, y en este sentido la fuente misma, se vuelve una interacción entre el objeto y el historiador, un punto de reunión entre pasado y presente”.⁴⁹

Entonces, a través de su interpretación, el investigador escoge el documento y selecciona las características que le permiten su construcción como fuente, a partir sobre todo de sus propósitos y de sus preguntas de investigación, pero también de su perfil, sus formas de pensar y sus capacidades de análisis y síntesis. Y al hacerlo, también pone a prueba su marco conceptual: la construcción de las fuentes es uno de los momentos en la investigación donde se demuestra o no la capacidad del marco de explicar y vincular fenómenos sociales de diferentes escalas.

Finalmente, la interpretación de las fuentes y su uso para alcanzar explicaciones acerca de fenómenos sociales es un proce-

so creativo. Implica analizar quiénes crearon y usaron el vestigio, para qué finalidad y en qué circunstancias, y vincular este análisis con los temas de la investigación propiamente dicha; en la mayoría de los casos, esto requiere imaginar situaciones e interacciones que desconocemos y que podrían haber afectado las características del vestigio en cuestión. Como menciona Ginzburg, esta labor se parece a la de un detective que busca reconstruir sucesos que no ha visto a partir de pistas fragmentarias.⁵⁰ Asimismo, al igual que en la criminología, una conclusión cobra más fuerza cuando es apoyada por múltiples fuentes. En la investigación social, esto se llama *triangulación o confrontación de fuentes*.⁵¹

Estos tres aspectos acerca de los documentos y su construcción como fuentes de investigación —la calidad de ser huellas del funcionamiento de un sistema complejo y de contener información intencional o no; la necesidad de aplicar un marco conceptual determinado a la hora de interpretarlas, y su incorporación como pistas para reconstruir fenómenos que a menudo no hemos vivido directamente— deben tomarse en cuenta al proponernos la construcción y confrontación de cualquier tipo de ellas, no sólo las imágenes. No obstante, estas características tienen matices específicos en el caso de las fuentes *imagéticas*. Explicar estos matices es el objetivo de los siguientes apartados.

La concepción de un proyecto de investigación

Aunque nos detendremos ampliamente en aspectos metodológicos del trabajo con las fuentes en los próximos apartados, concluimos esta parte explicando cómo concebimos un proyecto de investigación en el LAIS, partiendo de que su principal línea es la investigación social con imágenes.

El proyecto de investigación es una herramienta fundamental de la investigación social. Consiste en un escrito donde se definen los parámetros básicos del estudio que se pretende llevar a cabo,

⁵⁰ Ginzburg, "Huellas", 2003.

⁵¹ A ella nos dedicaremos sobre todo en el apartado 2.2.

incluyendo los temas a estudiar, sus antecedentes y justificación, los marcos conceptuales seleccionados, los objetivos, las hipótesis, las fuentes, y la metodología a emplear. Sin embargo, aquí no se pretende explicar cómo hacer un proyecto de investigación,⁵² sólo expondremos algunas maneras en las que el enfoque que hemos descrito acerca de la investigación social incide en los proyectos.

En primer lugar, uno de los retos centrales de un proyecto de investigación es el establecimiento de un recorte de la realidad social compleja, y la selección de los conceptos que se usarán para definir fenómenos a diferentes escalas. Debido a que para cualquier situación existe un gran número de posibles recortes, es muy común que el primer intento no sea el último, al contrario, la mayoría de los proyectos pasan por varias redefiniciones frente a la imperiosa necesidad de acotar, desde que se proponen como estudios exploratorios hasta el inicio de la investigación y su consecución. Estos reacomodos pueden entenderse como tránsitos entre la complejización y la simplificación, en los términos que presenta Morin.⁵³ De acuerdo con el autor, la complejización busca potenciar los datos que se toman en cuenta y reconocer la variedad, lo ambiguo y lo aleatorio, mientras la simplificación selecciona lo estable y produce un conocimiento que puede conducir a la acción.

En segundo lugar, como parte de la definición de la metodología de investigación, hemos insistido en la importancia de las fuentes a emplear. Hemos reiterado también, que éstas no son algo dado, sino que tienen que construirse con base en las preocupaciones, supuestos y marcos conceptuales de la investigación misma. En la medida de lo posible, conviene precisarlas desde un principio, aunque sea de manera tentativa.

Partimos de que todo proyecto de investigación social está siempre inserto en un marco que integra dos ejes principales para el abordaje de cualquier objeto de estudio: en un tiempo y espacio concretos. Estos dos ejes están constituidos por una filosofía de investigación o postura teórica que orienta el proyecto

⁵² Existen numerosos textos excelentes sobre el tema. Véanse en bibliografía Eco, Cardoso y Salmerón.

⁵³ O como procesos de interdefinibilidad, en términos de Rolando García. Véanse Morin, *Méthode*, 1986, pp. 62-63 y García, *Sistemas*, 2006, p. 27.

y condiciona las metodologías a utilizar, y una epistemología de investigación que impulsa una meta-reflexión a partir de ciertas herramientas de descripción, análisis e interpretación que se suceden a lo largo de todo el proceso.

Alternando todo el camino entre las posibilidades de la localización de fuentes (en trabajo de archivo) y su creación (en trabajo de campo), la investigación social parte de documentación bibliográfica, hemerográfica, fotográfica, filmica, videográfica, etcétera, a la vez que puede crear las propias fotografiando o videogramando en el trabajo de campo.

Reproducimos aquellas imágenes que localizamos y consideramos que pueden ser potenciales fuentes de investigación, a la vez que también registramos imágenes en el trabajo de campo, que constituirán fuentes propias. De éstas conocemos mucho más de entrada, porque nosotros las capturamos, pero ambas tendrán implicaciones en materia de documentación, para poder incorporarlas a la investigación. Sólo en la medida en que podamos precisar sus coordenadas o contextos de producción, será viable su construcción como fuentes, lo cual ameritará que expongamos aquí los diversos pasos metodológicos y técnicos que esto implica.

Esta utilización y reutilización de evidencias, localizadas en archivo o registradas en campo, contemplan la diversidad de documentos *imagéticos* que, siempre de la mano de su documentación, derivarán en las fuentes de investigación una vez tengamos claras las preguntas de investigación. Muchas de ellas surgen en la propia búsqueda y durante la observación y registro, muchas más emergen en el proceso de documentación, ante la posibilidad sobre todo de cotejo, confrontación y triangulación.

En forma paralela a la investigación, siempre será ideal tener debidamente procesada toda esta documentación y su catalogación, para próximas investigaciones, lo cual sitúa también en un horizonte paralelo a la reflexión sobre los procesos de archivación, gestión, acceso y difusión de estas fuentes. De ahí que todas las propuestas metodológicas que revisaremos a continuación, se inserten en un amplio marco constituido por el patrimonio audiovisual y estos procesos de archivación, gestión y acceso.

Al traer los archivos y el patrimonio audiovisual a la escena de la investigación, hemos pretendido, sobre todo, fincar tareas y responsabilidades que consideramos atañen precisamente al ámbito de la investigación, que ha tenido un papel bastante limitado para transformar la situación del patrimonio fotográfico y audiovisual, así como para fomentar su estudio y preservación. Enseguida nos centraremos en varias propuestas teóricas y metodológicas para abordarlo, con el propósito de aportar en esta línea.

La forma en que se lleva a cabo la investigación determina en gran medida los resultados a los que se llega. Presentamos una propuesta con varias aristas, que implica a equipos de trabajo y que rompe barreras disciplinarias. La misma ruptura aplica para las fuentes que se propone utilizar: no basta con aquéllas que se han dado en llamar “tradicionales”, sino que hay que buscar en aquellos vestigios que muchas veces no son considerados. Entre estos documentos por abordar se encuentran las imágenes, por ello, a continuación nos introducimos en las implicaciones teóricas, metodológicas y técnicas de su incorporación. ●

2

Investigación con imágenes

Propuestas teóricas, metodológicas y técnicas

A continuación, se presentan propuestas para la investigación con imágenes de carácter teórico, metodológico y técnico.

Primero, se exponen las disciplinas y los autores que abonaron a la trayectoria del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) para la incorporación y el tratamiento de las imágenes como fuentes de investigación. Se presenta un modelo de análisis basado en la documentación-investigación: identificación, análisis, confrontación de fuentes y explicación a partir de las imágenes. Posteriormente, se exponen casos de incorporación de imágenes como fuentes, en oposición al uso ilustrativo.

Finalmente, se describen propuestas metodológicas y técnicas de investigación con fuentes fotográficas y audiovisuales, las cuales se concretan al manejo de equipo audiovisual en el trabajo de campo, incluyendo la elaboración de entrevistas y trabajo de archivo.



2.1 Pautas para el análisis de las imágenes

En el presente apartado se describen las propuestas básicas de las cuales partimos para construir una metodología propia sobre cómo abordar el contenido de una imagen fotográfica. Comienza en el análisis iconográfico, para ubicarnos en el estudio documental y destacar el carácter *indicial* de la fotografía. Desde la investigación social, consideramos que esta característica es uno de los primeros aspectos para abordar las imágenes como fuentes de investigación. La propuesta tiene como eje la documentación y la catalogación documental, con el fin de construir mecanismos de sistematización de la información relativa a una imagen, a la hora de consignarla para su localización y reutilización.

Magritte esbozó la idea base de la que partimos en este texto, hace ya varias décadas. Entre 1928 y 1929 pintó una serie de cuadros sobre *La traición de las imágenes*.¹ En el más famoso de ellos pinta una pipa, al pie de la cual escribe: “esto no es una pipa”. La imagen causó desconcierto en su momento, pero ha sido una de las más reproducidas en el siglo xx, sobre todo con motivo de un libro del mismo nombre que escribió Michel Foucault a partir

¹ *La trahison des images* [Ceci n'est pas une pipe], es una serie de pinturas que se encuentra en Los Angeles County Museum of Art y puede ser consultada en línea y en el buscador de imágenes de Google.



Ceci n'est pas une pipe.

Tomada de <<http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948>>.

de ella.² Con el tiempo, en otros cuadros similares, se ha jugado indefinidamente sobre las formas de estas figuras, para hacernos ver de qué manera las imágenes nos pueden engañar o mostrar cosas que no son.

Con un recurso similar, pero con otra intención, en la película *Firelight*, la actriz Sophie Marceau, quien interpreta a una institutriz que debe lidiar con una pupila muy difícil, hace sus primeros intentos para que aprenda a leer mediante unas tarjetas donde pinta figuras y les pone su nombre; un recurso muy utilizado en la enseñanza: una imagen de un pato, junto a la palabra “pato”; la imagen de un plátano, junto a la palabra “plátano”, etcétera.³ Con este sistema se explora la asociación que establecemos de manera largamente aprendida entre palabra e imagen, apostando a que llegue un momento en que el aprendiz, sin ver la imagen, pueda identificar qué dice la palabra. Este recurso nos hace pensar directamente en que, por naturaleza, retenemos primero las imágenes de las cosas y después los términos y conceptos que las refieren.

2 Foucault, No, 2004.

3 Véase: ejemplo 1 en el material didáctico en línea: http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html

Ahora bien, más allá de las imágenes realistas, Magritte llama la atención sobre la ambigüedad de éstas, sobre todo pictóricas. Ante la perfidia de las imágenes cuestiona la realidad pictórica. Este cuestionamiento podríamos hacerlo extensivo a cualquier tipo de imagen, pero en la pictórica es mucho más claro: alguien traza, mediante lápices o pinceles, un objeto o un sujeto en un lienzo, representando no lo que ese objeto o sujeto es, sino lo que el autor quiso que fuera visto, o lo que es, en todo caso, desde su mirada particular.

Ahí radica la paradoja de las imágenes, en varias trampas que nos ponen en el camino, de ahí la implicación de varios retos si queremos abordarlas como vestigios de tiempos y procesos que nos propongamos estudiar. Si las abordamos con la intención de entender la diversidad de procesos a través de ellas, estaremos siempre entre dos frentes que las caracterizan en su esencia: la mirada que traza o captura y lo que alguna vez pudo estar frente a los ojos del hacedor de imágenes.

En tanto son vestigios de la construcción de conocimiento y la creación humana, las imágenes ameritan mucha mayor atención de la que han recibido en general en los procesos de investigación social. La imagen es inevitablemente explícita en temas que los textos pueden pasar por alto fácilmente. Es un valioso testimonio de otros aspectos de la acción social, a menudo no documentados por ningún otro vestigio; pueden constituir un testimonio de aquello que muchas veces no dicen las palabras (lo que dio origen al famoso dicho de que “una imagen dice más que mil palabras” que aquí en esencia cuestionamos porque, como veremos más adelante, para decodificarlas es necesario verbalizar sobre ellas).⁴

Si imaginamos con Peter Burke⁵ al historiador del año 2500, trabajando con las numerosas imágenes que hoy se producen y circulan, como documento de investigación: ¿qué mundo recuperaría? Es claro que las imágenes actuales que circulan por doquier no sólo son un reflejo de la sociedad que las produce, sino que

4 Véase Roca, “Imagen”, 2004 y reflexiones acerca de la *oralidad secundaria*, que plantea Walter Ong a propósito de la *postipografía electrónica*, en Ong, *Oralidad*, 1987, p. 134.

5 Burke, *Visto*, 2001, p. 120.

manifiestan también maneras de ver esa sociedad y de cómo quiere que sea vista.⁶ Con el fin de analizar esto con mayor detalle, revisaremos enseguida algunas opciones para poder construir las imágenes como fuentes de investigación.

Asumimos así, en una primera instancia, que las imágenes no son verdades, como tampoco lo son los textos, sino que ambos documentos nos acercan a versiones y puntos de vista sobre una gran diversidad de asuntos; este es nuestro punto de partida para dar los primeros pasos en este camino. Para seguir, cabe preguntarnos: ¿cómo abordar entonces el contenido de una imagen?

Primeros pasos: el análisis iconográfico

En este trayecto inicial, partiremos de la iconografía-iconología, de la mano de Erwin Panofsky,⁷ y de sus propuestas de análisis que iluminaron una primera vía para distinguir sobre todo los diversos niveles de acercamiento (preiconográfico, iconográfico e iconológico) que podemos seguir al abordar una imagen.

Ubiquemos primero a Panofsky (1898-1968), cuya vida corre paralela a la de Magritte (1898-1967). No es casual que en su momento ambos reflexionaran sobre cómo las imágenes construyen conocimiento; después de varias corrientes y vanguardias pictóricas que cuestionaron seriamente el realismo, se produjeron muchas imágenes de estilo impresionista, cubista, expresionista, surrealista, entre otras, que construyeron otras formas de ver la realidad.

Así como Magritte, en su papel de pintor y desde el arte, buscaba que el observador fuera más sensible y crítico frente a las imágenes al cuestionar la relación entre los objetos pintados y los reales, Panofsky, historiador del arte y pupilo de Aby Warburg, reflexionaba sobre el acto interpretativo para entender y explicar —a su vez desde la academia— las relaciones entre las imágenes y sus significados.

⁶ Roca, "Imagen", 2004.

⁷ Panofsky, "Introducción", 1972.

Desde la iconografía —que es la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, más allá de la forma—, Panofsky ilumina, todavía décadas después, el camino de todo investigador que se proponga abordarlas, al desarrollar un método iconográfico-iconológico que permita llegar a los significados de las imágenes, para lo cual parte de que el espectador, como el historiador, nunca es ingenuo, sino que siempre enfrenta la imagen con presupuestos culturales. Así, distingue tres niveles de análisis:

1) *Preiconográfico*: después de la percepción formal, el primer nivel de significado que se nos presenta es el *significado fáctico*, que nos permite identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos por la experiencia práctica. Enseguida, tenemos el *significado expresivo*, que ya no se da por simple identificación, sino por empatía, porque es parte de mi experiencia práctica, de mi familiaridad cotidiana con objetos y acciones.

En este nivel abordamos el contenido temático o significado de una obra, que va más allá de la forma (líneas, color, volúmenes).

Hasta aquí sería un nivel de análisis preiconográfico.

Tomándonos de entrada la licencia de trasladar su teoría al análisis de la fotografía, veamos este ejemplo. Por mucho que miremos y remiremos esta imagen, quizás no todos tenemos la experiencia práctica ni la familiaridad cotidiana para identificar



Alex S. McLean, Longview, Washington, en McLean, Fotografía, 2003.

las formas ni los objetos que la componen. Sólo en la medida en que estemos familiarizados con vistas aéreas del espacio terrestre y con imágenes de ríos helados, quizá podamos reconocer en las formas lineales un buen número de troncos que se desplazan río abajo rompiendo el hielo.

2) *Iconográfico*: ahora bien, una vez descrito el *significado secundario* (o convencional) entran en juego las convenciones, porque es resultado ya no de estar familiarizado con el mundo práctico de los objetos y las acciones, sino también con el mundo de las costumbres y tradiciones culturales. Es inteligible en lugar de ser sensible.

En esta fotografía, por ejemplo, quizá podamos identificar una cultura, una época y una actitud de las jóvenes que vemos, pero muy probablemente se nos dificulte entender qué están haciendo con su mano en la garganta, al no tener tanta familiaridad con su cultura y procesos educativos. Para poder ver a unas alumnas estudiando chino en esta imagen, debemos tener alguna referencia de que el chino es una lengua que implica trabajar mucho la fonética y justo es útil para ello llevarse la mano a la garganta para percibir las vibraciones que emiten las cuerdas vocales.



Brian Brake, *Alfabeto chino*, ca. 1950. Fuente: Museum, Fotografía, 2005.



Hermanos Mayo, Tlatelolco, México, 3 de octubre de 1968, fotografía publicada en la revista Cuartoscuro, núm. 19.

Un ejemplo más, para este nivel, lo constituye esta fotografía en la que quizás podemos identificar formas, sujetos, temporalidad e incluso latitud, que nos son más familiares. Todos sus elementos apuntan a una imagen que contiene mucha más información cercana a nosotros que las dos anteriores. De ser así, seguro podemos identificar a una pareja y otro señor, quienes observan detrás de un vidrio roto por impacto de balas. A partir de sus características físicas y su vestimenta podemos ubicar el registro en México, o al menos en América Latina, en los años sesenta, y de ahí hay un paso a una posible asociación de esta fotografía con el 2 de octubre de 1968. De hecho, la fotografía es del día siguiente, 3 de octubre, tras la masacre de Tlatelolco.

3) *Iconológico*: un tercer nivel de significado es el *significado intrínseco o contenido*, que le es esencial, mientras que los otros dos pertenecen al dominio del fenómeno. Determina la manera en que el hecho visible toma forma y está por encima de las voliciones conscientes; es donde se hace más evidente la interpretación ya ideológica, de acuerdo con todo nuestro conocimiento y experiencia como sujetos históricos que somos.



Moisés Hernández, Santiago de Cuba, 1927. Fuente: Díaz, Díaz y Salinas, Cuba, 1998.

La descripción y el análisis de esta fotografía seguramente nos llevaría a identificar el espacio, la temporalidad, y sujetos y objetos que ahí aparecen: Cuba, años veinte, turistas, etcétera. Sin embargo, en el esfuerzo que implica este tercer nivel ya se trataría de hacer un ejercicio de síntesis y ver si podemos decir en muy pocas palabras qué significa esta imagen; y eso quizás sea posible incluso con una sola palabra: "racismo". Llegar a este nivel de interpretación implica la identificación de muchos elementos ahí captados, pero también el análisis a partir de la cultura y contexto a los que corresponde este retrato.

Recapitulando, para Panofsky, el *contenido temático natural o primario* de las imágenes, subdividido en *fáctico y expresivo*, identifica *formas puras* y sus relaciones mutuas como *hechos*. Es el mundo de los *motivos artísticos* y su enumeración constituye una *descripción pre-iconográfica*.

Otro es el nivel del *contenido secundario o convencional*, donde ya comprobamos lo que esos motivos artísticos representan: relacionamos motivos artísticos y combinaciones de motivos artísticos (composiciones) con *temas o conceptos*. Los motivos que portan un significado de este tipo son los que pueden ser llamados *imágenes*

y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos llamaban "invenzioni", lo que para nosotros serían *historias y alegorías*. La identificación de éstas es el campo de la iconografía en sentido estricto.

Así pues, el *análisis iconográfico* presupone mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica, presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral. Finalmente, el significado intrínseco o contenido constituye el paso hacia la síntesis, una vez hecho el análisis, así como la identificación correcta de los motivos es el prerequisito para un certero análisis iconográfico en el sentido más estricto, el análisis riguroso de imágenes, historia y alegorías es el prerequisito de una correcta *interpretación iconográfica en el sentido más profundo*: identificación, descripción y clasificación de esas imágenes.

Aquí es donde entran en juego *condiciones históricas variables* que nos permiten descubrir e interpretar *valores simbólicos*, a menudo desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente. Entramos ya en el nivel de la iconografía en un sentido más profundo, la *interpretación iconológica*. En este último paso, nuestra intuición sintética tiene que ser controlada en la medida en que nos percatamos del modo en que, bajo condiciones históricas diferentes, las tendencias generales y esenciales de la mente humana son expresadas por temas y conceptos específicos.

Desde aquí entramos ya a un giro ineludible que podríamos tildar incluso de paradigma en el abordaje de las imágenes como fuentes de investigación, que será más evidente cuando nos centremos en las imágenes técnicas, como la fotografía: el *paradigma indicial*, al que volveremos más adelante con otro autor que es Philippe Dubois, y que nos remite directamente a las dos caras de la misma moneda que ya planteaban Magritte desde el arte, y Panofsky desde la historia del arte.

Estas llamadas imágenes técnicas, cuya manufactura depende de un instrumento tecnológico que permite su captura, impli-

can mediaciones distintas a las de un lápiz o un pincel. Aquí está implicado un instrumento cuyas características condicionan en gran medida lo que resultará en la imagen captada. Tomemos por ejemplo la fotografía y, con ella, veremos claramente esta huella de lo real que nos ocupa desde un inicio.

Hay una referencia que tiene un aquí y ahora en el mundo real: el mundo fenoménico. De ahí el valor singular de la imagen *individual*, la que queda ligada a un referente, un signo con el que tiene una conexión física: el índice. Este principio de conexión física, de singularidad, de designación y de atestiguamiento, es el que nos permite asentar una primera premisa frente al paradigma mencionado: el abordaje del realismo fotográfico conlleva un retorno hacia el referente, pero desembarazado de la obsesión del ilusionismo mimético que imperó en sus inicios. La imagen fotográfica se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda, porque la fotografía también es índice; es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo).

De esta manera llegamos a la imagen como documento, como huella que atestigua un punto de vista pero a la vez nos obliga a reflexionar sobre su carácter de vestigio de un tiempo y espacio que estuvieron ahí, frente a quien trazó, capturó o registró visualmente, en el soporte que sea. Porque los investigadores, como diría Peter Burke a propósito de los historiadores, “necesitan la iconografía pero también deben trascenderla”.

El giro: el análisis documental

Décadas después de estos primeros cimientos puestos por Erwin Panofsky, que aquí hemos recuperado, a finales del siglo XX encontramos otro especialista, Félix del Valle Gastaminza, de la Universidad Complutense de Madrid, quien desde una disciplina mucho más reciente que la historia del arte —las ciencias de la información— reflexionaba y construía en la misma línea.⁸

⁸ Del Valle, investigador y docente preocupado, desde las ciencias de la información, por la documentación de las imágenes, se ha dedicado a desarrollar propuestas de análisis documental, que también fueron una importante luz en

La incorporación de sus propuestas implicó una pausa en el camino, para detenernos a pensar sobre dos cuestiones que plantea de entrada, cuyas respuestas conducen por una u otra ruta. Dice Del Valle que, cuando abordamos la imagen fotográfica, es fundamental plantearnos si nos interesa preguntarnos por lo que el autor quiso decir a través de la fotografía, o bien, por lo que la fotografía dice, más allá de las intenciones del autor.

Desde luego ambas vías son interesantes y pertinentes de abordar, pero, por ejemplo, la historia del arte ha estado anclada en atender la primera, y pocas disciplinas se han preguntado siquiera sobre la segunda. Al respecto, otro autor plantea: “La historia del arte no ha hecho historia a partir de las imágenes, ni siquiera de las imágenes [...]. Su objeto de estudio no han sido las imágenes sino algo así como la historia del espíritu humano plasmada en las obras de arte.”⁹ Cabría plantearnos por qué se ha dado mucho menos la práctica de preguntar lo que dicen más allá de las intenciones del autor, con destacables y muy honrosas excepciones.

Si optamos por la vía de estudiar lo que la fotografía dice, más allá de las intenciones del autor, enseguida nos topamos con una nueva bifurcación, indica Del Valle:

- Analizar lo que la fotografía dice con referencia a su misma coherencia contextual y a los sistemas de significación a los que remite.
- Analizarla con referencia a nuestros propios sistemas de significación y con referencia a nuestros deseos, intereses o gustos.

el camino de las construcciones metodológicas del LAIS. Con el interés por construir mecanismos de sistematización de la información relativa a una imagen a la hora de consignarla para su localización y reutilización, Del Valle aporta interesantes pistas en nuestra búsqueda. Centrado en el estudio de las imágenes que llamamos técnicas, destacamos sobre todo sus aportes en materia de análisis documental de la fotografía. Véase su texto en Valle, “Fotografía”, 2005, y “El análisis documental de la fotografía” [en línea], Madrid, Universidad Complutense, 2001, <www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm> [Consulta: 10 de noviembre de 2012.]

⁹ Pérez Vejo, “Puede”, 2012, p. 21.

De nueva cuenta nos encontramos ante una dupla de opciones que mostraba un camino muy poco explorado desde la investigación social, porque quien llega a plantearse el estudio de la fotografía por lo que puede decir, más allá de las intenciones del autor, con frecuencia elige analizarla por medio de la segunda vía: de acuerdo con sus propios sistemas de significación y con referencia a sus deseos, intereses o gustos.

Pero son muchos menos los que se han animado a analizarla con referencia a su misma coherencia contextual y a los sistemas de significación a los que remite. Esta vía implica conocimiento sobre los contextos de producción y la cultura donde estos se insertan. Sólo dando un gran peso al trabajo de documentación podíamos encaminarnos hacia esta propuesta de análisis documental cuyo mayor aporte estriba en la amplia catalogación de las imágenes, como parte modular de la investigación.

Para contar con las habilidades necesarias, Del Valle despliega una serie de *competencias* que permiten atribuir información documental, de las cuales depende la consecución de este trabajo.¹⁰ Estas competencias permiten identificar y describir aspectos relacionados con la biografía de quien produjo la imagen (autor, contexto de producción, edición, circulación, procedencia, características técnicas, condiciones de uso, derechos); su contenido (descripción de elementos estables, móviles y vivos, qué o quiénes aparecen registrados, cuándo, dónde y cómo, y temas sobre los que trata el referente real ahí registrado); y sus relaciones (todo lo que podamos llegar a saber a partir de su relación con otros documentos, ya sea a nivel temático, cronológico, geográfico y onomástico, entre otros posibles).

Más adelante, con las propuestas de documentación y descripción de fotografías, veremos con más detalle estos tres puntos que abarcan un amplio rango del trabajo de catalogación. Pero destacamos también aquí de la obra de Del Valle, la caracterización metodológica que hace del análisis documental, al distinguir el aspecto morfológico del contenido, que bien podríamos asociar

¹⁰ Competencia iconográfica, narrativa, estética, enciclopédica, lingüístico-comunicativa y modal. Véanse en Valle, documento en línea citado.

con las distinciones que ya hacía Panofsky desde el método iconográfico/iconológico.

De acuerdo con Del Valle, el aspecto morfológico responde al estudio de características técnicas, formales y de composición de la imagen (soporte, formato, tipo de imagen, óptica, luz, calidad técnica, enfoque y estructura formal). En cambio el contenido implica identificar personas, lugares, objetos, acciones/situaciones, contexto (aunque no esté en la fotografía), entre otros. En resumen, no pueden faltar las respuestas a las cinco preguntas clave por hacer a cualquier tipo de documento, si queremos convertirlo en una posible fuente de investigación: qué, quién, dónde, cuándo y cómo.

En la medida en que podemos identificar qué o quiénes aparecen en la fotografía; cómo aparecen, haciendo qué o de qué manera; dónde y cuándo fue capturada; pero también quién la tomó y, clave para nosotros, siempre y cuando sea posible, por qué o para qué, podremos reconstruir de forma más cercana el contexto de producción, que es un amplio concepto que engloba todo lo anterior.¹¹

Sirva el siguiente par de fotografías, una capturada en trabajo de campo y otra localizada en trabajo de archivo, en las que consignamos algunos de los campos que Del Valle considera:

Número de registro (NUMREG): LR mar 06 028

Signatura digital (SIGDIG): mar 06 028

Fecha de entrada (FEENT): marzo 2006

Procedencia (PROC): Archivo Lourdes Roca

¹¹ De esta manera Del Valle propone una de las fichas de catalogación más completas, en coherencia con un trabajo previo de investigación-documentación que permite recuperar la mayor información posible sobre los contextos de producción y todas las principales características de la fotografía como objeto: número de registro, signatura topográfica, signatura digital, número de negativo, otras signaturas, fecha de entrada, procedencia, autor de la fotografía, agencia, título de la fotografía, título de reportaje, fecha de la fotografía, soporte, formato, estado de conservación, derechos de autor, condiciones de uso, publicado en, óptica, tiempo de pose, luz, enfoque, punto de vista, estructura formal; así como resumen, descriptores onomásticos, descriptores geográficos, descriptores temáticos, autores de obras reproducidas, nombre de obras reproducidas y notas.

Fotógrafo (AUTFOT): Lourdes Roca

Título de la fotografía (TITFOT): *¿La familia mexicana?*

Fecha de la fotografía (FEFOT): 5 de marzo de 2006

Soporte (SOP): digital color

Formato (FORM): horizontal 1.14 MB

Derechos de autor: Lourdes Roca

Condiciones de uso: especificar uso y dar crédito

Luz (LUZ): día

Enfoque (PLA): Plano general

Estructura formal (ESFOR): Paisaje urbano

Resumen (RES):

Toma del helicóptero presidencial segundos antes de aterrizar frente a SixFlags (antes Reino Aventura), carretera Picacho-Ajusco (en Tlalpan, Ciudad de México), en la mañana del domingo 5 de marzo de 2006, recién declarado como Día de la Familia Mexicana por el presidente Fox, quien se disponía a pasar este día en el complejo comercial de diversiones. Había obras en el predio junto al lugar de aterrizaje y dos trabajadores están observando la nave tras sobre unos bultos de cemento cubiertos por un plástico negro, colocados al lado de un jacial de lámina.

Descriptores onomásticos (DESPER): Vicente Fox



Descriptores geográficos (DESLUG): Ciudad de México, Tlalpan, carretera Picacho-Ajusco

Descriptores temáticos (DESTEM): helicóptero, presidente, Día de la Familia Mexicana

Notas (NOT): Forma parte de una serie de cuatro fotografías que registran el momento

Número de registro (NUMREG): MXIM-1-3-3-2

Procedencia (PROC): Fundación ICA 450b

Fotógrafo (AUTFOT): Compañía Mexicana de Aerofoto

Fecha de la fotografía (FEFOT): 1932

Soporte (SOP): acetato blanco y negro

Formato (FORM): horizontal

Derechos de autor: Fundación ICA

Condiciones de uso: especificar uso y dar crédito

Luz (LUZ): Día

Enfoque (PLA): Plano aéreo oblicuo

Estructura formal (ESFOR): Paisaje urbano

Resumen (RES):

Vemos la avenida Juárez en la parte superior de la imagen, con el crucero de El Caballito del lado izquierdo y parte de la Alameda



en el derecho, se aprecian numerosos árboles y un jardín triangular con traza geométrica en su lado norte. Al norte de la fotografía se ven claramente las iglesias de San Fernando, San Hipólito y San Diego. La plaza y panteón de San Fernando tienen muchos árboles, así como el límite superior izquierdo de la fotografía, aunque con árboles más jóvenes. Inmediatamente al sur se ve el inicio del Paseo de la Reforma con árboles jóvenes de ambos lados. Del centro de la imagen hacia abajo se puede ver con claridad toda la traza urbana del lado sur de la avenida Juárez, rematada por el Paseo de Bucareli y atravesada por Balderas y Revillagigedo. Predominan las edificaciones de uno y dos niveles. Destacan muy escasos edificios de cuatro a seis niveles, como el hotel Regis sobre Juárez y la estación de Bomberos sobre Independencia. La glorieta de El Caballito tiene la base cuadrada y ajardinada y la circulación vehicular le da vuelta en círculo hacia todas direcciones. El ángulo de la toma permite ver muy bien las fachadas norte de la glorieta, desde el edificio de la Lotería Nacional hasta el de Relaciones Exteriores, el de mayor altura en la primera cuadra hacia el poniente. El registro fue hecho cerca del mediodía por la escasa sombra que apenas se proyecta en las banquetas de oriente y, por las sombras que presentan las fachadas sur podemos asegurar que fue muy cerca del solsticio de verano, entre los meses de mayo y junio.

Descriptores geográficos (DESLUG): Ciudad de México, colonia Tabacalera, glorieta de El Caballito

Descriptores temáticos (DESTEM): cruceros, ciudades, urbanismo

Notas (NOT): Forma parte de una secuencia de fotografías aéreas oblicuas

Bifurcación sin retorno

Ahora bien, sobre esta variedad de campos a consignar, cabe preguntarnos si podemos establecer vínculos entre unos y otros que nos permitan caracterizar unos cuantos aspectos básicos en la descripción de la imagen, en cuyo interior podamos ubicar varios campos de forma agrupada. Como vimos, la incorporación de la Norma Internacional de Descripción Archivística OSAD-G nos

condujo hacia esa nueva ruta,¹² pero detengámonos primero en otro breve desvío en el camino, a propósito del aspecto *indicial* de la fotografía y del referente exterior que toda captura conlleva, los cuales nos llevaron hacia una bifurcación sin retorno.

Acerca de este aspecto, y a manera de introducción para llegar a las propuestas que nos permitió aterrizar la obra de Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, repensemosenos unos momentos a la fotografía como resultado de tres aspectos básicos según Del Valle: como espejo de lo real, como memoria documental de lo real y como resultado objetivo de la neutralidad de un aparato.

Con Del Valle, pensamos que la ontología de la fotografía no está en el efecto de mimetismo que desde sus inicios se le adjudicó, sino en la relación de contigüidad instantánea entre la imagen y su referente. La fotografía es primero índice antes de ser ícono: el peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético. Este último aspecto, desde sus inicios, incluso pre-fotográficos con la cámara oscura, desconcertó y captó más la atención social, como muestra magistralmente Peter Webber en la película *La joven con el arete de perla*, el proceso de producción artística de Vermeer pintando este famoso cuadro con ayuda de la cámara oscura.¹³

Llegados a este punto, cabe preguntarnos: ¿la fotografía es un espejo del mundo o una ventana al mundo? Recordemos de nuevo el juego de Magritte con la pipa y procedamos ahora de la mano de Philippe Dubois para reflexionar sobre “la fotografía como transformación de lo real”¹⁴.

Dubois nos obliga de entrada a sacudirnos la concepción de fotografía-espejo, asentando una serie de carencias y debilidades que impiden que la esencia de la fotografía esté en una reproducción mecánica fiel y objetiva de la realidad. Nos recuerda que al hacer clic: se elige un ángulo de visión, una distancia y un encuadre, se reduce la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional, se transforma la variación cromática a un contraste en

12 Véase el apartado 1.2 y anexo.

13 Véase: ejemplo 2 en el material didáctico en línea: http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html

14 Dubois, *Acto*, 1986.

blanco y negro, y se aísla un punto del espacio-tiempo que es sólo visual. De esta manera, la significación de los mensajes fotográficos está culturalmente determinada: la fotografía constituye un dispositivo culturalmente codificado.

Más allá del carácter mimético de la imagen fotográfica, para Dubois ésta constituye una huella de uno real, es decir, en el marco del discurso del índice y la referencia, es una imagen *indicial*, cuyo valor singular radica justo en que tiene un referente. Por el principio de conexión física que tiene con él es primero que nada un índice y, por tanto, testigo de una singularidad.

El mayor y extendido sacrilegio que cometemos usualmente contra esa singularidad es el uso de las imágenes para hacerles decir cualquier cosa menos algo relacionado con esa singularidad; es decir, tendemos a darles un uso generalista. El extendido uso ilustrativo de la imágenes nos ha llevado a esta práctica común y, desde la investigación, está resultando un arduo trabajo revertir el proceso.

De acuerdo con Dubois, nos enfocamos así hacia esta tercera vía para abordar la cuestión del realismo fotográfico: a partir de un retorno al referente pero desembarazado de la obsesión del ilusionismo mimético. La imagen fotográfica se vuelve así inseparable de su referente, del acto que la funda, al que él llama el "acto fotográfico", y por tanto, es ante todo un índice. Sin embargo, cultural e históricamente, los usos y prácticas sociales de la imagen nos han llevado a privilegiar su aspecto, su valoración estética sobre todo, muchas veces en detrimento de aquel valor referencial con carácter más epistémico que estético.

Sólo después de ser índice la imagen fotográfica puede convertirse en ícono, por relaciones de semejanza, o en símbolo, según los sentidos que se le adjudica; recordemos aquí el tercer nivel de análisis que planteaba Panofsky, el iconológico, y pensemos por ejemplo en un ícono fotográfico como la fotografía del Che Guevara tomada por Alberto Korda el 5 de marzo de 1960.

A la izquierda, tenemos el negativo original del que se hace el recorte que derivará en el famoso ícono fotográfico, hoy por hoy símbolo de rebelión. Se encontraba en el entierro por las víctimas de la explosión del vapor La Coubre. El nuevo encuadre,



Alberto Díaz "Korda", Guerrillero heroico, Cuba, 5 de marzo de 1960. Fuente: Díaz, Díaz y Salinas, Cuba, 1998.

que recorta el rostro del Che cerrando el ángulo contrapicado transforma a tal grado este retrato, que su amplia circulación y apropiación lo convertirá en un ícono y después en un símbolo. El carácter *indicial* de esta fotografía dejó de importar en este proceso, pero para su construcción como fuente de investigación, se apuesta a recuperarlo como un aspecto central de la imagen por analizar.

Desde la investigación social, este carácter *indicial* de la fotografía, se presenta como uno de los primeros aspectos a considerar al abordar a las imágenes como fuentes de investigación; y al LAIS, en particular, lo llevó a profundizar en el campo de la documentación y la catalogación documental, ejes de trabajo incorporados poco después de conformarnos como Laboratorio.

Muchas son las bondades de esta labor, y no pocos sus retos. Destacan sobre todo la posibilidad de manejar los documentos sin necesidad de acudir a ellos y el potencial de sistematizar información infinita relativa a las imágenes documentadas. Desde luego su catalogación nunca las podrá reemplazar, pero, como diría Del Valle, la información que describa los atributos característicos de cada fotografía, considerada como unidad documental, constituye información complementaria que, estructurada de acuerdo con

los criterios normalizadores propios de todo proceso documental, es “de gran ayuda al que quiera encontrar las fotos, recuperarlas o saber algo sobre ellas”.

A la par, y como principales competencias a desarrollar para poder hacerlo, mencionamos el reconocimiento de esa singularidad que caracteriza a la fotografía, para la cual es necesaria la habilidad de analizar sus particularidades; el reto de abordarla más allá de cualquier texto o pie que la acompañe; las dificultades de hacerlo desde nuestro propio tiempo y no desde los otros tiempos que ha vivido desde su producción, circulación y apropiación; el enfrentamiento constante a su polisemia inagotable; y ante todo, el arduo camino para reconstruir sus contextos de producción.

De entre todas las particularidades de la imagen fotográfica, y de acuerdo con las experiencias del LAIS en los últimos años, cerramos este apartado destacando dos que tienen implicaciones directas con esta reconstrucción de los contextos de producción: su temporalidad y espacialidad, eje principal de su potencial como fuente de investigación.

Entre la mirada y el referente: dos niveles de análisis

Ya hemos planteado la importancia de contrastar la mirada y el referente, porque si nos volcamos a analizar una u otro, los caminos nos llevan por territorios muy distintos. La posibilidad de acceder a una imagen de lo que estuvo frente a la cámara en un momento y espacio concretos, nos plantea sobre todo la necesidad de comparar, de construir series fotográficas y de conocer lo mejor posible las coordenadas espacio-temporales de lo que fue capturado, mientras lo que miró o quiso ver o mostrar el que capturó la imagen nos conduce hacia el conocimiento de formas de ver, de estilos de creación y de trayectorias personales, gremiales e ideológicas.

Siempre será importante considerar ambas perspectivas, pero destacamos que el hecho de poner mayor atención en algún aspec-

to de la imagen fotográfica inclina la investigación y sus preguntas hacia diferentes coordenadas metodológicas que esbozamos aquí.

Al respecto, amerita llamar la atención en la gran cantidad de imprecisiones que se han asentado en la producción historiográfica por falta de claridad sobre cuál de los dos aspectos está siendo analizado. Planteamos como imprescindible que, en toda investigación que contempla la incorporación de imágenes como fuentes primarias, sea precisado siempre desde un inicio cuáles de los dos aspectos serán observados, descritos y analizados.

Si optamos por centrarnos en el estudio de lo que la imagen muestra, su aspecto *indicial*, todo aquello vinculado al referente, ese aquí y ahora que muestra, podemos llegar a entender los procesos vinculados a esa temporalidad y espacialidad; sin olvidar que, al dejar de lado el aspecto autoral, en particular quién, por qué y desde dónde hizo ese registro, estamos dejando de lado otros factores clave en la producción de la imagen fotográfica.

Y a la inversa, si decidimos volcar nuestra atención en el autor y los porqués de esa imagen, accederemos a concepciones e interpretaciones del mundo, pero sin atender lo que está ahí capturado corremos también el riesgo de no poder entender el qué, dónde ni cuándo que la caracteriza. Sobra decir que lo ideal será siempre contemplar ambos aspectos de la imagen fotográfica, lo cual implica mayores dificultades, sobre todo metodológicas; de ahí sobre todo la trascendencia de impulsar un tipo de investigación que integra el trabajo de documentación.

Lo que asentamos aquí deriva de hecho del trabajo con todo tipo de fuente: si frente a un documento nos quedamos sólo con lo que dice, sin cuestionarlo, sin observar y analizar quién y por qué lo dice, nos arriesgamos a reproducir discursos y posturas sin mayor nivel de crítica. De la misma forma, cuando los estudios se centran en conocer a los autores de los documentos que estudiamos, más allá de lo que refieren, obviando lo que otros pudieron decir o pensar sobre los mismos procesos, nos quedamos con versiones parciales y muchas limitaciones para entender de forma integral los procesos estudiados.

Entre imagen y materia: el tercer nivel

A esta vía que contempla de entrada los dos niveles de análisis —el que deriva del carácter *indicial* de la imagen fotográfica y el que emerge de su aspecto autoral o creativo— y que concebimos como ideal para acceder de forma integral a los anhelados contextos de producción de toda fuente, todavía agregamos un tercer nivel de estudio que apela a la materialidad de este tipo de imagen.

Puede haber amplios períodos donde la materialidad de la imagen fotográfica aporte poco a sus significados, como por ejemplo el soporte de 35 milímetros, pero para otras épocas donde conviven diversidad de tecnologías y soportes fotográficos, como es el último tercio del siglo XIX, este tercer nivel apela a un aspecto clave que puede hacer la gran diferencia entre un buen estudio y otro desencaminado desde el principio.

Si nos centramos en estudiar la imagen como tal, distinguimos dos niveles que consideramos básicos para entenderla y analizarla a cabalidad; pero si además incluimos el objeto que la porta, de inmediato estamos integrando esta materialidad, plagada en esencia de información, que puede hacer la gran diferencia en algo tan básico como las coordenadas temporales de producción de la imagen. Son incontables los ejemplos de fotografías que se reproducen cotidianamente para referirse a un periodo, cuando una precisa atención a este aspecto de la imagen desmentiría la asociación entre ella y esa época.

Una fotografía en soporte de acetato, papel o vidrio, producida como un daguerrotipo, un colodión húmedo o una albúmina, puede revelar importante información acerca de varios aspectos de su producción: temporalidad, latitud, autoría, entre otros. Si dejamos de lado este tercer nivel, debemos ser muy conscientes de que se nos pueden escapar aspectos clave para la identificación y documentación de la futura fuente.

De igual manera, hay numerosa literatura donde podemos encontrar ejemplos de graves errores de análisis por no haber una mínima identificación de esta materialidad y procesos técnicos fotográficos. Éste y otros aspectos en los que nos hemos deteniendo dan cuenta precisamente de que estamos frente a vestigios de

cambios y continuidades, de procesos, lo que “situá a las imágenes en el centro del debate historiográfico” porque son el vestigio

no sólo de las sociedades del pasado, sino también de la forma en que estas cambiaron y de los avatares que permitieron o impidieron estos cambios. Podemos seguir a través de ellas la forma en que se construyeron categorías biológicas como categorías sociales, desde los niños a las mujeres; como determinados grupos sociales, por ejemplo, los campesinos o los indígenas fueron utilizados como reflejo idealizado de un mundo que nunca existió; como el pueblo pasa, en los inicios del siglo XIX, de una masa desarapada y abyecta a ciudadanos conscientes políticamente; como la nación se convirtió en una realidad capaz de explicar y legitimar las acciones individuales y colectivas, entre otros [...]. Éste quizás sea el gran reto de los historiadores en el momento actual, no contar cómo fueron las sociedades del pasado, sino cómo se imaginaron que eran. Objetivo para el que las fuentes icónicas no sólo son necesarias, sino imprescindibles.¹⁵

Con varios caminos más por andar en esta materia en los próximos apartados, abordamos en seguida un ejemplo concreto de aplicación, no sin antes anotar que las reflexiones en esta línea son todavía incipientes. La mayoría de éstas relacionadas con la construcción de la imagen fotográfica como fuente han emergido de experiencias donde las fotografías son utilizadas en el trabajo de campo, por ejemplo, enfrentándolas a procesos de re-significación que les otorgan los sujetos de estudio.¹⁶ Sin embargo, desde las fotografías en sí, como documentos con potencial de fuentes por sí mismos y más allá de su concepción como objeto artístico, tenemos todavía una larga ruta por experimentar, reflexionar y sistematizar para un verdadero aporte al estudio de los procesos sociales.

En este apartado hemos hablado del análisis de las imágenes, presentando diversas propuestas teóricas. También señalamos la

¹⁵ Pérez Vejo, “Puede”, 2012, pp. 28-29.

¹⁶ Véase, por ejemplo: Novelo, *Estudiando*, 2012; Collier y Collier, *Visual*, 1986; *Revista Chilena de Antropología Visual*, [en línea] <www.antropologiavisual.cl>; Peixoto et al., *Imagens*, 2012; Jelin, “Fotografía”, 2012.

pertinencia de hacer un análisis documental que considere la imagen como referente y también como objeto físico. A continuación pasaremos a un ejemplo concreto que establece la diferencia entre el uso ilustrativo de las imágenes y su construcción como fuentes de investigación. ●

2.2 Investigar para no ilustrar

En este apartado se expone un caso de estudio que ejemplifica dos diferentes usos de una misma fotografía: uno ilustrativo y, en contraparte, como documentos visuales construidos como fuente de investigación, con varios ejemplos más de este proceso. El objetivo es situar una propuesta metodológica que se basa en el análisis y la confrontación de fuentes, frente a prácticas generalizadas que utilizan las imágenes para ilustrar.

La construcción de fuentes Dos formas de incorporar imágenes

Anteriormente se establecieron los principios básicos para el análisis de la imagen, y los puntos a considerar para hacer un uso consciente de la fotografía, e incluso de la imagen en movimiento, en el marco de una investigación social.

El análisis de la imagen nos permite superar el uso ilustrativo de este tipo de documentos. Haciendo las preguntas adecuadas, identificando elementos, considerando momentos de producción, soportes físicos y, desde luego, datos biográficos, podremos rescatar información importante para nuestro propio proyecto, pero no basta con localizar fotos y ponerlas al lado de un texto, hay

que saber mirar y poner en consideración diversos elementos que complementan el trabajo exploratorio y para ello puede no ser suficiente una imagen aunque pensemos que por sí sola explica todo. Ya lo dice Allan Sekula al señalar que “la fotografía es una expresión ‘incompleta’, un mensaje que depende de algunas matrices externas, de condiciones y presupuestos que la hacen legible” y reitera su dicho afirmando que “el significado de cualquier mensaje fotográfico es determinado por su contexto [...], la fotografía comunica por medio de su asociación con algún texto”.¹⁷

Ya se habló del dicho que comúnmente afirma que la fotografía significa por sí misma; al respecto, Sekula nos advierte que “la fotografía ‘tiene su propio lenguaje’, que está ‘más allá del discurso’, que es un ‘mensaje con significado universal’, en pocas palabras [...] que la fotografía refleja sus propiedades semánticas en condiciones que residen dentro de la propia imagen [...]”, esto se encuentra en el centro del mito de la verdad fotográfica [...], la fotografía se ve como una re-presentación de la propia naturaleza, como una copia inmediata del mundo real”. Y agrega que se “ha generado un aura mítica de neutralidad alrededor de la imagen”.¹⁸

Justamente este axioma ha dado pie, en mayor medida, al llamado *ilustracionismo*. Se toma a las imágenes y se pretende que ellas, por sí mismas, expliquen todo, sin ningún cuestionamiento, sin ninguna corroboración, sin siquiera poner atención en el documento, en sus detalles. A continuación, hablaremos de un caso que ejemplifica dos diferentes usos de una misma fotografía, uno evidentemente ilustrativo y otro como documentos visuales construido como fuente de información.

No son pocos los casos en los que desde muy distintos lugares y posiciones, sociales y académicas, se pretende hacer un libro que contenga imágenes; de hecho se considera a la fotografía como un elemento que llama la atención de los posibles lectores; los libros ilustrados parecen tener un mercado amplio. Ver imágenes suele ser atractivo, pero lo que pretendemos es que también se puede conocer a través de ellas.

¹⁷ Sekula, “Invention”, 1982, p. 85.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 86-87.

En algunas ocasiones, pareciera que basta con que una fotografía esté en un libro para otorgarle credibilidad, obviando cualquier cuestionamiento. Para muchos, es poco evidente el descuido con que suelen colocarse las imágenes en las publicaciones, la falta de rigor en su uso y, en no pocos casos, las contradicciones que se dan entre el discurso textual y la imagen. Es común el uso ilustrativo de las fotografías, se escriben los textos por un lado y las imágenes son incorporadas más tarde sin ningún tipo de concordancia y obedeciendo a criterios sólo estéticos. En algunas editoriales es común encontrarse con un elemento llamado investigador iconográfico cuya labor consiste en localizar imágenes que puedan aparecer en el libro que sobre tal o cual tema se está escribiendo. Esta persona le rinde cuentas al editor del libro quien se dedica a ilustrar en respuesta a las necesidades de formación del libro.

Por otro lado, existen autores interesados *per se* en la fotografía que plantean el reto de incorporar imágenes y hablar de ellas, cosa del todo loable; pareciera que basta con eso para saltar la barrera del uso ilustrativo; sin embargo, una vez más, no es suficiente. Entramos en materia para argumentar el porqué. El siguiente caso de estudio es un ejemplo de los miles que podemos encontrar en los usos generalizados de la fotografía, en todo tipo de publicaciones, particularmente impresas.

En 2009, se publicó el libro *México D.F. Entonces y ahora*¹⁹ de David Lida, estadounidense radicado en México. La idea general de la obra es presentar cómo lucían distintos lugares de la Ciudad de México años atrás, ningún periodo o época concreta, simplemente años atrás; y a su vez, exponer cómo lucen en la actualidad, entendiendo con ello la fecha de publicación del libro. Para tal efecto, el autor usó fotografías. Para la parte “antigua”, recurre a diversos archivos, sobre todo la Fototeca Nacional del INAH; y para la parte “actual”, encarga el trabajo de registro al fotógrafo Federico Gama.

El libro incluye, junto con las imágenes, un pequeño texto que aporta datos “históricos” del espacio en cuestión, en total se trata de un poco más de 70 lugares referidos. Desde luego que no se presenta como una obra académica ni hace énfasis en algún pro-

¹⁹ Lida, *México*, 2009.

ceso de investigación; no obstante, los escritos rescatan información que expone ante el lector lo que parecen ser datos precisos.

Si pensamos por un momento cómo se desarrolló el proyecto para la publicación del libro, podremos darnos cuenta, por el contenido del mismo, que se eligieron los lugares de acuerdo con los hallazgos que se hicieron en el archivo histórico, en concreto en la Fototeca Nacional; ya con los archivos en mano, puede presumirse una segunda etapa de trabajo de campo, ya sea del autor o del fotógrafo, en la que se hicieron los registros actuales. Lo que no queda claro son las fuentes que se usaron para la redacción de cada uno de los textos que acompañan a las imágenes.

En las páginas 28 y 29 del libro *México D.F. Entonces y ahora*, podemos encontrar un par de imágenes del Cine Teresa. Enseguida transcribimos un fragmento del texto que las acompaña, el cual corresponde a la imagen “antigua” del cine:

Esta foto representa el Cine Teresa, una de las salas de la ciudad de México, mientras aún estaba en construcción, poco antes de su inauguración en 1942. A partir de finales de los años veinte, la ciudad construyó enormes cines, que siguieron siendo populares hasta la llegada de la televisión [...]. En una escena de *Los olvidados* de Luis Buñuel, de 1950, sobre los niños de la calle, se puede ver a los dos principales personajes jóvenes caminando afuera del cine Teresa.²⁰

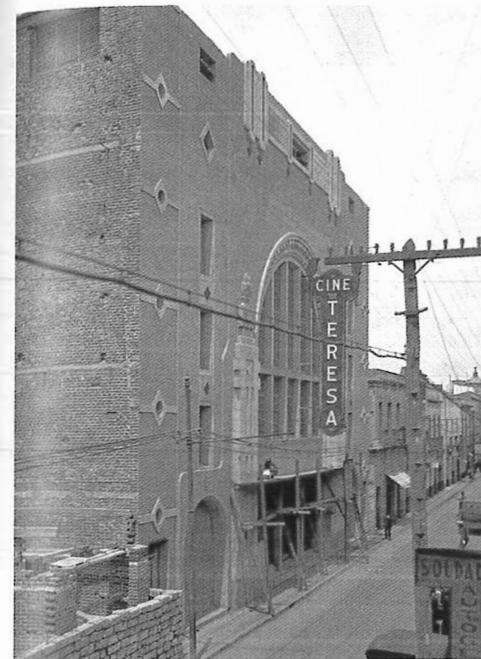
Al analizar lo escrito por Lida, podemos percatarnos de inmediato que hay varias incorrecciones, la primera que salta a la vista es la del año de la toma, él afirma que fue capturada “poco antes de su inauguración en 1942”, sin embargo, los elementos presentes en la imagen nos remiten años atrás. Podemos afirmar que no se hizo ningún análisis de la toma; ya lo advierte Peter Burke: “es importante situar a las imágenes en sus contextos originales y de ese modo no interpretar mal el mensaje”²¹

Antes de seguir, es pertinente volver a las propuestas de análisis de Félix del Valle Gastaminza, esta vez atendiendo a los tres atri-

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ Burke, *Visto*, 2001, p. 108.

EL CINE TERESA
Teresa Cinema



A la izquierda Esta foto representa el Cine Teresa, una de las salas de cine de la Ciudad de México, mientras aún estaba en construcción, poco antes de su inauguración en 1942. A partir de finales de los años veinte, la ciudad construyó enormes cines, que siguieron siendo populares hasta la llegada de la televisión. El Cine Teresa, que se construyó con más de 2,500 butacas, está situado en la entonces llamada calle de San Juan de Letrán, famosa por ser el centro de la vida social de la ciudad. En una escena de *Los olvidados*, el clásico de Luis Buñuel de 1950 sobre los niños de la calle, se puede ver a los dos principales personajes jóvenes caminando alrededor del Cine Teresa.

Left: This photo shows the Cine Teresa, one of Mexico City's movie palaces, while it was still under construction, not long before it opened in 1942. Beginning in the late 1920s, the city constructed enormous cinemas, which remained popular until the advent of television. The Cine Teresa, which was built with over 2,500 seats, is located on what was then called San Juan de Letrán Street (now known as the Eje Central Lázaro Cárdenas), one of the city's principal boulevards. In one scene of *Los olvidados*, Luis Buñuel's 1950 classic about street children, its two principal youthful characters can be seen walking outside the Cine Teresa.

Fuente: Lida, México, 2009, p. 28.

butos que menciona para hacer un análisis preciso de la imagen: los biográficos, los temáticos y los relacionales.²²

Los atributos biográficos de la fotografía son aquellos vinculados con el momento de creación, es decir, nombre del fotógrafo, lugar y fecha de creación, compañía que encargó el trabajo, título y posibles datos de publicación, entre otros. En muchas ocasiones, esta información no aparece en los archivos y es necesario emprender una búsqueda para dar con los datos precisos.

Cuando habla de los atributos temáticos, Del Valle hace referencia a lo que la imagen significa, lo que refiere al verla. En este sentido distingue tres aspectos fundamentales: la denotación, la connotación y el contexto. “La denotación surge de una lectura descriptiva de la imagen y señala con claridad lo que realmente aparece en la fotografía”,²³ es decir, todo aquello que se puede

²² Del Valle, documento en línea citado. Ver nota a pie 8, de la sección 2.1.

²³ *Ibid.*

nombrar y describir porque aparece en la imagen: componentes vivos, móviles y estables.

En relación con lo connotado señala que es “lo que no aparece en la fotografía de forma referencial y, sin embargo, la fotografía sugiere”,²⁴ cuestiones políticas, sociales, religiosas, ideológicas y demás aspectos que pueden provocar un pensamiento en quien hace el análisis; esta parte está ligada necesariamente a lo cultural. De alguna manera podríamos establecer el paralelismo de esta distinción, con lo que para Panofsky era el nivel iconográfico y el nivel iconológico.²⁵

Por último, el tercer aspecto de lo temático se relaciona con el contexto, “el marco de referencia en el que se sitúa una fotografía”, justo de lo que hablaba Sekula cuando decía que para entender el significado e intención de una fotografía había que entender su contexto sociohistórico.²⁶

Los últimos atributos que distingue Del Valle son los relacionales y hacen referencia a la conexión de la fotografía con otros documentos; punto fundamental, pues, como se señala a lo largo de esta obra, gracias a estas relaciones podemos construir un documento como fuente de investigación.

Desde luego, ninguno de estos aspectos fue considerado por el autor de *Méjico D.F. Entonces y ahora*, un análisis simple del contenido de la fotografía hace evidente que no pudo haber sido tomada en 1942, supuesta fecha de inauguración del cine Teresa; más aún, no pudo siquiera ser tomada uno o dos años antes, esto atendiendo al dicho de “*poco antes de su inauguración*”. Adelante se hará un análisis detallado, por el momento hablaremos de lo que pudo suceder, de cuál fue el motivo para que Lida afirmara que esa imagen era de un momento previo a la inauguración del cine.

Una práctica común entre quienes buscan imágenes para ilustrar un texto es recurrir a los acervos públicos, nacionales y locales, de los cuales ya hemos hablado; en éstos, por lo regular se cuenta con algún catálogo que orienta las búsquedas de quien se acerca a ellos. En casos excepcionales, como el de la Fototeca Nacional, los catá-

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Véase 2.1.

²⁶ Sekula, “Invention”, 1982, p. 92.

logos están disponibles y se puede hacer una búsqueda temática a través de su sitio de internet.²⁷ Si colocamos en la casilla la palabra “cine”, al cabo de unos cuantos registros aparece la imagen que nos ocupa, la fotografía del cine Teresa, y a su lado se puede desplegar la ficha que el archivo ha elaborado y que contiene datos básicos. En este caso encontramos, entre otras cosas, que la fotografía 3 067 se titula: *Cine Teresa en construcción, vista exterior*; lo curioso es que además también propone una fecha: *ca. 1922*. La pregunta es ¿fue esta la razón que motivó al autor a señalar que la fotografía del cine fue tomada justo antes de su inauguración en 1942, no obstante que la ficha señala que es de 1922?, es decir, ¿veinte años antes? La respuesta a primera vista puede ser sencilla, se equivocó y en realidad el cine Teresa no se inauguró en 1942, sino en los años veinte.

Esto pasa en muchos casos, quien no investiga se queda con el dato que se le proporciona, y después lo relaciona con otras informaciones sin hacer preguntas básicas ni preocuparse por mirar.

Lo curioso es que en realidad sí hubo un cine Teresa inaugurado en 1942 y sí estaba ubicado en el predio que se señala en el libro, o al menos en parte de él; no obstante, ése era otro cine Teresa, el de la imagen “actual”, que presentamos a manera de encarte con una fotografía tomada por nosotros.

Para poder llegar a esta conclusión, es necesario hacer un análisis utilizando la fotografía como fuente, construirla en conjunción con otras imágenes y otros documentos, para ello se requiere comparar, descartar, generar hipótesis y corroborar, es decir, investigar, camino que a continuación presentamos.

La construcción de la fotografía como fuente: un caso de estudio

Para construir cualquier documento como fuente es necesario pasar por una serie de etapas que nos llevan de su localización a la interpretación obtenida a partir de analizarlo. Como ya se ha visto atrás, un paso fundamental es la documentación, con ella

²⁷ <<http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/index.jsp>>.

se sientan las bases para la incorporación de un documento a un proyecto de investigación.

Enseguida haremos referencia a elementos básicos de documentación para dar cuenta de su papel en el proceso de investigación. El ejemplo de la fotografía publicada del cine Teresa nos servirá para exponer el proceso.

Nuestra propuesta perfila la forma en que trabajamos con las imágenes y documentos para buscar información y contextos históricos, a través de los cuales podemos concluir hechos históricamente sólidos, dejando atrás el uso ilustrativo de la fotografía.

Ya señalamos que uno de los principales errores cometidos por el autor del libro *Méjico D.F. Entonces y ahora*, fue su poco cuidado al analizar la imagen, porque señala datos que a simple vista se revelan incorrectos; a continuación realizaremos un análisis no sólo de la imagen en cuestión, sino de un grupo de fotografías que, a la par de otros documentos, nos revelarán que lo expuesto y publicado por David Lida no corresponde a la realidad histórica.

La fotografía del cine Teresa, publicada por Lida, quien afirma que fue tomada poco antes de su inauguración en 1942, es un registro hecho de sur a norte desde la acera poniente de la calle San Juan de Letrán; permite distinguir a lo lejos el grupo escultórico del águila y los danzantes que adorna la cúpula principal del Palacio de Bellas Artes. Salta a la vista que el cine se encuentra al pie de una calle estrecha con tres carriles vehiculares²⁸ y sobre el pavimento se nota la presencia de la vía del tranvía que funcionaba en esos años. De acuerdo con el análisis de la fotografía, se puede apreciar una serie de edificaciones de dos niveles al lado del edificio que albergaría al Teresa, muchos de ellos son comercios, a juzgar por las marquesinas y los letreros presentes en sus fachadas (la avenida San Juan de Letrán siempre se ha caracterizado por su actividad comercial). Otros elementos fundamentales para poder establecer la fecha de creación de la imagen son los cuatro automóviles presentes, uno de ellos oculto por el anuncio colgante de “Soldadura autógena”.



Cine Teresa, Ciudad de México, 12 de abril de 2010.

²⁸ En la actualidad, la avenida en cuestión toma el nombre de Eje Central Lázaro Cárdenas y tiene cabida para la circulación de seis automóviles en paralelo.



"Cartelera", *El demócrata, diario independiente*, sábado 3 de abril de 1926, p. 7.

Si nos remitiéramos sólo a la imagen, podríamos concluir, por los elementos descritos arriba, que la fotografía no pudo haberse tomado en 1942, ni siquiera un par de años atrás. Es claro que se trata de una toma de los años veinte por los diversos elementos que ahí circulan, con lo cual queda descartado que se tomara en la fecha aludida en el libro.

No obstante, nuestra postura indica que un análisis adecuado de un documento se logra cuando se pone en juego y se confronta con otros; en este caso, otras fotografías, datos históricos y demás pistas que pueden irse acumulando. Para ello es pertinente poner en marcha un trabajo de investigación.

Una fotografía aporta información, pero en principio invita a generar preguntas. Si sabemos cuestionar la imagen podemos sentar las bases para encontrar los datos que buscamos. Son varias las interrogantes que podemos hacerle a la imagen del cine Teresa: ¿qué estaba sucediendo cuando se hizo la toma?, ¿por qué se ve una calle y no la avenida que en la actualidad existe?, ¿es ésa la fachada original del cine?, ¿cuándo se modificó? Y, desde luego, una de las preguntas clave: ¿cuándo fue tomado el registro?

Responder a esas y otras consideraciones nos lleva a la búsqueda de datos y documentos para tener precisión. El primero de los caminos que tomaremos será fechar la imagen, si consideramos el dato que propone el catálogo de la Fototeca Nacional, buscaríamos alrededor de 1922. Vayamos a la imagen. Después de referirnos a lo denotado, lo que está presente, tratemos de pasar a la siguiente etapa que para nosotros necesariamente es compuesta, es decir, sugerimos hablar de connotación de la imagen siempre en relación con su contexto, con ello evitamos hacer conjeturas que carezcan de sustento.

Salta a la vista de inmediato el tamaño de la calle, es imposible que la fotografía sea de los años cuarenta, pues a partir de 1933 se pone en marcha el proyecto de ampliación de la calle San Juan de Letrán para convertirla en avenida.²⁹ El proceso duró varios años pero, como veremos con evidencia gráfica, el tramo que va

²⁹ Proyecto en principio encargado al arquitecto Carlos Contreras, para más información véase Escudero, "Carlos", 2004, p. 22.

de Avenida Juárez a Arcos de Belén quedó concluido antes de que terminara la década de los treinta. Las preguntas entonces serían: ¿qué pasó con el cine?, ¿cómo le afectó la obra de ampliación?

Al reunir un grupo de imágenes de la zona, encontradas en diversos archivos, podemos establecer un ir y venir que nos permite aclarar los cambios que se fueron dando y con ello precisar, de manera más correcta, los datos concretos de cada fotografía, lo cual necesariamente nos lleva a ser más certeros en los hechos históricos.

Una de las conclusiones es que, en efecto, la fotografía del ejemplo fue tomada durante la construcción del cine Teresa, del original cine Teresa, el inmueble inaugurado el 3 de abril de 1926, según consta en la prensa de la época, como lo vimos en el encarte anterior; un cine que se presentaba como el más grande de América Latina. Esta sala tenía una capacidad para 7 000 personas, al menos eso es lo que la publicidad de la empresa decía: "el de construcción más moderna y costosa". Como veremos adelante, ese gusto le duró pocos años.

La fotografía seguramente fue capturada un año antes, asumiendo esto gracias a que forma parte de una serie que se encuentra en la Fototeca Nacional; un par de fotos más dejan ver el avance de los trabajos de construcción, estando la parte de la galería totalmente concluida, así como un gran avance en la zona del escenario, donde se montaría la pantalla.

No obstante, tan notable obra arquitectónica tendría una corta vida. Ya hablamos de la apertura, ahora hablaremos de su demolición. Los planes de ampliación de la avenida San Juan de Letrán, anunciados tan sólo siete años después de la apertura del cine, contemplaban ampliar los carriles de circulación al lado poniente de la vieja calle, con lo cual necesariamente el Teresa tendría que caer. El proyecto estimaba que la ampliación del tramo comprendido entre Avenida Juárez y Arcos de Belén concluyera antes de 1934; sin embargo, esto no sucedió así; fue un trabajo que implicó muchas demoliciones, las cuales se llevaron su tiempo. Para precisar la fecha en que el cine fue derribado haremos uso de fuentes fotográficas trabajadas en conjunto con otros documentos.³⁰

³⁰ Cabe hacer una precisión: es gracias a una digitalización de buena calidad que las imágenes pueden ser utilizadas y construidas como fuentes, porque con ello



Autor no conocido, *San Juan de Letrán, Ciudad de México, febrero de 1935*, Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, núm. 3847.

Las imágenes que presentamos a continuación forman parte de los registros que realizaba el Departamento Central del Distrito Federal y, en la actualidad, se encuentran resguardadas en el Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, afortunadamente, cuentan con datos precisos que señalan el día en que fueron tomadas, por el tipo de registros que realizaban.

La imagen de arriba fue capturada en dirección norte-sur en febrero de 1935: en ella podemos apreciar los trabajos de demolición que se están realizando sobre la calle de San Juan de Letrán. La estructura en construcción se encontraba ubicada a la altura de la calle Artículo 123. Podemos apreciar la notoria diferencia entre lo que sería una avenida y lo que era una calle aún. Un acercamiento sobre la imagen nos permite ver, a lo lejos, la marquesina vertical que adornaba en esos años la fachada del cine Teresa, aún en operaciones.

Son muchos los detalles y la información en esta fotografía. Por el momento, para efectos de nuestro interés (saber la fecha de demolición del viejo cine), basta con atender el proceso de destrucción de las construcciones de la acera norte de la calle. Como ya se mencionó, la obra avanzó poco a poco.

se facilita el registro de los detalles y así alcanzamos a ver evidencias que nos permiten seguir pistas para la reconstrucción de contextos específicos.



Autor no conocido, Av. San Juan de Letrán, Distrito Federal, 9 de septiembre de 1936, Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, núm. 8811.

Esta segunda imagen fue tomada el día 9 de septiembre de 1936, al igual que la anterior, mira hacia el sur pero ahora desde un lugar más cercano al cine, apenas unas cuadras.

La demolición sigue avanzando, las construcciones caen una tras otra y, como se puede apreciar en la imagen, el cine Teresa está cada vez más cerca; su estructura se alcanza a apreciar al fondo, aún intacta.

Observamos una calle de gran circulación que estaba siendo demolida para darle paso a una nueva avenida; poseía una importante diversidad de comercios y era transitada a diario por una gran cantidad de personas. Es importante destacar cómo el trabajo de demolición se hacía a mano; en diversas imágenes se puede apreciar a trabajadores que, a pico, cincel y martillo, se encargan de derribar las estructuras y eso sin duda llevaba su tiempo.

El cine no podía seguir funcionando, era un hecho que tendría que caer para poder abrir la calle, por tal motivo las funciones se tuvieron que interrumpir. Para 1937, el cine ya se encontraba ce-



Autor no conocido, Pavimentación de la Avenida San Juan de Letrán, Distrito Federal, 14 de enero de 1938, Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, núm. 7098.

rrado, así se reporta en el anuario del Cine Gráfico,³¹ en su listado de cines de la ciudad que año tras año publicaba. Está claro que se estaba preparando su demolición.

La imagen que aquí presentamos fue tomada dos o tres meses antes de que iniciara el proceso. La fotografía permite observar cómo lucía la avenida en esos días; las vías del tranvía se habían levantado para realizar el asfaltado y claramente se ve cómo el cine es la única edificación que permanece en pie. El análisis de estas y otras fotografías nos permiten decir que el cine Teresa fue el último de los edificios demolidos de la zona. En la imagen luce justo al centro, alineado a la antigua calle que ya había desaparecido.

Del lado sur, la avenida ya se había abierto paso, el ancho actual de lo que ahora es un eje vial ya estaba abierto. El cine Teresa que vimos en la imagen publicada por Lida, construido como una obra de gran tamaño para atraer a todos los cinéfilos, tenía que ceder su terreno, había que tirar sus bardas, sin importar que éstas no tuvieran más de quince años de haberse levantado. Se trataba

³¹ "Lista", 1938, p. 92.

de una construcción prácticamente nueva, pero ello no importó en lo más mínimo.

Si tomamos en consideración que la fotografía anterior es de enero de 1938, y la que presentamos abajo es de abril del mismo año, podemos llegar a la conclusión de que las obras de demolición del cine debieron iniciar en los primeros tres meses de ese año, a juzgar por el avance que se aprecia en la fotografía.

En este caso, se trata de una imagen tomada en dirección sur a norte, es decir, del lado contrario a las tomas que la precedieron; como es evidente, la avenida está abierta y pavimentada. Las paredes que se están tirando son las del cine Teresa, en la parte superior se alcanza a apreciar lo que queda del techo, en realidad muy poco, porque la mayor parte ya había sido desprendido.

Si nos acercamos lo suficiente a la fotografía podemos apreciar que uno de los negocios que se ven, el que estaba justo frente a la entrada del cine, había adoptado el nombre del local vecino, se trata de la zapatería Teresa; qué mejor forma de dar a conocer un negocio que poniéndole el nombre del ícono arquitectónico que lo avecindaba.



Autor no conocido, Demolición del cine Teresa, Av. San Juan de Letrán, Distrito Federal, 9 de abril de 1938, Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, núm. 4161.



Casasola, Demolición del cine Teresa durante la ampliación de la Avenida San Juan de Letrán, vista general, Distrito Federal, mayo de 1938, SINAFO/INAH, núm. 125372.

La última imagen del grupo que presentamos para exponer nuestro método de trabajo es justo lo que podría ser una contratama de la que la precede. Una vez más, una fotografía tomada desde la acera oriente de la ya avenida San Juan de Letrán.

En esa fotografía se aprecia lo que quedaba del cine Teresa y, gracias al análisis de las carteleras pegadas en las maderas que contienen la obra de demolición, se puede establecer que esta fotografía fue tomada alrededor del 10 de mayo de 1938.

La fotografía permite observar la parte frontal de la sala de proyección, se alcanza a apreciar los detalles del escenario y los restos de uno de los palcos que tenía el inmueble. Los edificios del lado norte ya estaban totalmente reconstruidos y en el cine ya se habían apilado una serie de ladrillos que indicarían el nuevo límite del terreno para dar paso a la avenida.

Por último, es importante recordar que sí hubo un cine Teresa inaugurado en 1942, para ser precisos: el 9 de junio, pero fue un edificio totalmente nuevo, proyectado en el mismo terreno por el arquitecto Francisco Serrano, y que abrió sus puertas con la proyección de la película *El hijo de la furia*.



"Cartelera", *El Universal*, martes 9 de junio de 1942, p. 6.

Las imágenes, y en concreto las fotografías, tienen muchos elementos que permiten acercarnos de manera directa a momentos concretos, no podemos pasar esto por alto y pretender que lo que se ve basta, que la imagen habla por sí sola. Haciendo esto, corremos el riesgo de cometer el error del autor del libro aquí referido que relacionó un dato, una fecha de inauguración, con una fotografía, tomando como única referencia lo que el catálogo de la Fototeca le decía. Para él, la fotografía fue tomada poco antes de la inauguración del cine en 1942, así lo decían sus "fuentes"; sin embargo, como vimos, la historia fue diferente.

Fueron varias las respuestas encontradas al trabajar con este grupo de fotografías en conjunción y triangulación con otros documentos; por ahora nos detuvimos en los resultados a los que se puede llegar cuando se trabaja la fuente, se construye y se analiza, en contraste con lo que suele ser el uso ilustrativo de las imágenes. Ante todo, sugerimos mirar bien las imágenes, hacerles preguntas, trabajarlas en conjunto y relacionarlas con otras fuentes, de esa forma accederemos a mayor información y mejor entendimiento de lo que estudiamos.

Para concluir, destacamos la pertinencia de utilizar series fotográficas; si por alguna razón nos quisiéramos remitir sólo al análisis de una pieza, sería difícil encontrar respuestas claras sobre lo que se ve. Volviendo al ejemplo, si no atendiéramos al contexto, no sabríamos que se está ampliando la avenida e incluso, en muchos sentidos, sería difícil percibirnos de que se está derribando una sala de cine. Por el contrario, al trabajar con varias imágenes, en relación con otras fuentes, podemos incluso señalar fechas y lugares de forma más precisa.

Siguiendo en esta línea, dedicamos el siguiente apartado a mostrar algunos ejemplos de lo que nos ha permitido la construcción de las imágenes como fuentes y, sobre todo, su confrontación con otras imágenes y otros documentos.

Confrontación de fuentes

Las fuentes constituyen los andamios del trabajo cotidiano del investigador.³² Documentamos en el trabajo de campo mediante diversas técnicas e instrumentos, y localizamos documentos de muchos tipos que otros generaron sobre los temas que abordamos. Con todo ello, nos hacemos de la materia prima para la construcción de fuentes a través de nuestras preguntas de investigación, planteadas a partir de una postura teórica, un marco conceptual y unos objetivos de indagación.³³

³² Parafraseando a los autores Camarena y Villafuerte, *Andamios*, 2001.

³³ Sobre estas etapas véase 1.3.

La construcción de fuentes se presenta en la medida en que vamos avanzando en la investigación y, sobre todo, a partir de la confrontación entre ellas. Unos documentos nos acercan a ciertos aspectos del proceso a estudiar, otros nos revelan otro tipo de información, y la posibilidad de cruzarla nos permite ir más allá de lo que podemos entender sólo a partir de unos u otros.

Con documentos visuales y audiovisuales, el procedimiento es el mismo: nos permiten ver espacios, sujetos y tiempos de interés para el estudio, pero también nos plantean más preguntas de investigación que sólo la confrontación entre ellos y otro tipo de documentos nos permitirá ir respondiendo.

Ya vimos las propuestas teóricas y metodológicas para abordar el análisis de las imágenes,³⁴ enseguida veremos a detalle los requerimientos técnicos para la construcción de nuestros propios registros visuales y audiovisuales, así como para la reproducción digital de los documentos que localizamos. Ambos constituyen aspectos del trabajo que van muy ligados con los retos metodológicos para su análisis, documentación y catalogación, en el marco de una investigación.

Al confrontar las fuentes, podemos encontrar información complementaria, localizar continuidades o rupturas discursivas, enfrentar contradicciones de información, entre otros escenarios. Previa recuperación de contextos de producción para cada caso, la posibilidad de confrontación de las diversas fuentes construidas es la que hace posible avanzar en la investigación. La revisión de fuentes secundarias es la que nos permite sobre todo trazar un estado de la cuestión sobre el tema; pero conforme se van incorporando la diversidad de fuentes primarias, los objetivos e hipótesis pueden reformularse y las metodologías replantearse de acuerdo con lo encontrado y las preguntas que nos hacemos.

Sirvan a continuación algunos ejemplos de varias investigaciones, algunas ya mencionadas, que nos permitieron aprender de este proceso de confrontación de fuentes y sus particularidades ante el documento fotográfico y audiovisual.

³⁴ Véase 2.1.

A propósito de *Km. C-62. Un nómada del riel* (2000)

Una investigación iniciada en la coyuntura de la privatización de los ferrocarriles en México se centró en la etnografía de vida de un jefe de estación que cumplía cincuenta años trabajando para la empresa, Salvador Núñez Hernández. Este estudio implicó trabajo de campo y también de archivo.

La documentación registrada en campo integró: entrevistas videogravadas en su casa y otras en una treintena de estaciones donde había trabajado, y registros fotográficos y en video de estaciones, instalaciones ferroviarias y en camino por varias líneas todavía activas, en el norte y centro del país. Los documentos localizados en archivo incluyeron: documentación ferroviaria sobre la línea C, registros fotográficos de avalúos de Ferrocarriles Nacionales de México, fotografías de colecciones particulares y familiares, fotografías de archivos públicos; material filmico de ficción, de noticieros y documental, registros filmicos de FNM sobre sus instalaciones, infraestructura y procesos de trabajo; hemerografía nacional y regional; cartografía de las diversas líneas que atendió; y música y corridos rieleros.

Sus principales resultados derivaron en una tesis doctoral, un libro y un documental, *Km. C-62. Un nómada del riel*,³⁵ al que remitiremos continuamente por haber incorporado la mayoría de fuentes construidas y prestarse para su análisis detallado. Por ejemplo, el principal espacio que atendía Salvador Núñez, la estación de Cima, Distrito Federal, donde trabajó más de tres décadas como jefe de estación, implicaba retos particulares por ser en apariencia un lugar de poca importancia, en medio del bosque. De entrada, sin mayor documentación sobre su transformación de pequeño poblado de leñadores a la estación ferrocarrilera de mayor importancia técnica en la línea C, sólo sabíamos que permitió el transporte rielero de México al Balsas por más de un siglo.

Para entender mejor este espacio, pudimos contactar a uno de sus habitantes que vivió ahí cuando todavía era un poblado de leñadores, lo que permitió, sobre todo, asumir cómo dependían

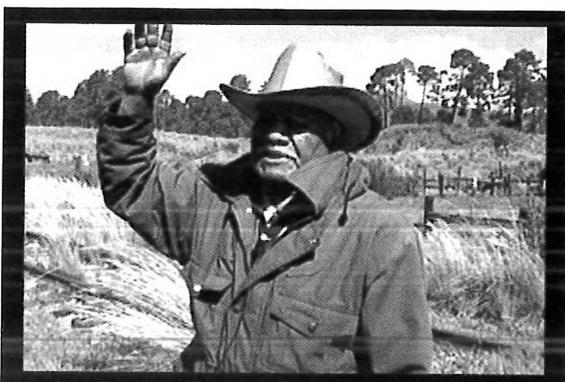
³⁵ Roca, *Km.*, 2000.



Entrevista a Santiago Cervantes realizada por Lourdes Roca, en Cima, Distrito Federal, 1999.

del tren en varios aspectos de su vida cotidiana. Él fue Santiago Cervantes, habitante de Cima de 1920 a 1937, quien recuerda, en entrevista, numerosos detalles de la vida habitual en este lugar.

Para el trabajo de investigación fueron fundamentales el testimonio de este único entrevistado sobre aquella época, los registros en campo con su guía por los detalles del espacio setenta años después, y los documentos fotográficos y filmicos más antiguos donde apareciera capturado Cima, que localizamos en archivos públicos. Sólo con su construcción como fuentes y sobre todo su



Santiago Cervantes, entrevista citada. Fotograma tomado del documental de Roca, Km., 2000.



Cima, Distrito Federal, 1999. Fotogramas tomados del documental de Roca, Km., 2000.

confrontación es que pudimos acceder a la vida cotidiana de este espacio rural décadas después de sus últimos años poblado, para entender algunos procesos que la caracterizaban.

En mil novecientos veinte, yo nací en Fierro de Toro, Morelos [...] me trajeron mis padres según ellos platicaban de un año [...], pero no tenían una cabaña donde ellos estuvieran seguros, entonces, allí aquella cuevita, aquel peñasco [...] pusieron unos palos según mi padre y allí entró mi madre y allí hacía su café, hacía sus frijoles.³⁶

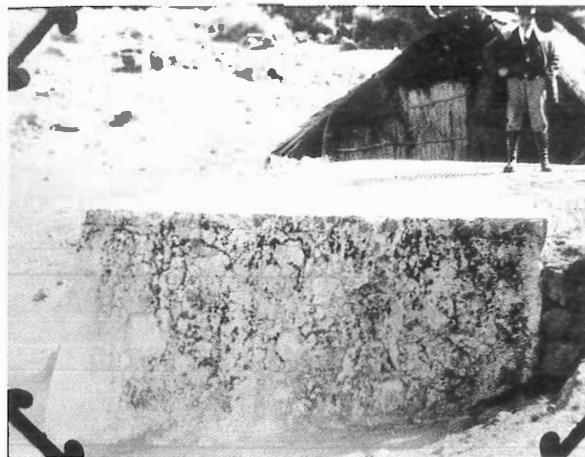
³⁶ Entrevista a Santiago Cervantes realizada por Lourdes Roca, Cima, Distrito Federal, 1999. Registro en video de Carlos Hernández. Para profundizar en la construcción de esta entrevista, véase Roca, "Más", 2000.

Pudimos registrar el espacio referido, hoy en medio del zacate, en la ladera de una pequeña loma a la entrada de Cima.

Éste es un ejemplo muy claro de cómo los registros audiovisuales creados por nosotros mismos potencian la investigación, ya que de otra manera el testimonio por si solo nos remitía más a la imaginación. El acceso al espacio, el estar ahí y las posibilidades de registro permitían entender mejor aspectos de las condiciones de vida en el lugar (3 100 metros de altitud), como familia recién avecindada a un pueblo de leñadores o talamontes, como se los nombra en la zona. “Y el agua veníamos a traerla aquí donde está el depósito [...], aquí estaba una cisterna [...]. El



Cima, Distrito Federal, 1999. Fotogramas tomados del documental de Roca, Km., 2000.



Registro de la cisterna de Cima, Distrito Federal, 1926. Línea C, Registro de avalúos, FNM, CEDIF-Museo de los Ferrocarriles.

ferrocarril traía un tanque de agua, aquí se metía, en este cambio, ahí se estacionaba”.³⁷

La cisterna que refiere seguía ahí, al pie de la vía, y también pudimos registrarla como vestigio de un vínculo de gran importancia entre Cima y el agua, el preciado líquido que siempre tuvieron que ir a buscar muy lejos (a más de tres horas caminando) o estar sujetos al abasto del propio ferrocarril. De hecho, era tal su importancia en un espacio destinado a la estación, que el propio FNM la había construido y sentado en su Registro de Avalúos de 1926, con esta fotografía.

A manera casi de arqueología de la memoria, el testimonio de don Santiago permitió articular estos documentos que de forma dispersa fuimos encontrando en los archivos. Otro caso destacable es el documento filmico *Méjico ante los ojos del mundo*, que lejos de interesarse por Cima, exponía los tres recorridos turísticos más atractivos alrededor de la Ciudad de México, a saber: Amecameca, Toluca, Cuernavaca y todos ellos accesibles en tren.

Cuando no había agua aquí, venían los trenes de vapor. Entonces pedían las mujeres: “¡Señor: regáleme tantita agua, no tenemos agua”.

³⁷ Santiago Cervantes, entrevista citada.



Locomotora No. 336 surtiendo agua caliente a señoritas en el camino de la Línea C, entre la Ciudad de México y Cuernavaca. Fotogramas de México ante los ojos del mundo, FNM, 1925, incluidos en el documental Roca, Km., 2000.

Agarraba, ya le abría la llave y van todas corriendo con sus botes. "Señor, ahora lo molesto, regáleme tantita agua caliente, pa'bañarme."³⁸

Para los habitantes de Cima, la disponibilidad del vital líquido estaba totalmente ligada al paso del ferrocarril. Y justo sería el motivo de su reubicación y el consecuente abandono de Cima, cuando en 1937, Lázaro Cárdenas los dota con el ejido de Parres,

³⁸ Santiago Cervantes, entrevista citada.



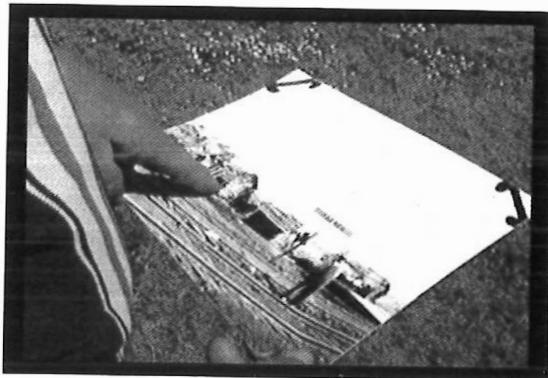
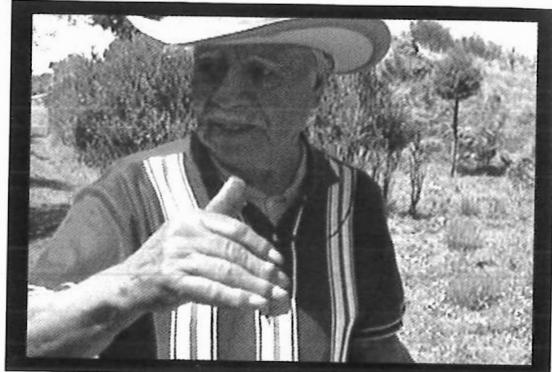
Estación Cima, Distrito Federal, en 1925. Fotograma de México ante los ojos del mundo, FNM, 1925, tomado del documental Roca, Km., 2000.



Cima, Distrito Federal, 1926. Fotografía perteneciente al Registro de Avalúos de la Línea C, FNM, conservada en el CEDIF-Museo de los Ferrocarriles. Fotografía compuesta por dos registros, editada y reproducida en Roca, Km., 2000.

en el antiguo paradero El Guarda, que será el nuevo asentamiento de estas familias. Así es como la corta vida de este poblado llega a su término, para dar paso a la simple estación-cabús que permanecerá ahí por muchas décadas más, sirviendo a una línea que tuvo transporte de pasajeros hasta 1975 y, sobre todo, de mucha carga que se encaminaba al Pacífico, con destino al Balsas.

Esta única escena filmica de Cima, donde pueden apreciarse las cuerdas de leña del lado derecho de la vía, quedaría como el único testimonio material de una práctica por décadas en un po-



Santiago Cervantes en Cima, 1999. Fotogramas de registros audiovisuales de entrevista en campo con fotografías.

blado de talamontes, y permitiría convertir a Cima, en punto de partida y de llegada de esta etnografía de vida que, al final, fue narrada en forma elíptica, tanto en el documental como en el libro.

Las imágenes localizadas permitieron puntualizar preguntas para don Santiago, mientras su testimonio abonó a su vez a la documentación de aquéllas. He ahí la triangulación de fuentes de la que venimos hablando: los huecos que encontramos al construir unas, vienen a subsanarlos otras, en el mejor de los casos. Por ello, como veremos más adelante,³⁹ proponemos involucrar en nuestro proceso de trabajo herramientas de captura (cámaras fotográficas o videocámaras) y aprovechar las oportunidades que a menudo

³⁹ Véase apartado 2.3.

se nos presentan de recabar información que difícilmente podría darse sólo con la entrevista.

En este caso, después de la entrevista con don Santiago tuvimos mejores bases para hacer un recorrido, cámara de video en mano, por lugares que él nos había mencionado, muchos de ellos ampliamente referidos gracias al uso de fotografías durante la entrevista. Todo ello cruzado por una gran emoción al enfrentar imágenes de lugares donde vivió su infancia, el silencio escudriñando en el recuerdo, buscando hacer memoria de algún nombre olvidado, que luego regresaba al ver y volver a ver la imagen.⁴⁰

A propósito de Mi Multi es mi Multi (1999)

Cuando el Conjunto Urbano Presidente Miguel Alemán, mejor conocido como el Multifamiliar Alemán,⁴¹ iba a cumplir cincuenta años de inaugurado (1949-1999), colaboramos en un proyectos de historia oral con las tres generaciones que lo habían habitado hasta entonces. Por un particular interés manifiesto desde un inicio en abordar las construcciones fotográficas y audiovisuales sobre este “lugar de la modernidad”,⁴² los documentos fotográficos y filmicos constituyeron fuentes primarias, y para ello fueron trabajados con los propios residentes entrevistados.

Mujeres y hombres dieron cuenta de las experiencias de habitar este multifamiliar en esas cinco décadas; después, fotografías en mano, regresamos con ellas y ellos para retomar varios aspectos. En este proceso, las fuentes se fueron construyendo y, en gran medida, uno de los principales resultados da cuenta con bastante detalle de ello: el documental *Mi Multi es mi Multi*, producido por el Instituto Mora en 1999.

⁴⁰ Véase: ejemplo 3 en el material didáctico en línea: http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html

⁴¹ Obra emblemática de la vivienda urbana, pensada para los derechohabientes del ISSSTE, concebida por Mario Pani y construida por Ingenieros Civiles Asociados entre 1947 y 1949, en la entonces nueva Colonia Del Valle, al sur de la Distrito Federal. Un multifamiliar de gran densidad, con 1080 departamentos en una sola manzana, que transformaría de forma importante las formas de concebir la vivienda urbana.

⁴² Véase Garay, *Modernidad*, 2004.

A propósito de las áreas comunes, el conjunto fotográfico compilado, en su mayoría procedente del Fondo Hermanos Mayo que resguarda el Archivo General de la Nación, constituyó un acicate para el recuerdo. Revisemos primero parte del testimonio de una vecina de la segunda generación, que creció en el Multi:

Todo en el multifamiliar, tenía realmente todo para que no pudieras salir de ahí [...]. Empezando porque tenía panadería, panificadora, tenía todos los servicios de deporte, más todos los servicios que se necesitan: tintorería, panificadora, lencería, mercados... Había dos mercaditos: uno en el [edificio] "G" y otro en el "J", había abarrotes. ¡Ah! ¡Lavandería! Algo fabuloso mira: los departamentos no tienen lavadero, entonces fíjate que en la lavandería había hileras de lavaderos, había hileras de lavadoras y tenían un foquito arriba... ¡Ah, y también tenían unos cuartos de secado!⁴³



Entrevista a la señora Beatriz Chelala, antigua habitante del Multifamiliar Miguel Alemán, México, 1997. Fotograma de registro audiovisual.⁴⁴

⁴³ Entrevista a Beatriz Chelala realizada por Graciela de Garay y Lourdes Roca, México, 1997.

⁴⁴ Véase: ejemplo 4 en el material didáctico en línea: http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html

Este testimonio oral nos impulsó en gran medida a buscar fotografías y material filmico que dieran cuenta de aquellas áreas comunes y servicios con que contaba el Multifamiliar en un inicio. Así fue como encontramos los registros que hicieron los Hermanos Mayo tan pronto fue inaugurado el inmueble y el documental promocional que ICA produjo, *Nace una ciudad* (1950), para promoverlo como la nueva vivienda del trabajador del Estado.

En una segunda entrevista, en esta ocasión con tres habitantes del Multi, de la misma generación, utilizamos las imágenes localizadas, lo que impulsó más allá la reflexión y permitió reconocer algunos aspectos y otros no, lo que planteó la necesidad de profundizar en cómo se ponen en escena muchas cosas de acuerdo con los intereses de quien las genera: en este caso, la promoción de esta nueva vivienda por parte del Estado y la constructora ICA.

A la vez, la posibilidad de mostrar las fotografías a los habitantes de este espacio, en situación de entrevista, potencia la construcción de la fuente misma y también la confrontación de fuentes, porque equivale a sentarlas a dialogar y detectar qué tanta



Entrevistando con fotografía a Beatriz Chelala, Imelda Sánchez y Alejandra Herrera, México, 1998.



Hermanos Mayo, Abarrotes "La morenita" en el Multifamiliar Miguel Alemán, México, 1950, AGN, Cronológicos, 1738.

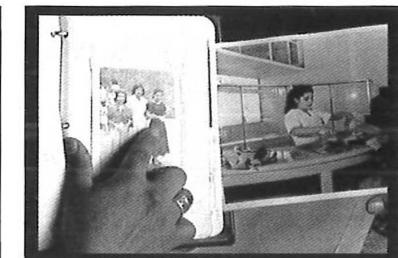


Fotogramas del documental *Nace una ciudad*, México, ICA, 1950, tomado del documental Garay et al., *Multi*, 1999.

concordancia o falta de coherencia puede haber entre lo que permite conocer cada una. De esta manera, para el caso particular del documento fotográfico, a menudo se puede acceder a una mayor precisión en su documentación, porque de la mano de los entrevistados llegamos a conocer aspectos que de otra manera sería imposible conocer.



Fotogramas del documental *Nace una ciudad*, México, ICA, 1950, tomado del documental Garay et al., *Multi*, 1999.



Entrevista a Alejandro Ortiz Izunza, realizada por Lourdes Roca, México, 1998, fotogramas de registro audiovisual. Al ver la fotografía del interior de la panadería reconoce a su mamá atendiendo en el mostrador y enseguida nos muestra una fotografía de su álbum familiar para corroborar que es ella. La intervención de su esposa identificándola, fue contundente.⁴⁵

“¡Ay, caray...! Es que mi mamá estuvo trabajando en la panadería... y pues... ¡me parece que es ella!”⁴⁶

⁴⁵ Véase: ejemplo 5 en el material didáctico en línea: http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html

⁴⁶ Entrevista a Alejandro Ortiz Izunza realizada por Lourdes Roca, México, 1998.



Hermanos Mayo, panadería del Multifamiliar Miguel Alemán, México, 1949, AGN, Fondo Hermanos Mayo, Cronológicos, 1738.

En este caso, es evidente cómo se transformó en un instante la posibilidad de documentar una fotografía que en su archivo de procedencia sólo consignaba: Hermanos Mayo, Multifamiliar Miguel Alemán, 1949. Ahora pasaba a ser: Berta Izunza, despidiendo en la panadería del Multifamiliar Miguel Alemán, durante el registro que hicieron los Hermanos Mayo de las áreas comunes de este inmueble a fines de 1949.

Así como la recopilación de material en archivos públicos, al destacar la atención puesta en los documentos gráficos y visuales, fue clave, también la búsqueda en los privados, como el de ICA y las colecciones familiares. Entre los habitantes del Multi, sensibilizados en gran medida por la investigación misma y su énfasis en las imágenes, sacaron a la luz pequeñas latas de película (8 mm) por largo tiempo olvidadas, documentos sobre la administración del inmueble, folletos de reuniones y fiestas en el lugar, planos arquitectónicos sobre cambios realizados a departamentos, entre otros.

De esta manera tuvimos acceso a vistas espectaculares de los volcanes desde el Multi, todavía en los años setenta, y a imágenes de fiestas familiares muy nutridas en el interior de los de-

partamentos; ambas, mencionadas por los entrevistados de forma reiterada. Toda esta documentación de origen particular, con la hemerografía recabada, los noticieros filmicos de la época, las películas de ficción que tenían el Multi como escenario o incluso como protagonista, y la música que más referían los entrevistados, permitieron construir una gran diversidad de fuentes y potenciar en gran medida su confrontación,⁴⁷ además de potenciar la realización del documental *Mi Multi es mi Multi*.

A propósito de *De la tele a la boca* (2008)

Una última investigación que referiremos por ahora giró en torno a las relaciones que establecemos con la televisión y sus vínculos con los graves problemas de sobrepeso y obesidad entre niñas y niños mexicanos. Para este estudio, trabajamos en un preescolar de la Ciudad de México, el Gabriela Mistral, con una comunidad de doscientos infantes y procedimos de la mano de sus propios proyectos de investigación,⁴⁸ que en ese momento partía de una campaña de salud bucal que los hizo cuestionarse sobre la gravedad de que casi todos ellos hubiesen sido diagnosticados con diversas enfermedades bucales.

El tema los llevó a plantearse por qué tenían problemas con la salud bucal, seguir con el tema de lo que comían cotidianamente, preguntarse por qué comían lo que comían, relacionar el punto con sus familias, plantearse cómo eran sus familias y, finalmente, entender mejor de dónde venían los impulsos por comer lo que comen en sus casas y articularlos con la generación de hábitos alimenticios y sedentarios ampliamente arraigados y vinculados con la exposición a la televisión comercial.

Así, en el largo camino recorrido de todo un curso a través de tres generaciones de preescolares, pudimos ir construyendo una

⁴⁷ Para mayor información sobre la confrontación de fuentes filmicas, véase Roca, “Vivienda”, 2002 y “Representaciones”, 2004.

⁴⁸ Como un preescolar excepcional, este jardín de niños sí sigue el programa de la SEP y trabajaba por proyectos de investigación en cada curso, que es justo un programa de excelencia en México, junto con el de posgrado.



Registro fotográfico familiar realizado con dos lentes distintos, uno de óptica estándar y otro gran angular. Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 2003.

diversidad de fuentes relacionadas con sus propias indagaciones y nuestra investigación: los registros de entrevista que realizan con los padres o tutores cuando el alumno ingresa al preescolar, en-

cuestas sobre sus hábitos de exposición a la televisión, registros visuales y audiovisuales de campo, tanto en clase como en espacios de recreación, registros fotográficos familiares que permitieron a los niños mostrar entre ellos cómo eran sus familias, diagramas de identificación a partir de esos registros para acercarnos a las diversas agrupaciones familiares y su forma de representarse fotográficamente, dibujos que realizaron a partir de sus programas favoritos, entre varias más.

Los registros fotográficos permitieron analizar cómo se concebían las familias a sí mismas y, sobre todo, cómo querían representarse ante la cámara. En este análisis, pudimos encontrar fuertes vínculos con el discurso que impera en los medios, particularmente el televisivo, sobre la familia nuclear como la única legítima e importante a reproducir. Al grado de que algunos recursos técnicos implementados a la hora de los registros, permiten evidenciarlo.

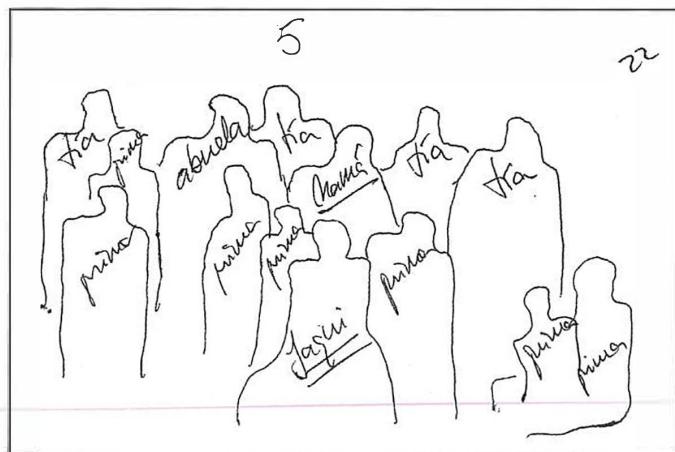
Estos dos registros de un mismo grupo familiar, capturados con escasos segundos de diferencia, permiten apreciar cómo esta familia se conformó a sí misma para la cámara, dirigida en este caso sobre todo por el padre, dejando a un lado a dos sobrinas que habían acudido para la toma como parte de los integrantes de una gran familia que habitan en un mismo inmueble dividido en partes. En la práctica, la familia era una, pero en el discurso, y sobre todo para la fotografía de familia, ésta se concebía como otra.

El registro familiar permitió conocer muchos aspectos de la vida de estas familias y, entre ellos, fue muy importante para el estudio poder ver la ubicación del televisor o televisores en la vivienda; así como para conocer mejor los gustos acerca de la programación, ya que en casi todos los casos, la televisión estaba prendida cuando llegábamos a efectuar el registro.

El tratamiento de los registros fotográficos implicó también el trazo de unos bocetos que nos permitían identificar las relaciones de parentesco entre la diversidad de integrantes que fueron retratados. La toma de decisiones sobre quiénes debían aparecer en el retrato, quiénes decidían y cómo se organizaban para emplazarse, fueron datos también de importancia acerca de las dinámicas familiares y las formas de representarse como familias, ahora frente

a la cámara, más allá de la narración o el discurso oral que retomaban las fichas de inscripción a partir de entrevistas al ingresar a los alumnos a inicio de curso.

La confrontación con los dibujos elaborados a partir de las preguntas sobre sus programas favoritos y cómo ven televisión, también nos enfrentaron a un mundo de elementos de trascendencia para el estudio: cuáles eran sus personajes favoritos, a menudo el elemento más atractivo de esos programas que preferían; cómo representaban la estancia donde veían tele, casi siempre la recá-



Registro fotográfico familiar, con su respectivo boceto de integrantes según parentesco.



Ejemplo de dibujos elaborados por cada alumna y alumno, acerca de sus programas favoritos y de cómo ven la tele. Jardín de niños Gabriela Mistral, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 2003.



Registro fotográfico en campo. Actividad con padres de los alumnos del Jardín de niños Gabriela Mistral, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 2008, durante la dinámica de revisión de etiquetas y envases recabados en casa, de consumo cotidiano, para su análisis detallado.

mara familiar, qué integrantes de las familias incluían en el dibujo sobre cómo veían televisión y qué tipo de mobiliario, entre otros aspectos que, más allá del discurso oral que retomaban las fichas de inscripción a partir de entrevistas, podíamos ver aquí plasmados en imágenes.

Por último, la dinámica que diseñaron las maestras para recabar etiquetas y empaques que tuvieran en casa para analizar con cuidado sus contenidos y poder impulsar una reflexión sobre qué consumían cotidianamente, permitió otro tipo de registros en campo, tanto fotográficos como audiovisuales, donde pudimos percatarnos de las enormes sorpresas e inquietudes que generó el conocimiento de estos contenidos y, sobre todo, la gran ignorancia sobre la mayoría de sustancias y productos ahí indicados.

En resumen, la diversidad de fuentes construidas para esta investigación permitieron sobre todo contrastar el discurso del “deber ser” que asomaba en las encuestas y entrevistas a madres, padres y tutores de estos niños. Los registros en campo, en cambio, más cerca de las prácticas cotidianas y con un gran potencial de concreción, permitieron acercarse a formas de pensar y concebir el mundo que nos rodea, que no tan fácilmente emergen en el discurso oral ni escrito.

Estos son algunos ejemplos de varios casos de estudio, donde valía la pena detenerse para reflexionar sobre el tratamiento del documento, especialmente visual y audiovisual, para su construcción como fuente y, en particular, diversas formas de confrontarlas, con diferentes posibilidades para replantear nuevas preguntas, confirmar hipótesis, o bien, enfrentar contradicciones que devienen en nuevos retos de investigación.

Introducidos con estos casos sobre la construcción y confrontación de fuentes para que cada vez investiguemos más sobre y con las imágenes, para ilustrar menos con ellas, seguiremos con aspectos técnicos y metodológicos de primera importancia que han ido asomando como imprescindibles para lograr esta paulatina transformación; tanto en los casos de trabajo de campo como de trabajo de archivo, en la complementación de fuentes orales y visuales, en las posibilidades de capturar los espacios estando ahí, pero sobre todo trayendo otros tiempos a colación, apelando al

recuerdo de entrevistados cuyas experiencias de vida son claves para entender los procesos sociales que abordamos, de la mano de imágenes reencontradas o conocidas por primera vez.

En este apartado iniciamos con un ejemplo concreto que mostró la diferencia entre ilustrar con las imágenes y usarlas como fuentes de investigación. Como se pudo ver, la construcción de una fuente se logra cuando se utilizan diversos documentos, cuando se triangula la información para llegar a respuestas concretas; lo mismo cuando se trabajan series fotográficas que cuando se hace uso de otros elementos como la entrevista y los registros del trabajo de campo, esto último conlleva diversas implicaciones técnicas, de las cuales hablaremos a continuación. ●

2.3 Metodologías y técnicas de investigación con fuentes fotográficas y audiovisuales

Este apartado se divide en dos secciones. La primera se aborda la pertinencia de la creación de imágenes en la investigación, desde la planeación hasta el análisis. Se revisan cuestiones técnicas y metodológicas para el manejo de equipo audiovisual: cámaras fotográficas, de video y escáner. Compartimos algunas experiencias en el proceso de trabajo con la imagen como documento fundamental en los diferentes campos de investigación; la propuesta es fomentar el conocimiento práctico y metodológico de las herramientas y equipos para la construcción de recursos visuales como fuentes, dándonos la oportunidad de analizar, espacios, situaciones, personas u objetos, entre otros, de una manera más amplia y detallada para investigar y constituir nuevos testimonios. También se trata el tema de la memoria y las ventajas que tiene el uso de la imagen en la investigación de campo. En la segunda sección, se describe qué es una entrevista y para qué sirve en términos generales. Se señala cuándo y por qué se puede contemplar en el marco de un proyecto de investigación.

Hemos visto diversos ejemplos de cómo confrontar diferentes fuentes documentales, orales y visuales, ya sea construidas a partir del trabajo de campo, o con documentos localizados en el trabajo de archivo.

Ahora bien, al poner el énfasis en la construcción de fuentes fotográficas y audiovisuales, necesariamente debemos seguir con otro apartado dedicado a sus implicaciones técnicas, que tiene una estrecha relación con las propuestas teórico-metodológicas que hemos expuesto aquí.

El “estar ahí” es el gran pedestal del trabajo de campo, pero para nosotros también aplica al trabajo de archivo, como veremos en este apartado. “Estar ahí” puede hacer la gran diferencia en una investigación donde el trabajo de campo sea el eje, igualmente, la gran calidad en el detalle de una reproducción puede hacer otra gran diferencia para el trabajo en archivo. Pero sobre todo es la posibilidad de confrontar ambos tipos de documentación, la que hará realidad todas esas diferencias.

Todo investigador ha soñado alguna vez con tener mejores opciones para realizar el trabajo de campo y el de archivo. En el primer caso, a menudo presenciamos situaciones que no se vuelven a repetir de la misma forma, accedemos a espacios que no siempre volverán a ser accesibles y sobre todo, se observan procesos que sólo estando ahí podemos presenciar.

Las posibilidades de registrar fotográfica o audiovisualmente resultan muy atractivas: permiten revisitar los espacios cuantas veces lo necesitemos, repasar acciones o situaciones que presenciamos y, desde luego, remirar con todo el detalle que demande nuestra investigación aquello que a menudo acontece frente a nosotros de manera muy rápida o a la par de otras situaciones, haciendo imposible un seguimiento lo suficientemente detallado de lo que nos proponemos analizar.

También, en el trabajo de archivo, todo investigador ha tenido el ideal de contar con toda la documentación necesaria, debidamente reproducida y accesible para que en cualquier momento pueda revisarla con el detalle necesario y con las mayores facilidades de edición para destacar o segmentar lo que le interesa para fines de la investigación. Todo lo anterior tiene implicaciones técnicas que, si ya eran de primera importancia en el mundo analógico, se volvió prioritario atender desde la investigación ante el mundo digital.

El trabajo de campo con herramientas audiovisuales es de gran utilidad cuando estamos construyendo una fuente a partir

de la cual podemos describir y analizar información importante. Cuando hacemos un registro fotográfico o una grabación en video damos pie a un posterior análisis más profundo de lo que encontramos, porque posibilitamos su revisión tantas veces como se requiera, incluso deteniendo o repitiendo los registros donde necesitemos repasarlos una y otra vez.

Los proyectos de investigación social, tal como lo hemos referido, están ligados a menudo con uno o varios espacios. La posibilidad de conocer a fondo los lugares, así sea mucho tiempo después de los procesos sociales que estemos estudiando, potencia el análisis de aspectos comparativos, el acceso a vestigios relacionados con lo que estudiamos, entre muchas otras opciones que se abren.

La incorporación de herramientas fotográficas y audiovisuales al trabajo de campo y archivo, como veremos a detalle, tiene implicaciones importantes en aspectos de planeación sobre todo de capacitación y competencias particulares, de necesidad de equipos y tiempos.

Siempre será importante conocer el lugar, tanto en trabajo de campo como en el de archivo, así podemos tener lo más claras posible las condiciones con que trabajaremos: desde iluminación hasta accesibilidad, pasando por permisos, acercamientos previos con las personas para comenzar a establecer una relación más cercana, entre otras.

Si recopilamos primero información y referencias del lugar y de los espacios donde trabajaremos, se previenen muchos detalles y se pueden evitar varias sorpresas. Si hay una revisión previa de archivo y de fuentes secundarias, el trabajo de campo puede resultar completamente distinto, al llegar con mayor conocimiento del terreno y tema que estamos abordando. A menudo se prefiere empezar por el trabajo de campo, sin acudir con mucho bagaje previo, justo para enfrentarlo de forma menos condicionada por teorías, autores y trabajos previos. Sin embargo, cuando planeamos la incorporación de herramientas audiovisuales esto no es muy recomendable. Acudir con tan poco conocimiento previo ocasiona a menudo un gran desperdicio de oportunidades para profundizar en lo que estamos estudiando.

De hecho, la documentación previa es muy recomendable porque puede ayudar a un mejor acceso a los lugares, una relación más estrecha con los sujetos de estudio, mayor entendimiento de los contextos socio-espaciales y socio-históricos por abordar, etcétera. Así que, tanto la revisión previa de fuentes secundarias como la localización de documentos textuales, cartográficos, fotográficos o audiovisuales, entre otros, pueden ser de gran importancia y condicionar el trabajo de campo.

Por ejemplo, al acudir al lugar por primera vez, es pertinente llevar solamente una cámara fotográfica. Con la primera visita nos familiarizamos con el espacio, hacemos un registro fotográfico para poder estudiar la ubicación de las cosas y planear lo que se hará en la siguiente estancia. Desde luego es fundamental al inicio, el contacto con los sujetos de estudio o las personas que estén en el sitio a trabajar, y la relación que logremos establecer con ellas. Estas personas deben conocer la naturaleza y el alcance del proyecto desde el principio; de esa manera nos podemos apoyar en su conocimiento, sus vínculos y su contacto cotidiano, y facilitar nuestro trabajo.

Así, el primer acercamiento es clave, y a él seguirán una serie de estancias, tantas como podamos, para completar los propósitos de nuestro trabajo de campo con registros audiovisuales que nos permitan construir nuestras fuentes de investigación. Estos registros pueden o no ser coyunturales; es decir, quizás se hagan cuando acontece un evento determinado, único e irrepetible; o pueden hacerse durante el transcurso de la cotidianidad del espacio o comunidad de estudio.

De cualquier forma, como se insiste siempre en todo manual de trabajo de campo, será clave ser muy flexibles y estar abiertos a cualquier imprevisto, porque a menudo hay en ellos mucho más para construir nuestras fuentes y preguntas de investigación. Durante la realización del trabajo, suceden cosas no contempladas, por ello habrá que estar atentos para registrar los eventos que pudieran ser de interés, y esto sólo es posible si se tiene un pleno conocimiento del funcionamiento del equipo, de ahí la necesidad de estar bien familiarizados con él.

Como veremos, el uso de herramientas audiovisuales implica un manejo adecuado, cuidar mucho la calidad y aprender a

adelantarse a muchas situaciones para que no nos tomen desprevenidos, de ahí la importancia del dominio técnico, que integra varios aspectos y destrezas. De igual forma, la incorporación de herramientas visuales y audiovisuales en el trabajo de archivo, casi siempre con fines de reproducción, implica habilidades técnicas y metodológicas que revisaremos con cuidado, para aprovechar al máximo los tiempos y recursos con que contemos.

Ambas prácticas implican, por un lado, tener listo el equipo técnico y accesorios a utilizar, así como el equipo humano que los operará y, por el otro, la elaboración de una bitácora o cuaderno de trabajo donde se plasme un listado de todo aquello que se desea registrar, ya sea una serie de documentos en archivo o una situación concreta en campo.

El propósito de capturar imágenes, tanto fijas como en movimiento, implica dominar encuadres, saber cómo establecer contextos para los espacios y personas registrados, planear los lugares de emplazamiento según el tipo de tomas que queramos realizar (si deben ser altos, cercanos, lejanos, remotos, muy accesibles) y contar con las citas y permisos previos para hacerlo. Todo ello se vuelve doblemente importante de estimar y planear, si nuestro trabajo de campo incorpora a sujetos de estudios o registros de entrevistados.

Pensemos en un proyecto en el que se ha decidido hacer registros fotográficos y videogramaciones de un espacio concreto. Lo primero que hay que determinar son los emplazamientos y las necesidades de éstos, por ejemplo, para hacer tomas de una escultura a la que no nos podemos acercar, se requerirá un lente telefoto; para hacer una toma que abarque una plaza completa, necesitaremos un lente gran angular; y para hacer un gran plano general de todo un contexto espacial, se usará un lente normal. Todo esto debe ser contemplado antes de partir a nuestra estancia en el lugar.

Para el caso de registros en video, tenemos un elemento adicional, el sonido. La captura de los ambientes donde se desarrolla el trabajo de campo implica a menudo el uso de un micrófono tipo *shotgun*, el más adecuado en este caso para registrar, de forma puntual y aislada, cualquier emisión de ondas sonoras. Estos mi-

crófonos pueden ir conectados a la cámara directamente o a una grabadora externa. Cuando revisemos la entrevista y su registro audiovisual profundizaremos al respecto.

Ya sea que los registros los haga el propio investigador o investigadora, o alguien que lo apoye para ese aspecto del trabajo, incluso un fotógrafo o camarógrafo, la coordinación entre los participantes es clave, así como las indicaciones para enfatizar y privilegiar unos u otros encuadres y movimientos, teniendo todos muy claro lo que se desea registrar.

Por último, reafirmamos la importancia de la bitácora para registrar lo que se captura, en aras de facilitar el trabajo de sistematización de la documentación, calificación del material registrado y posterior cotejo y análisis del mismo. En esta bitácora indicaremos la toma hecha, el asunto o tema capturado, una breve descripción y en el caso de la videogramación, el código de tiempo de la toma así como la indicación de los movimientos de cámara.⁴⁹

Este proceso facilita el posterior trabajo de calificación del material videogramado, mejorando el acceso, reubicación, revisión y edición del mismo; es decir, resulta imprescindible en dos momentos, para sistematizar y analizar lo que pudimos observar y describir, y también para su incorporación en algún futuro producto audiovisual que resulte de la investigación.

Introducida la importancia del manejo adecuado de las herramientas audiovisuales en el trabajo de campo y de archivo, pasemos a ver con detalle diversos aspectos que implica técnica y metodológicamente su incorporación.

Manejo de equipo audiovisual para la investigación social

Ver o no ver, sin técnica no hay información

Una investigación social puede contemplar la utilización de equipo audiovisual como parte activa del trabajo de campo, ya sea para hacer registros de los espacios, situaciones, acontecimientos

⁴⁹ Se anexa formato de calificación.

o personas; así como también para crear fuentes orales a través de entrevistas a profundidad, historias de vida o grupos de discusión, entre otros.

Como se ha descrito, existen dos caminos paralelos que permiten reunir y crear información. Cuando trabajamos con archivos podemos encontrar un sinfín de información que sirve como punto de partida para buscar otras cosas. A partir del análisis de, por ejemplo, una fotografía, puede surgir la necesidad de hacer registros actuales de los lugares ahí plasmados. En otros casos, como parte del proyecto de investigación, se llega a contemplar el registro, ya sea fotográfico o en video, desde el inicio. De la misma forma, el trabajo en campo puede ser utilizado como base para iniciar posteriormente alguna búsqueda en archivo.

De ahí la importancia del funcionamiento del equipo audiovisual y su vínculo directo con los diversos usos que se le puede dar en el marco de un proyecto de investigación social. ¿Para qué me sirve un objetivo de tales características?, ¿cómo puede registrarse un objeto que se encuentra a una corta distancia?, ¿qué se hace cuando no es posible acercarnos a lo que deseamos capturar? Estas y otras preguntas se resolverán a continuación.

Quizá haya quien se pregunte de qué sirve aprender sobre técnica fotográfica en un texto que habla sobre investigación social, gestión y acceso del patrimonio. La respuesta ya ha sido esbozada, muchas veces el proyecto demanda el registro audiovisual como parte activa de la investigación, por lo cual debemos ser conscientes de que cualquier problema en la captura de la imagen deriva en mala información; por el contrario, cuando se operan los equipos adecuadamente se facilita el análisis de la fotografía o video, y con ello se puede sacar el máximo provecho del trabajo. Empecemos con un par de ejemplos al respecto.

La primera imagen de la siguiente página está completamente subexpuesta, es decir, le faltó iluminación para poder capturar los elementos de forma adecuada; se alcanza a perfilar la silueta de un edificio, lo que parecen algunas ventanas y un cielo al fondo.

En líneas anteriores, profundizaremos en el análisis de la imagen, basta con recordar un par de aspectos fundamentales: toda toma tiene unas coordenadas básicas, esto es un tiempo y un es-



Autor no conocido, Avenida Juárez, Hotel Regis, 1928, Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, núm. 230416.



Autor no conocido, Avenida Juárez, Hotel Regis, 1928, Museo Archivo de la Fotografía de la Ciudad de México, núm. 230416.

pacio. El uso inadecuado del equipo fotográfico nos impide saber cuál es el motivo, el tiempo y el espacio aproximados de nuestra imagen, la falta de detalles dificulta en gran medida esa tarea.

Por el contrario, si tenemos una imagen bien expuesta, es decir, con la cantidad de luz adecuada para apreciar a plenitud los detalles de las cosas, las posibilidades son muy diferentes. Ahora sí podemos hablar de coordenadas básicas y de mucho más. Esta es una imagen de 1928, en la cual podemos apreciar la Avenida Juárez de la Ciudad de México, en un encuadre de sur a norte, y lo que podemos ver era el Hotel Regis.

Hacemos énfasis en la importancia de operar una cámara fotográfica de forma adecuada porque una imagen técnicamente bien realizada posibilita la obtención de mayor y mejor información; en cambio, un registro con problemas en su creación siempre será un obstáculo para la investigación, que suele derivar en frustración. De ahí la trascendencia de elaborar nuestros registros con la calidad que demandan.

Pensemos en un escenario en el que registraremos un evento que sólo sucede una vez al año; si llevamos nuestra cámara con la intención de hacer fotografías para ocuparlas después en el proceso de análisis de lo que ahí aconteció y no tenemos el conocimiento de cómo se opera el equipo, el resultado puede ser desastroso; nuestras fotos pueden quedar mal expuestas, es decir, con una cantidad inadecuada de luz; desenfocadas, mal encuadradas, entre otros problemas que se pueden presentar y llegar a entorpecer nuestro trabajo.

Con ello, no estamos desalentando el uso de estas herramientas, por el contrario, planteamos preocupaciones que pueden solventarse siguiendo algunas de las siguientes recomendaciones.

Empecemos con la cámara fotográfica, cuyo funcionamiento es la base de cualquier equipo que se utilice para registrar imagen, ya sea fija o en movimiento. Posteriormente profundizaremos sobre las características y ventajas del uso de equipos digitales.⁵⁰

⁵⁰ Aprovechamos ese último término para establecer una pequeña distinción, de la cual se hablará cada vez que nos refiramos al uso de un equipo para el registro audiovisual; existe un mundo análogo y un mundo digital. En términos muy generales, podemos decir que lo análogo, a diferencia de lo virtual, es aquello físicamente procesable, es decir, que no requiere de un código binario para su creación, edición o reproducción. Por ejemplo, un negativo de película fotográfica y sus correspondientes copias en papel. No obstante que existen los dos tipos de equipos, los principios generales de funcionamiento son los mismos.

Cámara fotográfica, punto de partida

Como ya se mencionó, la cámara fotográfica puede ser tomada como fundamento para entender el proceso de captura de una imagen. Los mecanismos que operan en ella ejemplifican de forma adecuada el funcionamiento de cualquier equipo afín, ya sea de fotografía fija o de video.

A continuación, se plantearán algunos elementos generales para la correcta utilización de esta herramienta en el marco de un proyecto de investigación social, por eso todos los ejemplos que pondremos atienden preocupaciones concretas del trabajo de campo y de archivo; a qué nos podemos enfrentar, cómo preparar el equipo que se requerirá y cómo y desde dónde trabajar.

Otro aspecto fundamental, además del funcionamiento de los equipos, es contar con una buena iluminación.

Comencemos entonces por la parte técnica. Una cámara fotográfica convencional está compuesta por dos partes fundamentales: el cuerpo y la óptica; además del elemento fotosensible, en el caso análogo, o un sensor de captura en el digital. Nos remitiremos a los elementos que operan directamente a la hora de hacer un registro y que están presentes en cualquier marca y modelo de cámara convencional: el diafragma, el obturador, el exposímetro y, desde luego, los objetivos.

Objetivos y funcionamiento de la cámara⁵¹

Comencemos por la parte óptica, los objetivos. A través de estos dispositivos, comúnmente llamados lentes, entra la luz a la cámara. La óptica es en gran parte la responsable de que las cosas se vean de forma adecuada; con los lentes podemos solventar, entre otras, las necesidades de distancia y amplitud de ángulo de aquello que deseamos capturar. Gracias a éstos podemos tomar imágenes de sujetos u objetos que están a una distancia conside-

rable o capturar a un grupo de personas que se encuentran frente a nosotros con un solo disparo.

Sería imposible dar cátedra de las características de cada lente en el mercado, basta con hablar de cómo y en qué circunstancia podemos hacer uso de uno u otro, siempre en el marco del trabajo de campo y de archivo de algún proyecto de investigación.

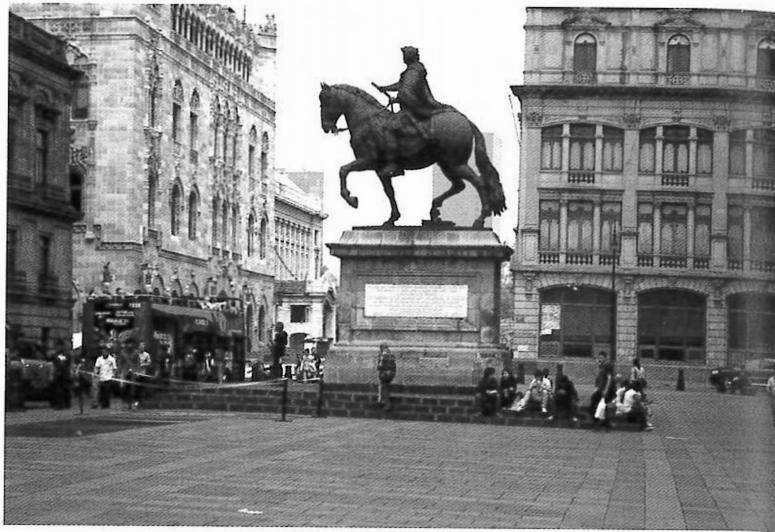
Volvamos sobre los conceptos de ángulo de visión y la distancia focal. El primero de ellos hace referencia a lo que podemos capturar de forma horizontal frente a la cámara. Mientras que la distancia focal es el espacio que existe entre la parte frontal de la lente, conocida como plano focal, y el elemento fotosensible o el sensor de captura de la imagen, cuyo parámetro se expresa en milímetros. La distancia focal de un objetivo es la que hace posible ver objetos que se encuentran a varias distancias del lugar donde se opera la cámara fotográfica; mientras mayor es este valor mayores son las posibilidades de registrar algo distante.

En el siguiente encarte presentamos una gráfica que establece la relación entre distancia focal y ángulo de visión, existe una relación inversa entre los dos parámetros, a mayor distancia focal menor ángulo de visión. Es justo esta diferencia la que establece los distintos grupos de objetivos que existen en el mercado. En principio, podemos distinguir varios grupos de objetivos que se utilizan en situaciones específicas. Comercialmente se habla de los lentes u objetivos normales, gran angular, telefoto, lentes macro y lentes de distancia focal variable, comúnmente conocidos como *zoom*.

Pensemos en un ejemplo concreto, la estatua de Carlos IV en la Ciudad de México. Como parte de un proyecto de investigación, se busca hacer un registro fotográfico de la escultura y su entorno, para ello se toman fotografías con distintos planos, ángulos y encuadres (adelante hablaremos de estos conceptos). Lo que se busca es hacer fotos que nos lleven del detalle a la toma abierta en la que se vea la plaza y las edificaciones que la circundan. Para lograrlo se utilizarán distintos objetivos, cada uno de ellos con una aplicación específica.⁵²

⁵¹ Los esquemas y las fotografías utilizadas en este apartado fueron elaborados por los autores y sirven para ejemplificar las cuestiones técnicas referidas en cada caso.

⁵² La referencia de las distintas distancias focales toma como parámetro la cámara réflex de 35 mm, ya que en otros formatos las variables son distintas.



Plaza Manuel Tolsá, registro con lente normal (55mm), Distrito Federal, mayo de 2013.



Plaza Manuel Tolsá, registro con lente gran angular (7mm), Distrito Federal, mayo de 2013.

El lente normal refiere a la óptica que más se asemeja a la visión humana; se identifica porque tiene una distancia focal de 50 mm en promedio, puede variar un poco pero difícilmente es menor a los 35 mm o mayor a 85 mm. Este tipo de objetivos se

utilizan para la mayoría de las situaciones en las que deseamos capturar algo que se encuentra a una distancia no lejana y que, por otro lado, no se busque cubrir más allá de los 46° de visión.

El segundo grupo de objetivos, los de gran angular, está conformado por lentes cuya distancia focal se encuentra por debajo de los 35 mm, dada esta característica, el ángulo de visión se amplía y capta, con una sola toma, todo lo que está en un punto desde 62 y hasta 180°. Este tipo de fotos son muy útiles cuando queremos registrar algo que se encuentra a una corta distancia de la cámara pero con gran amplitud. Suelen servir para hacer tomas en interiores cuando se desea registrar un contexto cercano, lo cual no es posible con un lente normal. También son útiles para hacer una toma de un espacio abierto mostrándolo en amplitud. Es pertinente señalar que los lentes de distancia focal muy reducida, de 15 mm o menor, generan aberraciones en las esquinas de la toma, redondean la imagen.

El tercer grupo de lentes está conformado por los telefotos, objetivos cuya distancia focal es mayor a 70 u 80 mm en promedio. Este tipo de óptica es muy útil cuando no es posible acercar-



Plaza Manuel Tolsá, registro con lente telefoto (300mm), Ciudad de México, junio de 2013.

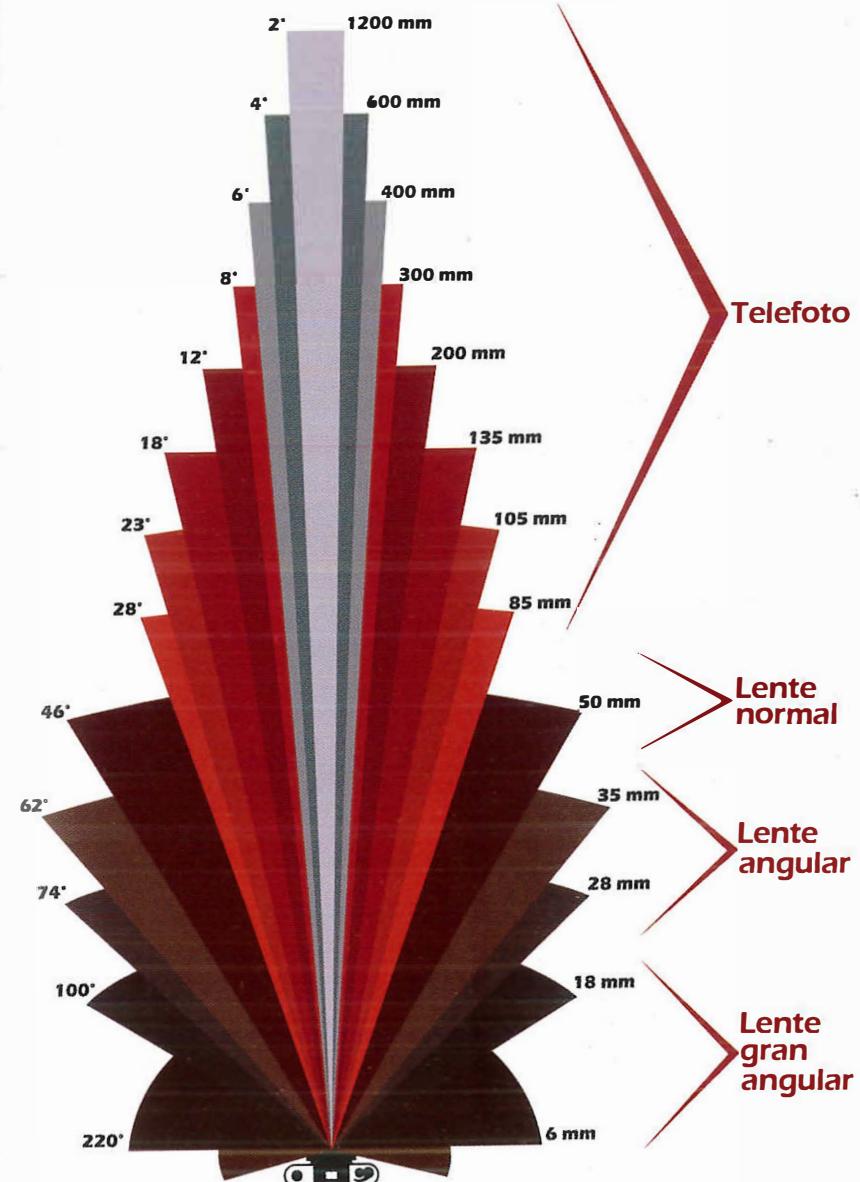
nos al objeto, persona o lugar que deseamos registrar, cuando por cualquier circunstancia, el fotógrafo se debe mantener a distancia. Con estos lentes acercamos ópticamente las cosas y podemos realizar tomas de detalle sin estar cerca. En este caso, mientras mayor es la distancia focal menor es el ángulo de visión. Las tomas prácticamente se concentran en un punto.

El siguiente grupo, el de los objetivos tipo macro, no tiene una relación directa con la distancia focal, sino con la capacidad de enfocar (de poner en foco), a una distancia muy corta. Con este tipo de óptica pueden reproducirse cosas pequeñas. En el marco de una investigación, son de gran ayuda para hacer reprografías de documentos o imágenes de archivo, sobre todo cuando éstas son de formato pequeño, pues permiten resaltar detalles.

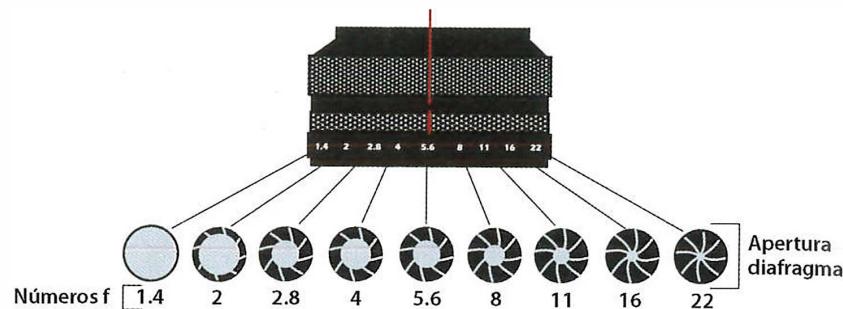
Por último, mencionaremos los objetivos de distancia focal variable, comúnmente conocidos como *zoom*; en este caso, un solo lente puede funcionar como angular en una toma y en la siguiente como telefoto. En muchos casos, esto puede ser una ventaja pues agiliza el trabajo, no obstante, su uso requiere de muy buena luz ya que son objetivos poco luminosos como veremos enseguida.



Reproducción de imagen con uso de lente macro.



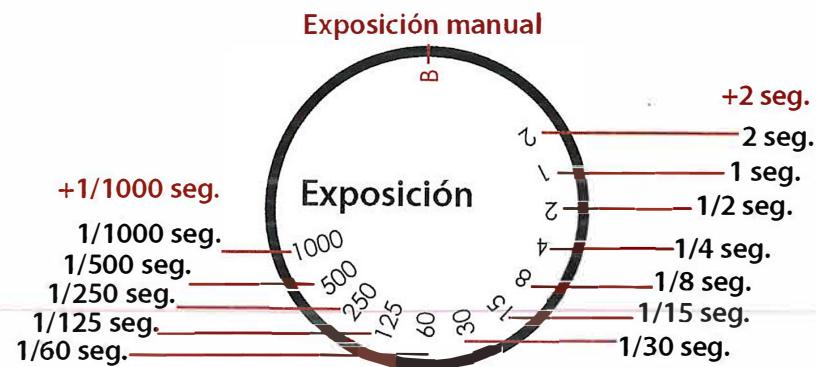
Distancia focal y ángulo de visión.



Esquema de apertura de diafragmas.



Profundidad de campo.



Velocidades de obturación.

La agrupación de los objetivos funciona de forma perfecta para la planificación del trabajo, los objetivos que utilizaremos están en relación directa con aquello que deseemos registrar, en algunos casos bastará con un lente normal y en otros será necesario contar con un lente telefoto o un gran angular.

Una vez que hemos explicado la óptica de la cámara fotográfica, podemos concentrarnos en su funcionamiento interno, para ello mencionaremos cuatro ajustes fundamentales: el diafragma, el obturador, el exposímetro y el enfoque.

El **diafragma** (*f*) es una parte mecánica que se encuentra al interior del objetivo y determina la cantidad de luz que penetra a la película o sensor de captura, en el caso de las cámaras digitales. Es una especie de lámina que abre y cierra durante el disparo. El concepto clave para entender su funcionamiento es el de apertura; según las condiciones de luz presentes al momento de hacer un registro, se determina qué tan abierto debe estar el diafragma.

Para poder ajustar este mecanismo, existe una escala que determina qué tan abierto estará a la hora de disparar, universalmente se reconoce con la letra (*f*) y las medidas, que varían de un lente a otro, pueden ir del *f*1.4 hasta el *f*22. Los números más pequeños indican una mayor apertura y los más grandes, por el contrario, cierran el diafragma, tal cual se puede apreciar en la gráfica anterior. Es importante destacar dos asuntos: por un lado, mientras mayor sea la apertura, mayores son las posibilidades de hacer fotografías con condiciones de poca luz; y por otro lado, cuando un lente aumenta su distancia focal por lo regular disminuye su luminosidad, es decir, la escala de diafragma en lugar de iniciar en *f*1.4 puede iniciar en *f*5.6; en este caso, estamos hablando de lentes poco luminosos que, bajo malas condiciones de luz, requieren mayor tiempo de exposición. Sobre ello volveremos más adelante.

Con la apertura del diafragma también se determina la profundidad de campo, es decir, la distancia a la que los motivos se ven nítidos. La profundidad de campo aumenta conforme se cierra el diafragma. Para entender este concepto pensemos en un registro en el que sin modificar el encuadre se dispare con dos diafragmas diferentes, uno abierto y otro cerrado, como se aprecia en la imagen de profundidad de campo: la fotografía hecha con diafragma

$f\ 4.5$ pierde nitidez, es decir, no tiene profundidad de campo, en cambio la hecha con $f\ 32$ permite ver el fondo de forma más clara, es decir, tiene profundidad de campo.

Ya dijimos que el diafragma deja entrar mayor o menor cantidad de luz; no obstante, la razón por la cual las dos imágenes de arriba están bien expuestas, esto es, se ve la fotografía con una gama de colores, brillo y contraste adecuados, es porque se hicieron con diferentes velocidades de obturación.

El obturador es el dispositivo de la cámara por medio del cual se puede determinar el tiempo que permanecerá abierto el diafragma, es decir, el tiempo durante el cual entra luz al elemento fotosensible. Se caracteriza por su gran precisión y velocidad, porque puede reducir la exposición a fracciones de segundo. Al igual que el diafragma, existe una escala de ajuste que va de las milésimas de segundo a los segundos completos. Esta escala también varía dependiendo de la marca y el modelo del equipo.

Funciona en combinación con el diafragma, en circunstancias comunes, las velocidades más rápidas se utilizan cuando existe mucha luz, mientras que los disparos más lentos se aplican cuando hay poca iluminación. Cuando la obturación es rápida se puede congelar el movimiento; por el contrario, con velocidades lentas, se generan efectos de barrido en la imagen.

Cuando la velocidad está por debajo de $1/80$ de segundo, se recomienda el uso de un trípode o cualquier soporte que estabilice la toma; si se hace el registro con la cámara en mano se corre el riesgo de que salga movida.

Por lo regular, la velocidad más lenta con la que vienen programadas las cámaras es de 30 segundos de exposición; no obstante, cuando existe muy poca luz, por ejemplo, en una noche muy oscura o en algún interior, puede no ser suficiente; en tal caso se usa el *bulbo*, un ajuste que permite mantener abierto el diafragma mientras se tenga oprimido el botón de disparo, se representa con la letra *B* en los equipos fotográficos.

Ya describimos los dos mecanismos que controlan la cantidad de luz que entra a la cámara fotográfica, ahora haremos referencia a la **exposición**. Como hemos mencionado, para efectos de investigación siempre será importante hacer registros bien



Velocidades de obturación. Imagen superior: obturación lenta: $f\ 32\ S\ 1/6$; imagen inferior: obturación rápida: $f\ 5\ S\ 1/250$.

expuestos, en términos de capturar lo que nos interesa con la cantidad adecuada de luz, posibilitando con ello la identificación de lo que está en la imagen. Para lograrlo, se debe combinar un diafragma con una velocidad de obturación, esto con ayuda de un exposímetro. Este dispositivo viene incorporado al interior de la mayoría de las cámaras comerciales lo cual facilita su uso; no obstante, existe la posibilidad de usar uno externo que comúnmente permite medir la luz de forma más precisa o por zonas. Los exposímetros leen la luz de tal forma que al indicar una apertura de diafragma se propone una velocidad de obturación para lograr una toma adecuada y, a la inversa, cuando la prioridad es indicar una velocidad de obturación, el exposímetro indica el diafragma más pertinente. Por ello, se puede decir que una toma

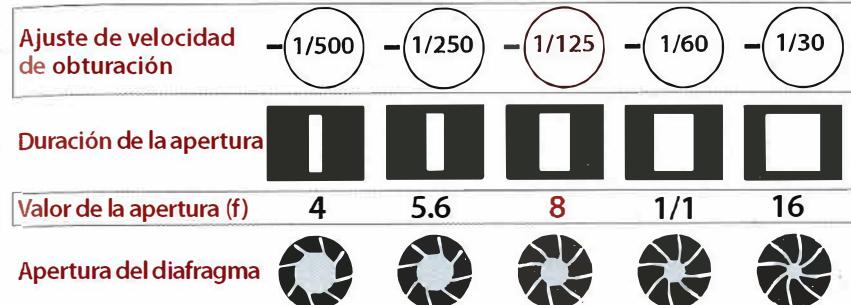
puede exponerse de forma adecuada con distintas combinaciones de obturador y diafragma.

Cuando se cambia de un diafragma f al que le sigue, digamos de $f4$ a $f5.6$, se dice que hay un ajuste de un *paso*, lo mismo sucede cuando se modifica la velocidad de obturación en una unidad de medida, por ejemplo, pasar de $1/30$ a $1/60$ de segundo. Por esta razón, al mover un paso en el diafragma f , se debe modificar la velocidad de obturación en sentido inverso; es decir, si se abre f , la obturación tiene que acelerar para disminuir el tiempo de apertura; en cambio, si se cierra f , la obturación deberá ser más lenta. Hay una relación de reciprocidad.

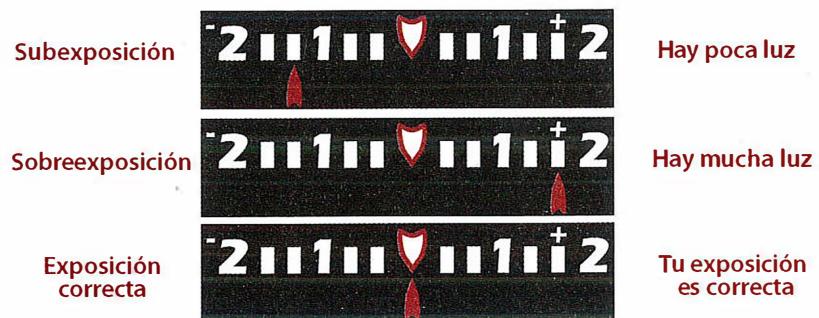
Las cámaras representan el exposímetro con líneas que pueden o no tener números, cuando los hay suelen ir del -2 al +2; como se observa en la gráfica del exposímetro los números negativos indican falta de luz, mientras que los números positivos señalan exceso de iluminación. La exposición correcta se logra cuando el indicador está en el centro o cuando se indica el número cero para el caso de aquellos equipos que no tienen representación gráfica.

Otro aspecto importante cuando se toma una fotografía es la **sensibilidad** de la película o del sensor de captura, para las cámaras digitales. Se representa por medio de una escala denominada ISO⁵³ y se refiere a la velocidad con la que el elemento fotosensible reacciona a la luz. La sensibilidad puede ir desde el ISO 50 hasta el ISO 2500 o más, dependiendo del modelo de la cámara. Las cifras menores, entre ISO 50 e ISO 200, se refieren a películas o sensores de baja o mediana sensibilidad, es decir, que reaccionan lentamente ante la luz. Estas medidas se utilizan cuando las condiciones de luz son muy buenas, la exposición no debe forzarse en ningún sentido y puede hacerse una lectura clara de lo que se desea registrar. Usando estas escalas de ISO se logran tomas de muy buena calidad.

Los ISO 400 y superiores se utilizan cuando las condiciones de luz no son óptimas. En este ajuste la sensibilidad del material fotosensible aumenta considerablemente, es decir, la película o



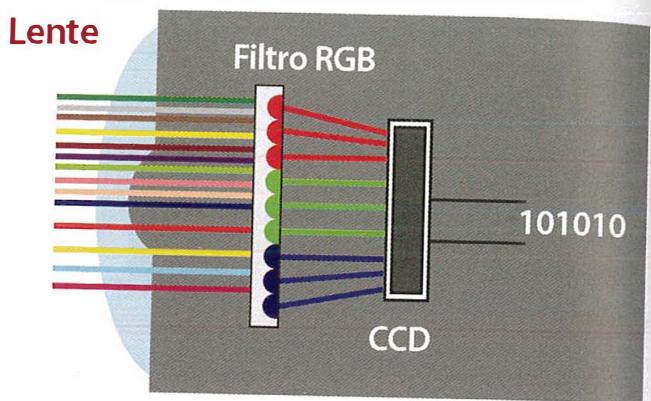
Exposición de la toma.



Gráfica del exposímetro.

⁵³ Escala avalada por la Organización Internacional de Normalización (ISO, por sus siglas en inglés).

Luz de la imagen



Proceso de captura en cámara digital.

White balance



Tabla de balance de blancos.

Diferentes balances de blancos (WB)



ISO 100

ISO 400

ISO 800

sensor reacciona rápidamente ante cualquier fuente luminosa. No obstante, en estas escalas la calidad de la imagen se ve mermada, pues se limita la escala tonal y se hace más visible el grano de la película en el material análogo o aparece el llamado ruido en la imagen digital; esto dificulta la ampliación de estas imágenes.

Cuando las condiciones de luminosidad no son adecuadas para hacer registros fotográficos, lo primero que se hace es abrir el diafragma para dejar entrar más luz, sin embargo, ese ajuste puede no ser suficiente; la segunda medida es bajar la velocidad de obturación, con lo cual se deja entrar la luz por más tiempo; recordemos que si se baja del 1/80 de segundo, será necesario un soporte para evitar que la toma salga movida. Sin embargo, en algunos casos se busca congelar el movimiento que ocurre frente a la cámara, con lo cual se descartan las velocidades lentas; es ahí donde ajustar el ISO se vuelve la alternativa más viable, subiendo la escala a ISO 600 o más, se fuerza la película o el sensor y gracias a ello se puede usar una obturación más rápida o incluso un diafragma más cerrado. Modificar el ISO en una escala, es decir, pasar por ejemplo de ISO 100 a ISO 200 equivale aproximadamente, dependiendo del modelo del equipo, a un paso en la apertura del diafragma o en la velocidad de obturación.



Imagen en foco



Imagen fuera de foco

Para concluir, nos referiremos al **enfoque**, es decir, del ajuste que existe en las cámaras para que las cosas se vean nítidas. Por lo regular, como también sucede con otros ajustes, se da la opción de hacer un enfoque automático, esto es dejar que la cámara determine, con base en las condiciones de luz existentes, aquello que se verá de forma clara en la imagen, esto puede funcionar, pero en muchos casos puede complicar el trabajo. Por ello, recomendamos utilizar el enfoque manual, normalmente indicado con la letra *M*; cuando se hace de esta forma se puede tener el control total, lo cual puede resultar de suma importancia a la hora de buscar un foco selectivo, es decir, enfocar algo haciendo que sobresalga de lo demás. Con ello podemos fácilmente lograr efectos de desenfoque.

El enfoque de una cámara está determinado por el tipo de objetivo que se usa y, por lo regular, se mide según la distancia; incluso los lentes llegan a tener indicado en el *aro de ajuste* los metros a los cuales los motivos estarán nítidos. Todo lente tiene un enfoque mínimo que es la distancia más corta que debe existir entre lo que se fotografiará y la lente, en sentido contrario, se maneja la medida de infinito para hacer el enfoque al punto más lejano de acuerdo con las posibilidades de cada caso.

Éstos son los elementos técnicos existentes en todo tipo de cámaras, con algunas diferencias dependiendo de modelos y marcas; son ajustes que se deben atender para planear el trabajo, en el caso de la selección de los objetivos y también para operar el equipo de forma adecuada. Recordemos que la incorporación de estos aparatos a algún proyecto de investigación tiene como fin último la creación de documentos visuales que se convertirán en fuentes, de ahí la importancia de que los registros se vean claros, posibilitando con ello su posterior análisis e incorporación en las diversas etapas de trabajo, incluso en la última de ellas, que es la divulgación. Una fotografía bien elaborada siempre podrá ser materia de conocimiento, una fotografía técnicamente deficiente traerá complicaciones y, en algunos casos, será descartada.

Antes de hablar de la iluminación y el encuadre como tales, revisemos las particularidades de la cámara digital, considerando que en la actualidad la mayoría de las personas usa este tipo de equipo. Veamos sus ventajas y también algunas limitaciones.

Cámara digital

El uso de esta cámara se ha popularizado entre quienes se interesan en hacer registros de todo tipo, su uso en un proyecto de investigación, ya sea en trabajo de campo o registro de documentos, no es la excepción. Son muchas las posibilidades que se abren: desde el hecho de poder revisar en lo inmediato el registro elaborado, hasta su facilidad de manipulación; con lo cual deja atrás el proceso de revelado e impresión tradicional que no permitía ver el resultado en automático.

Como se ha dicho a lo largo de esta obra, la tecnología digital se caracteriza por el procesamiento de la información por medio de un código binario que se lee e interpreta por medio de una computadora, con un *software* o programa de cómputo que lo permita. Véase gráfica en el encarte anterior.

Las cámaras fotográficas digitales funcionan de esta manera: en su interior contienen sistemas que transforman la luz reflejada en ceros y unos, que posteriormente, gracias a sus dispositivos incluidos, podemos ver en forma de imágenes. Éstas son construidas por la suma de píxeles, que son una especie de puntos luminosos con un valor cromático y una intensidad luminosa determinada.

Como en cualquier cámara, la luz entra por el objetivo y, en el caso del mundo digital, llega al sensor de captura que posteriormente permite que se construya la imagen fotográfica; es lo que sería la película fotográfica en el caso análogo. Esta imagen a su vez es almacenada en una memoria de capacidad variable. (Es importante remarcar que el sensor es en realidad la parte del equipo que determina la calidad final de la fotografía.) Solamente las cámaras profesionales de alta calidad, de muy alto costo en el mercado, contienen sensores de captura que se asemejan, o incluso pueden superar el formato de 35 mm análogo; todas las demás, marcas y modelos comercialmente más populares y accesibles contienen sensores más pequeños, por eso nunca pueden igualar la calidad de la imagen análoga; esto sin importar la cantidad de píxeles que produzcan.

Comúnmente se comercializan estos equipos por el número de píxeles que manejan, y se ha generado un estándar llamado me-



Imagen sin interpolar



Imagen interpolada

gapixel, que es el equivalente a un millón de pixeles. Las primeras cámaras digitales no llegaban siquiera a un megapixel, actualmente existen modelos disponibles de más de 20 y seguramente esto seguirá aumentando con el paso de los años. Aquí cabe advertir sobre la existencia de la interpolación, que es la construcción digital de pixeles; es decir, entre dos pixeles reales se promedia y se crea digitalmente otro, esto en detrimento de la calidad de la imagen. Por ello, a la hora de adquirir un equipo es importante revisar el manual que garantice que los pixeles que ofrece sean reales y no interpolados.

La calidad de la imagen digital está determinada entonces por el número de pixeles reales que contiene y por la calidad de cada uno de estos puntos, por ello existen diferencias entre una imagen hecha a 10 megapixeles con una cámara profesional y una elaborada a la misma resolución con una cámara casera comercial. Establecida esta diferencia podemos hablar del término “resolución”, que se refiere a la forma con la cual se identifica la capacidad de estos aparatos.

Cada cámara tiene una resolución máxima, con la cual se ofrece el producto, 10 megapixeles, 20, etcétera. Esa capacidad determina el número de estos elementos que estará presente en cada imagen. Dentro de las propias capacidades de cada equipo diremos lo siguiente: a mayor resolución mejor calidad de la imagen, mayor posibilidad de analizar cualquier detalle y mayor nitidez, pero también mayor peso del archivo. Pensemos en la imagen como una caja en la que cada pixel que metemos en ella tiene un peso específico, cuando la fotografía tiene pocos pixeles pesa poco,

obviamente no se verá gran detalle ni se podrá usar para muchas cosas. En cambio, cuando la fotografía tiene muchos pixeles la caja se hace pesada, si los pixeles son reales y no interpolados tendremos en términos generales una imagen buena con mayores posibilidades de uso. Este peso del que hemos hablado, en términos digitales, se expresa en *bites*, aunque comúnmente las imágenes llegan al rango de los *megabytes*.



Alta resolución



Baja resolución

Las cámaras cuentan con un ajuste que determina la resolución a la que se capturan las imágenes, para efectos de investigación e incluso para divulgación, se recomienda que las fotos se hagan a la máxima capacidad posible, de esta forma estamos asegurando que se pueden aprovechar al máximo. Mientras más pese una imagen, mayor espacio ocupará en la memoria de captura, no obstante, esto no puede determinar la resolución a la que se hacen los registros pues si, por ejemplo, se decide hacer las fotos en baja resolución para poder hacer más, nos enfrentaremos a la imposibilidad de utilizarlas siquiera para un mínimo análisis. Como se ve en el ejemplo anterior.

Una imagen a la mayor resolución posible se considera como un *máster digital* y, por lo regular, salvo cuando la cámara no lo permite, se debe elaborar en formato .tif o .raw, sin compresión, es decir, con la mejor calidad cromática y de luminosidad posible, son archivos pesados pero a partir de ellos se pueden crear derivados de menor peso, en términos de *bites*, o usando formatos comprimidos como .jpeg, por si nos preocupa que el archivo sea poco manipulable para algunas tareas como incluirlo en correo electrónico o para insertarlo en una presentación de diapositivas.⁵⁴

Illuminación

Llegamos al segundo aspecto fundamental para hacer un registro con calidad adecuada para su análisis en términos de una investigación social: la iluminación. Ya hemos dicho varias veces que las cámaras fotográficas captan y registran luz, por ello podemos afirmar que sin ella no hay imagen. Pueden existir diversas condiciones de iluminación, en general, podemos distinguir dos casos muy concretos, cada uno con sus características y modalidades; se trata de la iluminación con luz natural y la iluminación artificial.

En fotografía la luz se mide por la temperatura del color, la cual varía de acuerdo con la fuente de iluminación o, en su caso, con la hora del día y las condiciones climáticas en las que se hace

⁵⁴ Para mayor referencia sobre formatos, véase Iglesias, *Fotografía*, 2008.

el registro. Esta temperatura se expresa en grados Kelvin (K) y genera diversas tonalidades que van de los azules en las más altas a los rojos en las más bajas. Estos tonos no son detectados por el ojo humano, pues nuestro cerebro ajusta en todo momento; sin embargo, las cámaras fotográficas no lo hacen. Para el caso de los aparatos análogos se hace uso de unos filtros de color que se colocan en los objetivos, en tanto que las cámaras digitales cuentan con el *balance de blancos* o *white balance*, que hace esta función.

Como ya lo vimos, el exposímetro se utiliza para determinar la correcta exposición de un registro; no obstante, éste llega a tener tonalidades si no se corrige de forma adecuada.

Las cámaras digitales tienen *balance de blancos* preestablecidos que se indican con diversos íconos. Siempre es pertinente buscar este ajuste y configurarlo de acuerdo con la fuente de iluminación con la que estemos trabajando. Los balances más comunes son los de automático, luz de día, nublado, luz a la sombra, luz fluorescente, lámpara de tungsteno, *flash* y balance personalizado.

La imagen de los diferentes balances de blancos, véase encarte anterior, presenta la misma toma hecha con distintos balances, nótese las tonalidades que adquiere esta fotografía tomada con luz de día.

Fuentes de iluminación

La iluminación que utilizamos para hacer fotografías, y en general cualquier registro de imagen, se distingue por la fuente de emisión, ya señalamos que existen dos posibilidades: la luz natural y la artificial. Ahora hablaremos de sus aplicaciones.

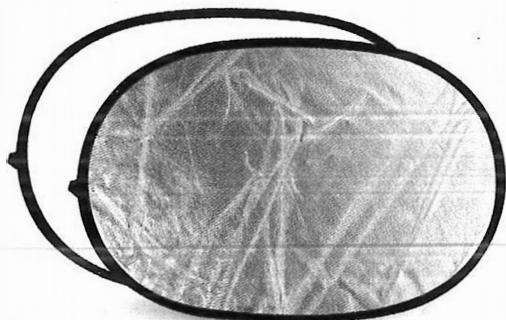
La luz natural es la que se puede privilegiar cuando se trabaja al aire libre; al respecto, hay que hacer algunas consideraciones. La primera de ellas es la hora a la que se hacen los registros. Es sabido que la luz de medio día es la más recomendable en muchos de los casos, pues no genera sombras largas, tal cual sucede en la mañana o por la tarde. También se debe considerar utilizar la luz a nuestro favor, es decir, tenerla a espaldas de quien opera la cámara, de lo contrario se genera un contraluz que hace casi imposible lograr un buen resultado.

Una forma de apoyar el uso de luz natural, cuando se hacen fotos de personas u objetos a corta distancia, es a través de algún rebotador de iluminación el cual se coloca de tal forma que refleje la luz del sol en aquello que nos interesa registrar, estos implementos por lo regular son de color claro, blancos o plateados.

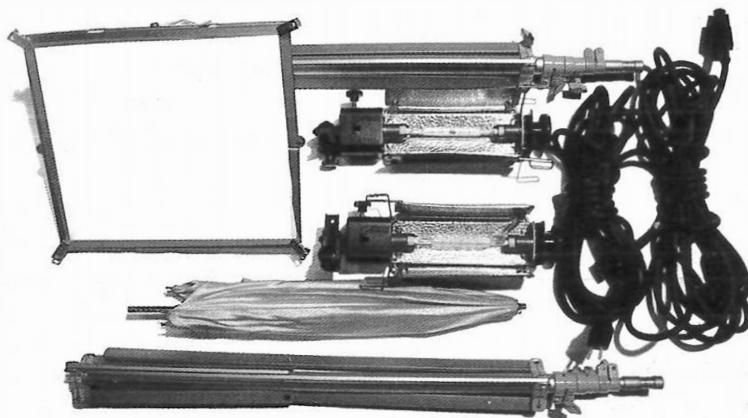
Por otro lado están las fotografías tomadas en interiores que requieren de luz artificial. Existen diferentes tipos de iluminación no natural, desde una simple vela hasta luces de gran tamaño empleadas en producciones cinematográficas. Se les puede agrupar en dos formas de operar: la luz continua que se mantiene encendida todo el tiempo mientras se hace la fotografía, y la luz de *flash*, que se dispara sólo en el momento en que se hace el registro.

En cuanto a la luz continua, por experiencia sabemos que la de tungsteno, también llamada cuarzo, es la que mejor funciona para lograr tonos y luminosidad adecuados. Las lámparas de cuarzo son relativamente accesibles en términos de costo y disponibilidad, existen de distintas intensidades que pueden ir de los 100 a los 1000 Watts. Dada la intensidad, se recomienda no usarlas de forma directa, sino rebotándolas con algún aditamento o reflejándolas en la pared.

La luz continua, al menos la de cuarzo, tiene el inconveniente de que genera calor por lo cual hay que buscar, sobre todo cuando se trabaja con personas, la mejor colocación para no incomodar. Otra opción más reciente es la llamada luz fría cuya virtud radica justamente en que no se calienta; sin embargo, no es tan común y suele tener un costo más elevado.



Reflectores de luz.



Iluminación de tungsteno o cuarzo (lámparas, tripiés, cables, filtros y rebatidores de luz).

La otra alternativa es usar *flash*, el cual sólo se recomienda para fotografía, de preferencia usando unidades externas a la cámara, pues el que viene incorporado o se coloca sobre el cuerpo de la cámara suele ser muy directo, sobreexponiendo una zona muy puntual y dejando poco iluminado lo demás. Más adelante hablaremos de aplicaciones prácticas sobre la reproducción fotográfica de documentos y también de la iluminación con la cámara de video y su uso durante una entrevista.

Lo hasta aquí visto nos da un panorama de algunas cuestiones técnicas que necesitamos atender cuando hacemos algún registro. Nos hemos basado en la cámara fotográfica pues, en términos generales, es la base para toda creación de imagen, sin embargo, existen algunas diferencias cuando se opera una herramienta que registra el movimiento. En seguida, haremos referencia a la cámara de video, sus características y su forma de operación, resaltando su uso como ayuda para la construcción y el registro de fuentes.

Imagen en movimiento

Muchas veces nos hemos encontrado con investigadores o estudiantes que, por alguna recomendación o curiosidad, compraron una cámara de video para hacer registros relacionados con

su proyecto de investigación. Desafortunadamente, en algunas ocasiones, los resultados no fueron los deseados, pues no estaban familiarizados con la herramienta, provocando frustración y desánimo. Tal cual lo hemos visto con la cámara fotográfica, para poder incorporar una cámara de video como parte activa de nuestra investigación, ya sea para hacer registros en campo, videograbar entrevistas o registrar algún documento, es necesario conocer la forma adecuada de operarla. Una vez más reiteramos que buenos registros, técnicamente hablando, dan como resultado mayores posibilidades de obtener información a partir de lo capturado.

La creación de nuestros propios registros audiovisuales constituye un recurso significativo para la investigación social. Su riqueza reside en la información que ofrecen al investigador o estudiante y que no puede expresarse a través del lenguaje escrito.

Por estas razones, a continuación expondremos el funcionamiento básico de una cámara de video y la forma en que se opera, teniendo claro qué aportará a nuestro proyecto, de qué manera podremos incluir los videos y cuál sería la forma de procesarlos.

Cámaras de video

Existen varios tipos de cámaras de video: profesionales, semi-profesionales y las llamadas domésticas. Cada una tiene un fin específico y una dificultad a la hora de operarlas; no obstante, incluso las cámaras domésticas; pueden usarse en un proyecto de investigación, con la ventaja de que éstas últimas son compactas y fáciles de manejar, además de permitir el traslado fácil, lo cual ayuda en el trabajo en campo. Desde luego también son aptas, con ciertas especificaciones, para hacer entrevistas y registros en archivos. Actualmente la calidad de grabación de estas cámaras no está muy lejos de lo que ofrece la cámara profesional, siempre y cuando se trate de un equipo de calidad, de marca reconocida y que cuente con funciones de operación manuales y no sólo automáticas.

Las cámaras de video funcionan de forma similar a una cámara fotográfica, en ambos casos lo más importante es la luz, sin ella no hay registro posible. De hecho muchos de los ajustes son similares, desde luego con la particularidad de que, en este caso, el



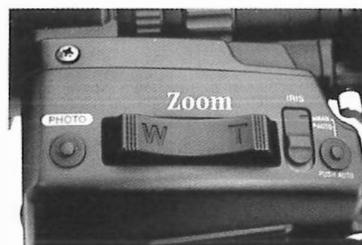
Cámaras de video profesionales y domésticas.

registro no se elabora a través de un disparo que deja entrar luz por un momento, sino por una grabación continua cuya duración es determinada por quien opera el equipo.

La óptica en la cámara de video

Las cámaras de video también cuentan con una parte óptica que permite que el reflejo de la luz entre a los sensores de captura.⁵⁵ A diferencia de lo que sucede con la cámara fotográfica, la óptica de la cámara de video, al menos en los modelos domésticos, suele ser fija, no hay posibilidad de intercambiar los lentes. Por tal motivo siempre vienen equipadas con un objetivo de distancia focal variable, comúnmente conocido como *zoom*. Este lente hace posibles los acercamientos, como si fuera telefoto, o ampliar el ángulo como si se tratara de un lente angular. Quizá lo único que se puede conseguir para modificar esta limitante es una lente gran angular que se puede fijar sobre la óptica de la cámara logrando todavía más amplitud en la toma.

⁵⁵ Al igual que la cámara fotográfica, mientras mejor sea la calidad del sensor de captura, mejor será la calidad de la imagen. Las cámaras profesionales incorporan más de un sensor de tipo CCD (dispositivo de carga acoplado) o más recientemente CMOS (semiconductor complementario de óxido metálico).



Botón de zoom; imagen izquierda: cámara profesional; derecha: cámara doméstica.

Para tener mayor control cuando trabajamos con el *zoom*, recomendamos realizar este ajuste con la cámara sobre un trípode, esto nos dará el suficiente apoyo para controlar la acción.

Pensemos en el trabajo en campo, en muchas ocasiones no es posible acercarnos a aquello que deseamos registrar, por lo cual tenemos que hacer uso de este ajuste óptico, no obstante, siempre es recomendable acercarnos físicamente a los sujetos u objetos a registrar, porque mientras mayor sea el *zoom* menor será la estabilidad del encuadre.

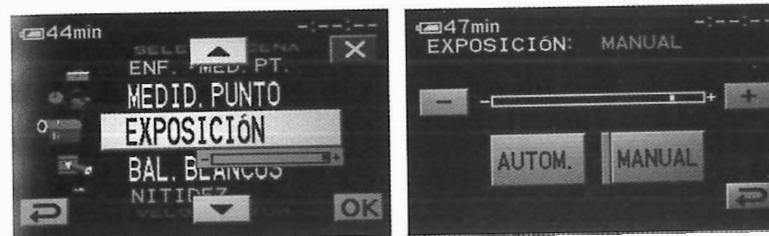
El segundo ajuste se relaciona con la entrada de luz, como se ha dicho, siempre es importante que entre la iluminación adecuada, es decir, que no falte ni se exceda. Para asegurarnos de ello, las cámaras cuentan con su diafragma, comúnmente conocido como *iris* o ajuste de exposición en los modelos domésticos. Una vez más, resaltamos la trascendencia de contar con un equipo que permita hacer esta modificación manualmente.

Con este ajuste se regula la intensidad de luz que llega a los sensores de captura. Las cámaras profesionales cuentan con un aro de ajuste que al girarlo de un lado a otro deja entrar más o menos luz; en el caso de las domésticas, la exposición se regula por medio de un menú por lo general aparece en la pantalla LCD con la que cuentan, cada modelo de cámara tiene sus propias opciones de menú, la idea es encontrar el ajuste deseado y manipularlo.

Recordemos la importancia de realizar este ajuste cuando se haya definido la luz con la que se va a trabajar: en campo, se aprovecha más la luz natural, en cambio en interiores se usa luz artificial. Se sugiere regular cuando las luces estén encendidas y en la posición que ocuparán.



Lente cámara de video profesional.



Ajuste de exposición en cámara doméstica.

El ajuste de la exposición por lo regular se hace apoyándonos en la pantalla LCD de la cámara, a través de ella verificamos que exista la cantidad adecuada de luz para el registro. Algunos equipos cuentan con un recurso denominado *cebra* que genera unas rayas en la pantalla cuando entra demasiada luz.

Un tercer ajuste fundamental de la óptica en la cámara de video es el foco o enfoque. *Poner en foco* significa que lo que está frente a la cámara se vea de forma nítida, sin ninguna deformación óptica. Las cámaras cuentan con un dispositivo que nos permite realizar un enfoque manual o automático, sugerimos que al elaborar los registros se opere de forma manual, pues esto nos facilita el control total, sobre todo ante variaciones de luz. El enfoque automático se basa en la lectura de luz, por ello si al accionar la cámara se



Lente cámara de video profesional.

da alguna modificación en la intensidad de la fuente luminosa, el enfoque se puede descontrolar y perder nitidez.

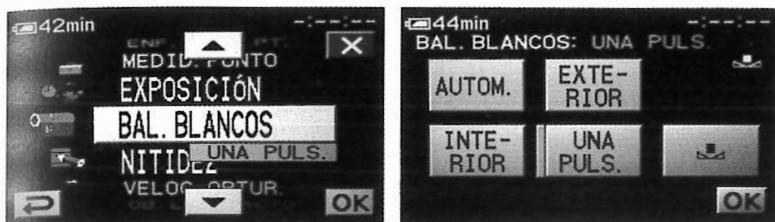
La forma de ajustar a modo manual nuestro foco es la siguiente: si vamos a elaborar una entrevista y sabemos que hay un punto fijo de enfoque, con el *zoom* cerramos el encuadre a dicho punto y enfocamos, después de esto abrimos el encuadre hasta llegar al *plano* deseado. Con ello garantizamos que cualquier movimiento óptico se encuentre en foco.

En caso de que nuestros registros los realicemos en campo, sólo es cuestión de enfocar con el *zoom* cerrado el punto más lejano y posteriormente abrir el encuadre, con ello tendremos el foco adecuado en todo momento, sin importar si se modifica la distancia focal por medio del *zoom*.

La parte óptica es la más importante cuando usamos una cámara de video, si controlamos las tres funciones referidas arriba daremos un buen paso para lograr registros que aporten información fácil de recuperar, lo demás recae en la forma de encuadrar.

Luz y balance de blancos

En cuanto a la iluminación, recordemos que sin luz no hay imagen. Ya mencionamos que tenemos dos posibilidades: luz natural



Balance de blancos en cámara doméstica.

o luz artificial, lo único que debemos advertir es que cuando trabajamos con video el registro es continuo, y en algunas ocasiones en movimiento, por ello se sugiere advertir cuando haya cambios bruscos en la iluminación o cuando se cambie de luz natural a luz artificial en la misma grabación. Recordemos que la luz tiene tonalidades que se deben ajustar mediante el balance de blancos.

El balance de blancos funciona de forma similar al de la cámara fotográfica, en las cámaras de video también existen filtros de acuerdo con la fuente de iluminación que se esté empleando. Es importante ubicar este ajuste en el menú de nuestro equipo y ponerlo a punto antes de iniciar la grabación.

Para ajustar el balance de blancos de forma manual, primero debemos asegurarnos que contamos con la luz necesaria para trabajar, ya sea natural o artificial. Una vez que está lista la iluminación se procede a hacer una toma cerrada de una superficie blanca y se activa el botón de balance de blancos, con lo cual la cámara hace el reconocimiento de la luz que está disponible y ajusta las tonalidades. En nuestra pantalla LCD o en un monitor, corroboramos que los tonos sean los que vemos directamente. No todas las cámaras cuentan con esta ventaja, no obstante cuando está presente hay que utilizarla.

Hasta ahora nos hemos concentrado en la imagen y justo una de las ventajas del uso de la cámara de video es que combina video y audio. El sonido se ha abordado de forma general cuando hablamos del trabajo de campo, pero se profundizará este tema cuando hablemos sobre la entrevista como parte importante del trabajo de investigación social. Por lo pronto, volvamos al tema de lo que podemos hacer con la cámara de video.

Lenguaje audiovisual

Cuando usamos la cámara de video no solamente podemos obtener imágenes fijas, de hecho gran parte de la riqueza de esta herramienta está en su capacidad para registrar el movimiento, que resulta ser de mucha ayuda en el trabajo de campo.

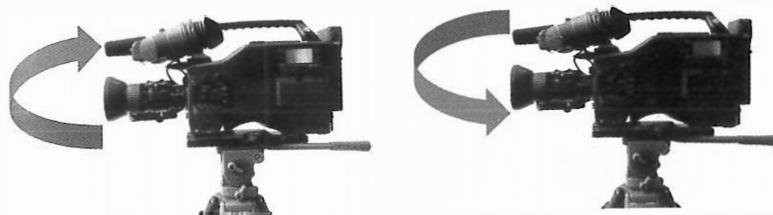
Para empezar, vamos a hablar de los movimientos de cámara, no sin antes dejar en claro que para esta labor siempre es preferible contar con un trípode, soporte donde montaremos la cámara y que además está diseñado para facilitar estos movimientos. El trípode o trípode cuenta con unas perillas de ajuste, las cuales nos permiten regular la suavidad con la que se hacen los movimientos. Están diseñados con una perilla para ajustar el paneo horizontal y otra para el paneo vertical, comúnmente conocido como *tilt*. Para poder hacer estos movimientos con naturalidad, siempre es recomendable ajustar el nivel del trípode, para que el encuadre no se vea ladeado en ningún sentido. Estos soportes comúnmente cuentan con una burbuja de nivel.

Cuando estamos en trabajo de campo por lo regular buscamos registrar el espacio que nos interesa, no sólo con tomas fijas, sino también con movimientos de cámara, esto se hace más evidente cuando frente a nosotros está sucediendo algo, cuando hay personas en acción; o incluso cuando la acción sucede a distintas alturas. Es ahí cuando realizamos los paneos horizontales y los *tilt* o paneos verticales.

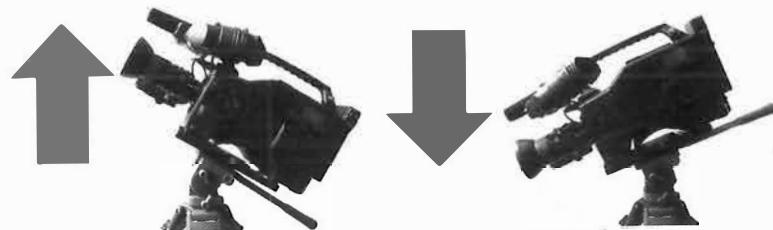
El paneo horizontal es un movimiento de rotación de la cámara sobre su eje de izquierda a derecha o viceversa. La función del paneo es generalmente descriptiva y es una muy buena opción



Perillas de ajuste y burbuja para nivelar el horizonte en un trípode.



Movimiento de paneo.



Movimiento de tilt o paneo vertical.

para registrar espacios muy amplios, seguir movimientos y, con mucha práctica, para aplicar movimientos descriptivos a fotografías o documentos, aunque estos sean de tamaño reducido. Al realizar el movimiento se debe tener cuidado de no hacer pausas, buscar que el desplazamiento sea muy uniforme de principio a fin, para ello es importante determinar, antes de ejecutar, el punto de inicio y el punto de llegada del movimiento, siempre grabando unos segundos de imagen fija antes de iniciar el movimiento y unos segundos de imagen fija al detener el movimiento con el encuadre final. Los mismos principios aplican para el paneo vertical o *tilt*, con la diferencia de que los movimientos ahora serán de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba.⁵⁶

Para acercarnos o alejarnos de las personas o los motivos tenemos dos alternativas, la primera de ellas es trasladar físicamente la cámara, desplazando el equipo sin necesidad de un movimiento en la distancia focal del lente (*zoom*). Este movimiento de traslación se conoce como *travelling* y, por lo regular, se hace montando la

⁵⁶ Véase: ejemplo 6 en el material didáctico en línea: <http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html>.

cámara sobre un riel, un *dolly*⁵⁷ u otro objeto que permita el desplazamiento. Otra opción es un estabilizador de cámara, conocido comúnmente como *steadicam*, con el cual el camarógrafo se desplaza de forma muy estable sin que se note el movimiento de sus piernas.

La segunda alternativa es el movimiento óptico por medio del *zoom* de la cámara, este desplazamiento tiene como limitante la capacidad del objetivo que tenga el equipo. La principal desventaja del *zoom* es su reducción en el ángulo de visión, que además altera la perspectiva real y la percepción de la distancia entre las cosas, y también la poca estabilidad que se tiene cuando se hace un acercamiento de gran alcance.⁵⁸

Para concluir el tema de las cámaras de video, vale la pena hacer un par de sugerencias, la primera de ellas indispensable si deseamos ocupar el equipo para la videograbación de entrevistas; como veremos más adelante, este tipo de trabajo requiere del uso de un micrófono externo, por ello es fundamental que la cámara que utilicemos contenga una entrada para micrófono.

Las videocámaras, además de grabar, vienen equipadas con la función de reproducción, no obstante, no se aconseja su uso ya que desgasta el equipo; es mejor hacer una copia de trabajo y reproducirla con un equipo externo.

Al estar reproduciendo con frecuencia el material, en el caso de los que utilizan cassetes, se corre el riesgo de que el material que viene adherido a la cinta de grabación se desprenda y dañe el mecanismo interno de la cámara, por lo que se recomienda no utilizar cassetes que ya hayan sido grabados, pues la calidad de imagen se verá degradada considerablemente.

Otro aspecto importante, de la mano de las cuestiones técnicas, es la construcción de la imagen: no podemos limitarnos a hacer fotografías o registros en video visualmente impecables, además de ello es fundamental ser conscientes de lo que encuadramos, de la forma en que miramos y del orden que le damos a nuestro trabajo.

⁵⁷ Los dolly son ruedas que se montan debajo de las patas del trípode y que permiten su desplazamiento sobre superficies lisas.

⁵⁸ Véase: ejemplo 7 en el material didáctico en línea: <http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html>.



Colocación del casete en la cámara de video doméstica.

Encuadre

Para hablar del encuadre sería pertinente remitirnos a nuestra propia mirada. Cuando miramos, por lo regular, centramos nuestra atención en un punto concreto, en algo o alguien que llama nuestra atención y hacia allá dirigimos nuestra vista. Con los equipos fotográficos, y en general con cualquier herramienta audiovisual, sucede algo similar, nuestros ojos ven a través de un dispositivo que igualmente permite centrar nuestra mirada en algo. Con la cámara vemos por medio de un objetivo que modifica nuestra visión haciendo posible ver con mayor amplitud de ángulo u observar motivos que se encuentran a una gran distancia como si estuvieran a nuestro lado.

Sin embargo, ese encuadre se limita a la forma física que percibimos a través de la mirilla o visor ubicado en el cuerpo de las cámaras, o en el caso de algunas cámaras digitales por medio de una pantalla. Ese límite nos obliga a seleccionar y, por ende, a descartar: vemos algo, lo encuadramos y lo registramos, dejando fuera de nuestra toma todo lo demás.

Es justo esa decisión la que se puede considerar como la esencia del encuadre, a través de ella definimos qué aparecerá en nuestra toma. En un sentido figurado, podemos hablar de una frontera, por ello se puede decir que hacemos fotografías o registros audiovisuales tal cual vemos al mundo. Tiene que ver en gran parte con nuestra personalidad y forma de actuar, y esto suele suceder en todo momento, algunas veces de forma consciente y otras tantas como algo que tenemos interiorizado.

Cuando disparamos una cámara fotográfica o apretamos el botón de grabar en la cámara de video, estamos creando una huella de algo que se encuentra frente a nosotros; cuando hacemos esto como parte del trabajo de campo en una investigación, lo que buscamos no sólo es registrar, sino también llegar a la construcción de una fuente; por eso resulta fundamental pensar muy bien las tomas que haremos. Es bien sabido que con la tecnología digital aumentó de manera significativa la cantidad de fotografías que se hacen, muchas de ellas sin pensarse, pues se asume que hay que disparar y disparar y después revisar y descartar; sin embargo, eso puede llevar a un camino sin salida, pues no sólo se complica el análisis de tanta imagen sino, y sobre todo, se dejan de ver las cosas con detenimiento.

Por ello sugerimos pensar los encuadres como si estuviéramos usando fotografía analógica. Cuando no había cámaras digitales, para hacer una fotografía se tenía que comprar una película que por lo regular contaba con 36 exposiciones, es decir, sólo se podían hacer 36 fotos, además se cuidaba mucho la técnica fotográfica pues se requería de un cuarto de revelado e impresión para ver el resultado final, y si había problemas en la lectura de la luz o el enfoque nada se podía hacer. Esos 36 disparos obligaban a pensar muy bien qué era aquello que se capturaba. Si pusiéramos la misma atención en la actualidad, cuando se pueden hacer y borrar cientos de fotografías sin gastar un peso, nuestros encuadres serían mucho mejores, tendríamos menos fotos pero bien pensadas y elaboradas.

Cuando hacemos una fotografía o un registro audiovisual siempre estamos pensando en algo que deseamos poseer, tenemos la intención de tener una imagen de aquello que nos interesa. Es

justo ese elemento, cosa, persona u objeto lo que tendría que ser priorizado, es decir, debería ocupar la mayor parte de nuestro encuadre. La ubicación y el tamaño de los motivos en el encuadre son fundamentales para el resultado de la fotografía. Estos factores están determinados por la relación entre el plano fotográfico, el ángulo y la posición de la cámara, y desde luego por la composición fotográfica.

Antes de hablar de estos elementos con detalle, vale la pena subrayar, dada la posibilidad de maniobrar la cámara, que la orientación del encuadre también es un factor que acentúa la fuerza de la imagen. En situaciones concretas, conviene usar la cámara en forma horizontal, como comúnmente se hace; pero en otros casos encuadrar en forma vertical da mejores resultados, por ejemplo cuando se hacen retratos.

Planos, ángulos, alturas

Para hablar de tamaño y ubicación en el encuadre tenemos que abordar el tema de los planos fotográficos. Se trata de una convención dentro del lenguaje audiovisual que se utiliza para determinar la proporción que tiene el asunto de nuestro interés dentro del encuadre, también tiene que ver con la distancia que tiene el fotógrafo con respecto a aquello que desea capturar. Es un código basado en la figura humana por lo cual es difícil aplicarlo a fotografía especializada en otros temas como la astronomía o la microscopía.

Desde luego que los planos también funcionan para planear el trabajo de campo y para sistematizar nuestros resultados. El orden que proponemos a continuación va de lo general al detalle.

Gran plano general: es el plano más amplio que existe, se caracteriza por presentar una vista muy amplia donde puede haber diversos elementos. En este tipo de plano, la figura humana, cuando aparece, se pierde en el entorno, no se puede hacer descripción de las personas a detalle. Por lo regular se utiliza para establecer contextos y siempre incluye el horizonte.



Plaza Manuel Tolsá, gran plano general, Distrito Federal, junio de 2013.

Plano general: es un plano que presenta un contexto más inmediato, en él pueden apreciarse detalles de los motivos. Cuando existen personas, se les puede ver en su entorno y ya es posible describirlas.

Plano entero: como lo mencionamos antes, los planos se basan en el cuerpo humano, un plano entero es una fotografía de una o varias personas de pies a cabeza. Por lo regular se usa para hacer retrato, por lo que es común encontrarlo orientado de forma vertical. Con este plano se centra la atención sobre la persona que aparece.

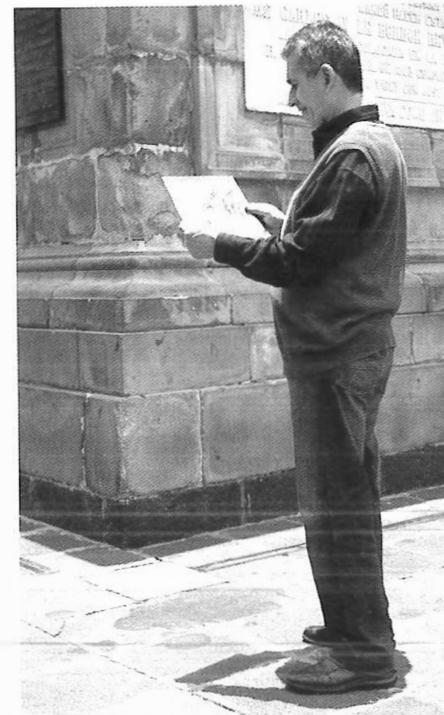
Plano americano: los planos aplican para la fotografía fija, pero también para el cine y el video que implican movimiento. El plano americano toma su nombre a partir de la gran producción de películas *western* o de vaqueros; se trata de un plano que toma a las personas desde las rodillas, arriba o debajo de ellas, hasta la cabeza. En ese tipo de películas, se aprovechaba para apreciar la cintura de los personajes, justo donde portaban su pistola.

Plano medio: con éste se registra a las personas de la cintura a la cabeza, muy utilizado cuando se hace retrato, también es frecuente cuando se realiza una entrevista.

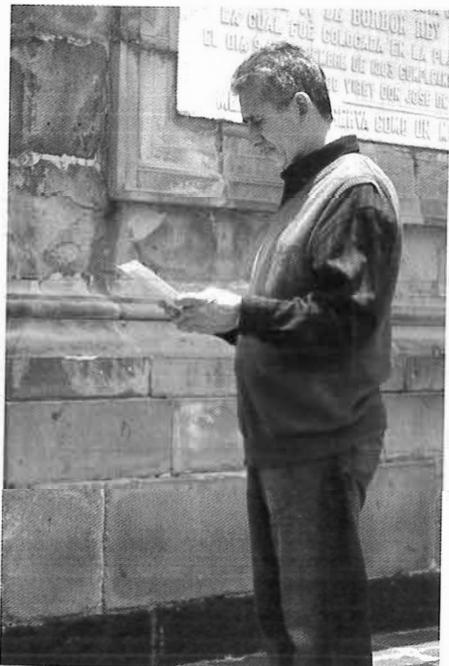
Primer plano: es el plano más cerrado para capturar el rostro de una persona, por lo regular se hace encuadrando desde los hom-



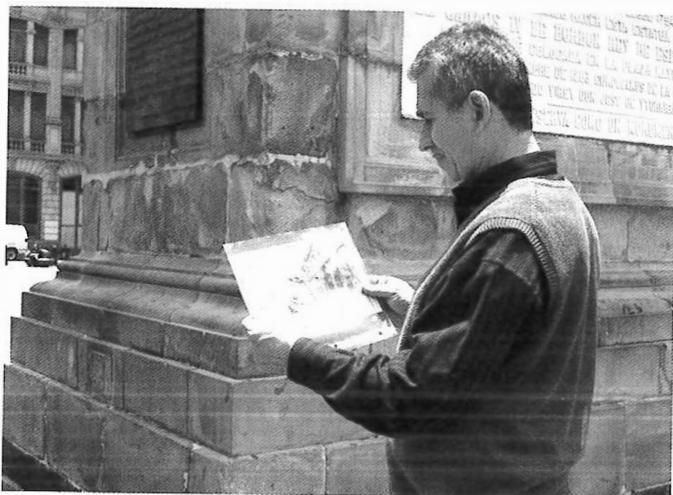
Plaza Manuel Tolsá, plano general, Distrito Federal, junio de 2013.



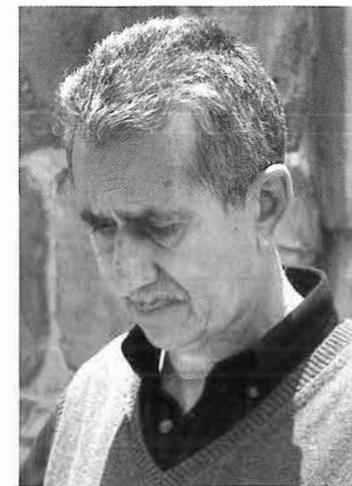
Plaza Manuel Tolsá, plano entero, Distrito Federal, junio de 2013.



Plaza Manuel Tolsá, plano americano, Distrito Federal, junio de 2013.



Plaza Manuel Tolsá, plano medio, Distrito Federal, junio de 2013.



Plaza Manuel Tolsá, primer plano, Distrito Federal, junio de 2013.

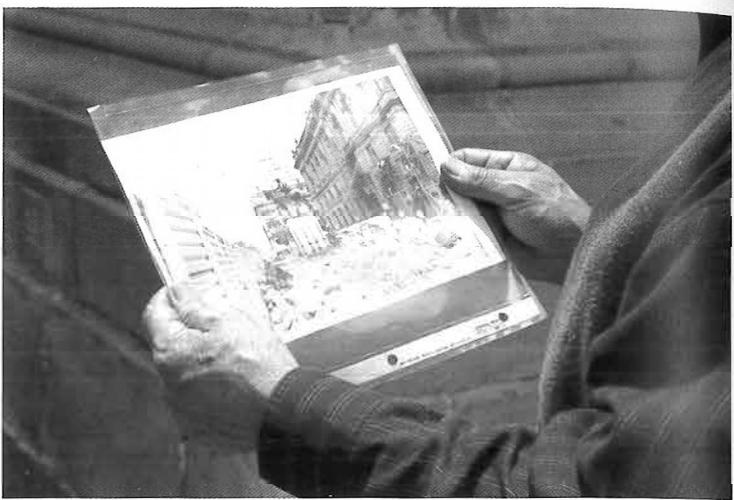
bros hasta la cabeza. Es un plano con mucho valor expresivo, pues se pueden ver detalles de la fisonomía. Por lo regular, se toma con lentes telefoto para no incomodar al sujeto.

Plano de detalle: en muchas ocasiones, no basta con los planos que muestran a las personas, sino que se busca capturar algún detalle, quizás de alguna parte del cuerpo o de los sujetos manipulando algo. Por eso se hace esta distinción, y se llama plano de detalle a todo aquello que se acerca al cuerpo o a los objetos para mostrar un aspecto muy concreto.

En términos del encuadre también resulta fundamental el ángulo empleado al hacer el registro, con ello nos referimos a la dirección hacia la que apuntamos la lente de la cámara. Al igual que con los planos, existe un código ya establecido y reconocido, que se usa para la denominación de los diversos ángulos. A continuación los presentamos.

Ángulo normal: si hablamos de que esta distinción obedece a la posición con la que se apunta la cámara en relación a lo que deseamos capturar, diremos que este ángulo se obtiene cuando se traza una línea imaginaria, siempre paralela al suelo, entre la lente de la cámara y la persona, cosa u objeto a registrar.

Ángulo en picada: una imagen tiene un ángulo en picada cuando el registro se hace apuntando de arriba hacia abajo, es decir,



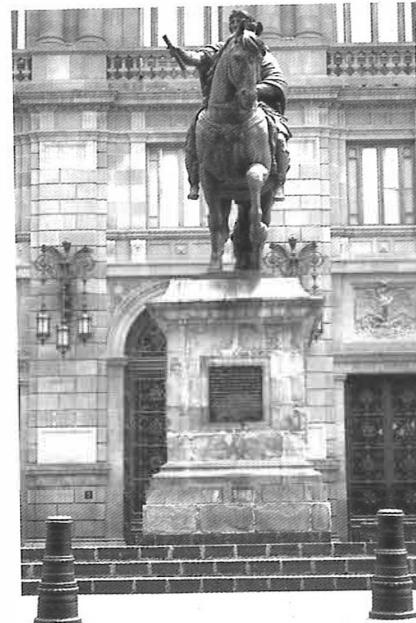
Plaza Manuel Tolsá, plano de detalle, Distrito Federal, junio de 2013.

cuando la lente se coloca de forma diagonal para registrar algo que se encuentra a una altura menor al cuerpo de la cámara. Este ángulo genera una importante carga expresiva, ya que provoca que los motivos o las personas se vean disminuidos.

Ángulo en contrapicada: la contrapicada es justo el ángulo contrario a la picada, es decir, la cámara apunta de abajo hacia arriba, se traza una diagonal para capturar aquello que se encuentra en un nivel superior. Al igual que su contraparte, puede tener un valor expresivo ya que, por razones de perspectiva, engrandece aquello que se registra.

Ángulo cenital: en este ángulo la cámara apunta de forma perpendicular al suelo, es decir, cuando aquello que se registra se encuentra directamente debajo de la lente. Se usa poco, pero la fotografía aérea hace registros de este tipo.

Ángulo nadir: se dice que una fotografía tiene un ángulo nadir cuando traza una línea perpendicular apuntando al cielo. La cámara está por debajo de lo que se registra, la lente mira totalmente hacia arriba. Es un ángulo poco común se utiliza para hacer registros arquitectónicos, principalmente de edificios.



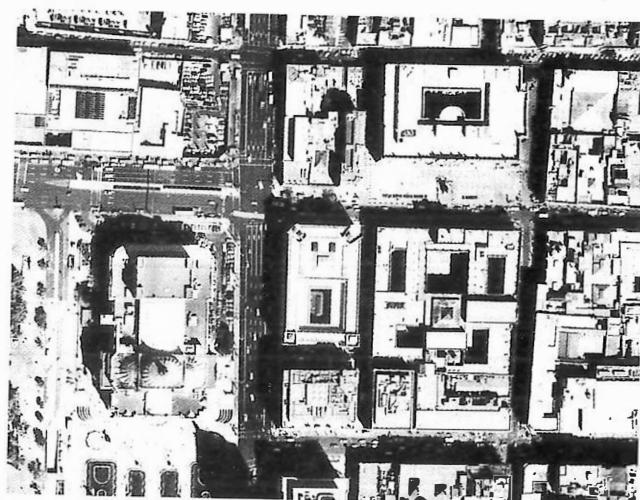
Plaza Manuel Tolsá, ángulo normal, Distrito Federal, junio de 2013.



Plaza Manuel Tolsá, ángulo en picada, Distrito Federal, junio de 2013.

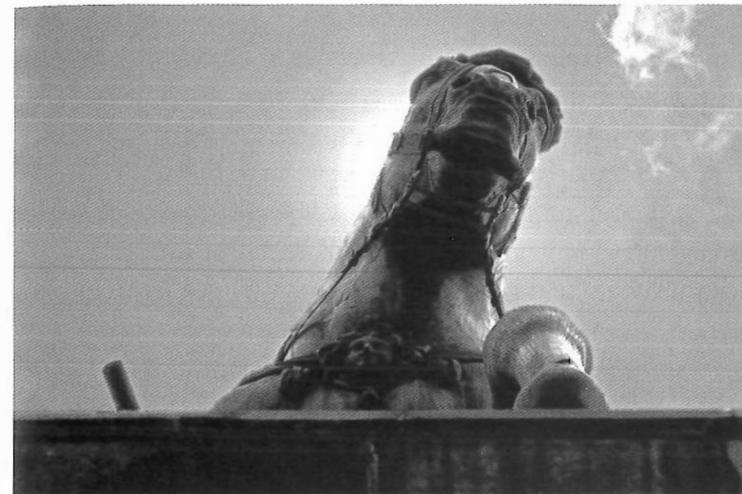


Plaza Manuel Tolsá, ángulo en contrapicada, Distrito Federal, junio de 2013.



Plaza Manuel Tolsá, Ángulo cenital, México, 2001. Aerofoto, S.A. de C.V., L 22, F 696.

Al hablar de ángulos es evidente el papel que desempeña la posición de la cámara y con ello no sólo nos referimos al lugar hacia donde apunta la lente, sino también a la ubicación física que guarda el cuerpo de la cámara. Es claro que un registro cambia según la ubicación del medio de registro: si se coloca a la altura de



Plaza Manuel Tolsá, ángulo nadir, Distrito Federal, junio de 2013.



Nivel de cámara bajo



Cámara a nivel



Nivel de cámara alto

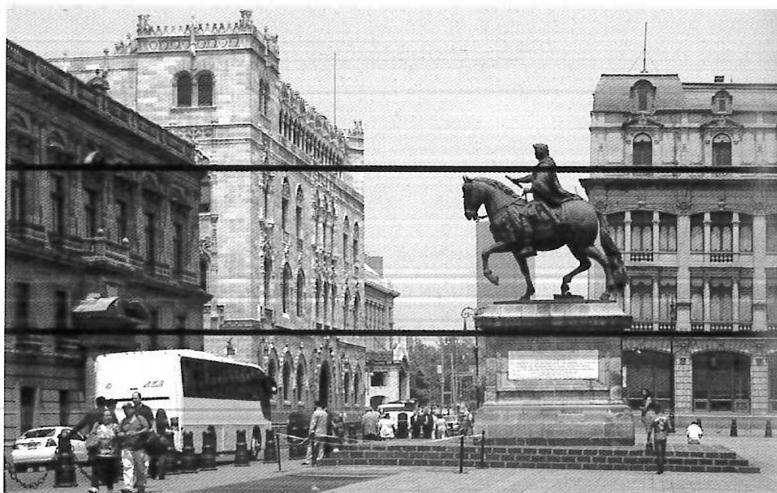
los ojos, se denomina una toma *a nivel*; a una altura elevada más allá del cuerpo humano, digamos en un segundo o tercer piso, se denomina nivel de cámara *alto*; o por el contrario, si pusiéramos el aparato a la altura de nuestras rodillas, elaboraríamos un registro a *nivel bajo*. De ello depende el ángulo que tendrá el encuadre. Por ejemplo, no es lo mismo hacer una fotografía de un niño poniendo la cámara a *nivel bajo*, justo a la altura de los ojos del infante, que hacer el mismo registro *a nivel*, pues tendríamos necesariamente que elaborar una toma en ángulo picado.

Composición

No podemos dejar atrás el tema del encuadre sin hablar de otro factor determinante: la composición. Con este término se hace

referencia al orden que guardan los diversos elementos en el encuadre, se dice que se *componen* una imagen cuando se busca crear una armonía entre todo aquello que se captura con la cámara. Si bien hemos hablado del registro fotográfico y en general del audiovisual como una herramienta en el marco de una investigación social, como una forma de construir nuestras propias fuentes en el trabajo de campo, no por ello se debería descuidar este aspecto que por lo regular está ligado a cuestiones estéticas. Ya lo hemos dicho, mientras mejor sea la imagen en términos técnicos y de encuadre, mayor será la información que podamos rescatar de ella. Por eso, sin pretender profundizar ya que sobre ello se dan cátedras completas, proponemos tres apoyos útiles para elaborar imágenes integrando elementos básicos de composición de la imagen. Comúnmente se les conoce como *ley del horizonte*, *ley de la mirada* y *regla de los tres tercios*.

Ley del horizonte: anteriormente vimos que el encuadre limita aquello que logramos capturar con nuestro equipo fotográfico, también señalamos que por lo regular disparamos pensando en registrar algo en particular: una persona, un lugar, un objeto, etcétera. En este sentido, hay que imaginar dos líneas horizontales en nuestro marco, cualquiera que sea su orientación, con ellas estamos dividiendo nuestra área por capturar en tres zonas del mismo ta-



Ley del horizonte.

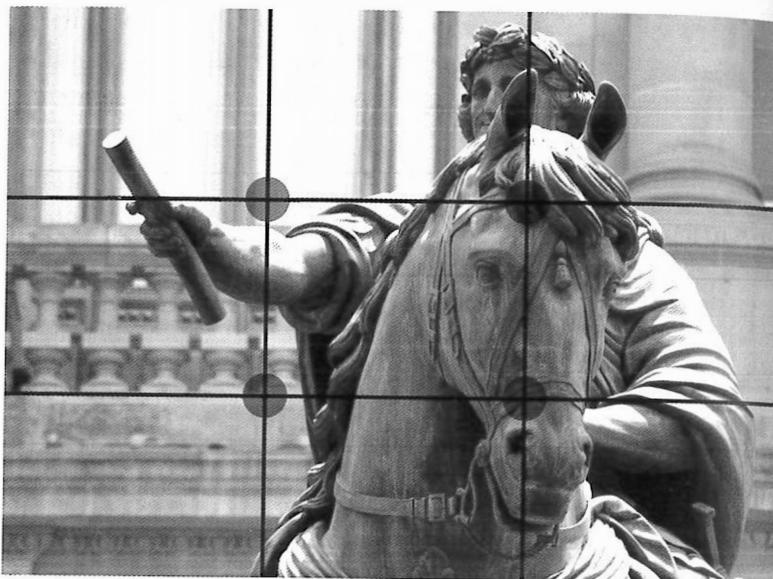
maño; la *ley del horizonte* señala que el motivo principal de nuestra toma debe cubrir dos de las tres zonas, dejando la zona restante para los elementos secundarios. Así evitamos que lo verdaderamente importante se pierda o quede disminuida su importancia.

Ley de la mirada: cuando hacemos un registro fotográfico o audiovisual, por lo regular vemos a personas o animales que de alguna forma miran hacia algún lado; de ser ese el caso, sugerimos aplicar la *ley de la mirada* que consiste en poner esos elementos dentro del encuadre de tal forma que la parte más amplia quede frente a ellos, es decir, que exista más espacio hacia donde están mirando y menos en su espalda. Con ello podemos dar la sensación de movilidad, contraria a la sensación de encierro que se genera cuando ponemos al motivo principal de la imagen mirando al borde del recuadro.

Regla de los tres tercios: esta regla seguramente es la más conocida de las tres propuestas, a tal grado que algunas marcas fabricantes ya la incorporan para facilitar el trabajo de quien opera el equipo. Esta regla consiste en dividir imaginariamente el encuadre en tres partes tanto en lo horizontal como en lo vertical. Gracias a esto se generarán cuatro puntos de cruce que se consideran



Ley de la mirada; imagen superior: sensación de movilidad; imagen inferior: sensación de encierro.



Regla de los tres tercios.

los lugares más adecuados para colocar el peso de nuestra imagen. Son puntos donde se puede poner el máximo interés evitando centrar los motivos principales.

Hasta aquí se han abordado diversos aspectos relacionados con el trabajo de campo, la operación del equipo audiovisual y la creación de la imagen. Para concluir el presente apartado hablaremos de la reproducción de documentos, varias veces referida, una vez más resaltando la importancia que tiene esta actividad para la investigación social.

Reproducciones en archivo

Así como se ha hablado de lo fundamental que resulta el manejo del equipo audiovisual para realizar trabajo de campo, también se debe subrayar la importancia del uso adecuado de estas herramientas en el trabajo de archivo, cuando realizamos la reproducción de un documento, sea cual fuere su naturaleza.

Los documentos que se busca reproducir pueden tener muy diversas características: fotografías (positivos, negativos, transpa-

rencias), textos en hojas sueltas, libros e incluso objetos; todos con distintos tamaños y estados de conservación.

Lo primero que debemos considerar cuando necesitamos reproducir un documento es la forma en que se hará. En la actualidad, la mayoría de las veces se realiza por medios digitales. Existen dos formas de crear una copia digital de un objeto análogo: la primera, por medio de una cámara digital, y la segunda con un escáner.

Anteriormente, hablamos de la digitalización y señalamos esa etapa como una más en el proceso de la cadena documental. Recordemos que esta última se refiere al conjunto de acciones que se llevan a cabo con un documento desde su llegada al archivo hasta su puesta en acceso para un usuario.

Gracias a este proceso cualquier objeto en soporte análogo se transforma a una representación digital en cuyas entrañas se encuentra un código binario procesable por medio de una computadora. Siempre se busca rescatar el mayor detalle posible del original.

Asimismo, se han mencionado las diversas razones por la cuales un documento se digitaliza: por preservación, economía de espacio, distribución, para mejorar y facilitar el acceso, para investigación, entre otras. No obstante, sea cual sea la razón, siempre se debe partir de la evaluación de los documentos. Son justo las características físicas de cada elemento las que determinan la forma más adecuada para su reproducción; por ejemplo, no es lo mismo digitalizar una diapositiva de 35 mm que un plano de 20 x 30 cm. En un caso, el escáner puede ser la mejor opción y, en el otro, sin duda se recurrirá a la cámara fotográfica. Por tal motivo, antes de determinar qué equipo se utilizará primero debemos analizar los documentos.

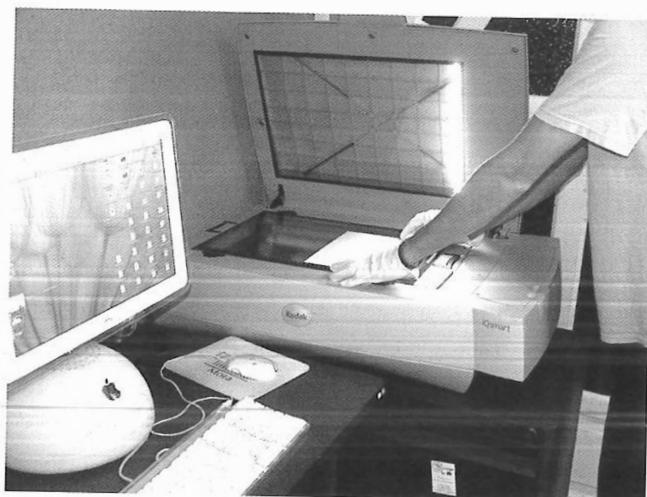
Reafirmamos la importancia de que la digitalización se realice bajo parámetros que permitan reproducir de forma fiel el contenido intelectual y las características físicas de los materiales, pues sólo así se solventa la limitación que para muchos supone no contar con el original en sus manos. En este sentido, es indispensable la creación de patrones de captura de alta calidad que den como resultado un *máster digital*.

La mayoría de las reproducciones se realizan directamente en los archivos y cada institución o responsable del resguardo puede tener diferentes políticas de copiado; en algunos casos, ellos mismos hacen la digitalización y, en otros, permiten que los interesados acudan con sus propios medios a realizarla.

Escáner

Por lo regular, cuando se digitaliza por medio de un escáner, los archivos que resguardan los documentos hacen el trabajo. Es poco común encontrar instituciones que permitan llevar este tipo de equipos; recordemos que necesariamente deben ser acompañados de una computadora para poder utilizarlos. Además existen dos restricciones más: la primera es que no todo se puede digitalizar de esta forma, y la segunda, que no todos los escáneres son aptos para esta labor.

Existen diversos tipos de escáneres, sin embargo, los que suelen ser utilizados en un archivo, principalmente fotográfico, son los de cama plana y los de película. Los primeros destinados a cuerpos opacos y transparencias, y los segundos aptos sólo para transparencias, positivos y negativos.



Digitalización con escáner de gama alta.

Ya hablamos de la importancia de usar una cámara fotográfica de calidad, lo mismo sucede con los escáneres. No cualquier escáner da la calidad para generar un *máster digital*, se requiere de un equipo que dé un mínimo de 600 píxeles por pulgada; píxeles reales y no interpolados.⁵⁹ Además, el equipo debe contar con una óptica de alta calidad; este tipo de instrumentos son conocidos como escáneres de gama alta, por la calidad y características de la imagen que generan.

En cualquier caso, ya sea que se digitalice con el equipo del archivo o con nuestro propio escáner, existen parámetros a seguir para la creación del *máster digital de un documento*, a continuación presentamos los principales.

- 1) *Resolución*: determina el número de píxeles que se generan con la captura digital; a mayor número de píxeles, mayor calidad de la imagen. La resolución se expresa en píxeles por pulgada (DPI). Un *máster digital* se crea con un mínimo de 600 píxeles por pulgada.
- 2) *Profundidad de bits*: determina el valor y la calidad cromática de cada uno de los píxeles, a mayor profundidad de bits, mayores posibilidades de representación del color. Un *máster digital* tiene una profundidad mínima de 16 bits.
- 3) *Tamaño de la imagen*: es la relación de tamaño entre el documento original y las posibilidades de impresión del documento digital, en la mayoría de los casos se debe respetar el tamaño del soporte físico, no obstante, cuando el original es demasiado pequeño, como en el caso de un negativo de 35 mm, se puede optar por redimensionarlo buscando obtener un *máster digital* de 8 x 10 pulgadas.
- 4) *Tipo de salida adecuado*: este parámetro determina el modo en que se digitaliza la imagen. Las opciones más comunes de tipos de salida son: color verdadero, escala de grises, bitonal y paleta de colores. De preferencia, el *máster digital* debe ser realizado bajo el parámetro de color verdadero, aunque el original sea un

⁵⁹ Cuando se abordó el tema de las cámaras digitales, se mencionó que la interpolación es la generación digital de píxeles; los píxeles interpolados producen imágenes de mala calidad cromática.

documento en escala de grises. El objetivo de la opción color verdadero es rescatar cualquier tonalidad que tenga la fotografía debido a su proceso de manufactura, historia de uso o deterioro.

- 5) *Ajustes de niveles:* cuando se realiza un *máster digital* es importante hacer ajustes sobre los niveles de la imagen para verificar que se capture toda la gama tonal que va de las zonas blancas a las zonas totalmente oscuras. Para realizar este ajuste se utiliza el histograma que ayuda a encontrar una posible subexposición o una sobreexposición de la imagen; estos niveles se ajustan con las herramientas que tienen los programas de digitalización.
- 6) *Tipo de archivo:* dado que el *máster digital* debe tener las mejores características posibles, es fundamental que se guarde en un archivo sin ningún tipo de compresión. El formato más común para hacer esto es **TIF**.

En términos generales, éas son las características con las que se puede generar imágenes digitales de alta calidad por medio de un escáner, con ello garantizamos que sean óptimas para el trabajo de investigación, pues permiten hacer acercamientos para ver detalles.

Cuando por cualquier motivo el escáner no es opción, tenemos la alternativa de usar una cámara fotográfica. A continuación abordaremos el uso y los cuidados que debemos tener cuando procedemos de esta forma.

Reproducciones con cámara fotográfica

Ya hemos hablado sobre el funcionamiento de la cámara fotográfica, pero ahora nos concentraremos en su uso como herramienta para la reproducción de documentos (fotografías, libros, actas, etcétera). Nos referiremos al trabajo con cuerpos opacos, porque la reproducción de transparencias implica el uso de equipo complementario, una caja de luz, por ejemplo.

Recordemos que la luz es el elemento principal para crear una imagen de calidad, en la reproducción de documentos es igual de importante. La luz natural puede funcionar, sin embargo, por lo regular se trabaja en interiores. Respecto a la luz artificial, existen dos formas de iluminar un documento para su registro: con luz continua y con *flash*. Nosotros nos centraremos en el uso de la luz continua pues es la más accesible y de más fácil operación.⁶⁰

Los archivos, las bibliotecas y los hemerotecas por lo general están poco iluminados, ya sea con domos de acrílico o fuentes de luz neón, este tipo de luz provoca que nuestros registros resulten opacos, con falta de claridad. Es indispensable contar con una buena fuente de iluminación al momento de trabajar con la cámara, sólo así captaremos cualquier documento con mayor detalle, recordemos que en este caso también estamos creando un *máster digital*.

Para determinar el tipo de luz que se utilizará es recomendable conocer el espacio donde se emplazará, evaluar si es viable la luz natural, a través de una ventana o cualquier elemento que permita el paso de la luz solar. De ser así es importante asegurarnos de que esta luz haga un “baño” parejo sobre todo el documento, es decir, que se ilumine de manera uniforme, sin zonas de sombra o con reflejos difíciles de manejar.

La experiencia nos dice que en la mayoría de los casos debemos elegir la iluminación artificial y la opción más recurrida, hablando de luz continua, son las lámparas de cuarzo. Ya sabemos que es la iluminación que mejor reproduce las condiciones de luz natural, con los ajustes necesarios. Ahora, dependiendo de las características físicas del objeto, se determinará si conviene utilizar una o dos lámparas para iluminarlo.

El equipo básico para hacer la reproducción de un documento consta de una cámara fotográfica con memoria de almacenamiento suficiente. Aquí cabe hacer una precisión: se recomienda utilizar equipos de marca reconocida, pues en ocasiones nos dejamos llevar por el número de megapixeles, cuando lo más importante es

⁶⁰ Para trabajar con *flash* se requiere de capacitación y un equipo especializado compuesto por al menos dos unidades externas.

la calidad del sensor de captura. Los mejores sensores se encuentran en las cámaras tipo réflex o SLR,⁶¹ por ejemplo el sensor APS-c.⁶² En cuanto a los píxeles, se recomienda trabajar con cámaras de al menos 10 megapíxeles.

El objetivo que utilizaremos debe tener la función de macro, recordemos que esto nos permite enfocar objetos que se encuentran a corta distancia. En cuanto a la longitud focal, se recomienda que esté entre 50 y 65 milímetros.

En cuanto al tema de la iluminación, recomendamos trabajar con dos luces de cuarzo, no olvidemos incluir sus trípiés y los cables, de preferencia con apagador, puesto que se estarán encendiendo y apagando constantemente. También se sugiere contemplar los rebotadores y difuminadores de luz que sirven para evitar que la iluminación llegue directamente a los documentos.

Cuando se hace reproducción de documentos, la cámara debe estar fija sobre un soporte, entre otras cosas porque las velocidades de obturación suelen ser lentas. Para atender esta necesidad, contamos con dos apoyos: la mesa de reproducción o el trípode. El uso de uno u otro depende del tamaño de los documentos, que en algunos casos implica angular la toma. Para la manipulación de los documentos siempre se utilizarán guantes y, en caso necesario, cubre bocas.

Con el equipo preparado, lo que sigue es realizar el trabajo. No olvidemos el emplazamiento, es decir, la forma en que colocamos los elementos para hacer las reproducciones. Los documentos determinarán nuestra forma de trabajar; algunos se encuentran en un estado de conservación delicado por lo cual debemos ser muy cuidadosos con el uso de las lámparas.

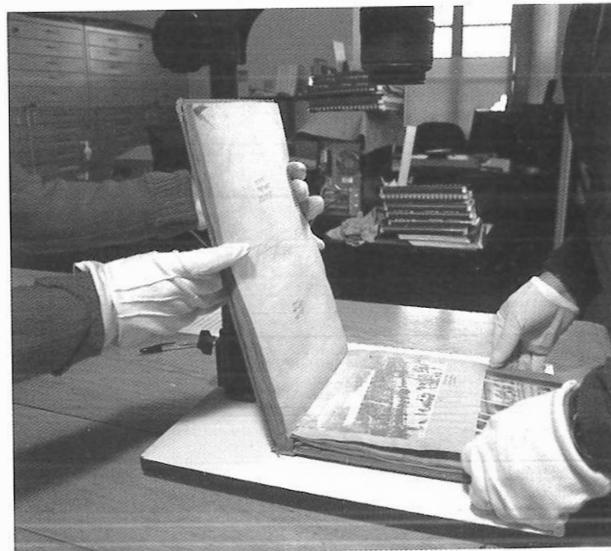
Es recomendable contar con el apoyo de una persona que manipule los materiales, de esa forma quien opera el equipo se concentra en el encuadre y los ajustes técnicos necesarios para hacer el registro.

⁶¹ Siglas en inglés que significan *Single Lens Reflex*. Son cámaras que permiten cambiar el objetivo de acuerdo con las necesidades de captura.

⁶² El formato APS-c (Advanced Photo System, Classic) es el que más se asemeja al tamaño del negativo fotográfico. Es el tipo de sensor instalado en cámaras profesionales.



Equipo y materiales utilizados para la reproducción de documentos.



Trabajo con materiales de archivo.

La mesa de reproducción suele ser de mucha ayuda para reproducir documentos porque fija la cámara en un ángulo cenital, justo sobre el documento, además de contar con una perilla que permite ajustar la distancia entre la lente de la cámara y la base.

Sin embargo, cuando el documento es demasiado grande se buscarán otras opciones, como usar el trípode o hacer la toma con cámara en mano. Para este último caso, recordemos que es fundamental la buena iluminación para que la velocidad de obturación sea rápida, por encima de las 80 centésimas de segundo.

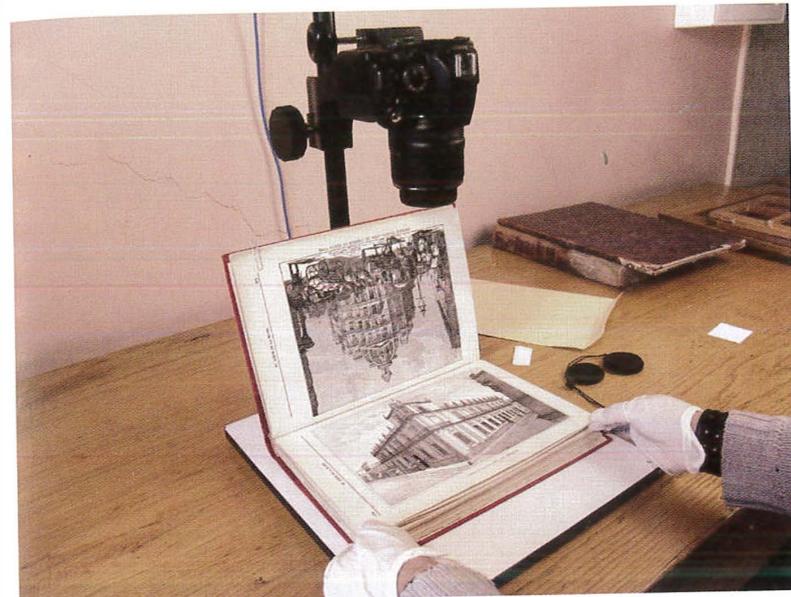
La fotografía a manera de encarte nos muestra la colocación de las lámparas que iluminan nuestro documento; como se aprecia, la iluminación no es directa, se utilizan rebotadores, como en el caso de la lámpara del lado derecho de la fotografía, o bien filtros disipadores, como en la del lado izquierdo. El objetivo es lograr un "baño" general de luz sobre el documento que se reproduce. Las lámparas normalmente apuntan en un ángulo de 45 grados y este tipo de luz genera calor, por lo cual se recomienda que sólo se enciendan cuando se va a realizar la toma.

Sobre los ajustes de la cámara, es necesario cuidar tres aspectos fundamentales: el primero es que la exposición esté correcta, para ello nos apoyamos en el exposímetro; el segundo es el ajuste del *balance de blancos*, ya explicamos que dependiendo del tipo de luz se debe ajustar este parámetro (en el caso de la reproducción de documentos este punto resulta fundamental pues deben lograrse los tonos que originalmente tienen); el último ajuste a considerar es el ISO, al respecto, se recomienda no forzar el sensor de captura, la mejor opción es usar un ISO 100.

Con todos los ajustes e iluminación listos puede efectuarse la toma: Es prioritario cuidar que el documento que se reproduce cubra prácticamente todo el encuadre, de esta forma se captará el mayor detalle posible. Toda digitalización, sin importar que se haga con cámara fotográfica o escáner, debe registrar el documento completo, con todo y su soporte, si lo tuviera.

Para obtener la máxima calidad de imagen recomendamos hacer los registros en un formato sin compresión, recordemos que estamos haciendo un *máster digital*. El formato más adecuado es .TIF; no obstante, no todas las cámaras fotográficas tienen esta opción. La alternativa es utilizar el formato .RAW.⁶³

⁶³ Es un formato de archivo en "crudo", es decir, sin ninguna modificación de lo capturado por el sensor. Puede tener compresión pero sin pérdida de información. Cabe mencionar que el formato suele adoptar diversos nombres de acuerdo



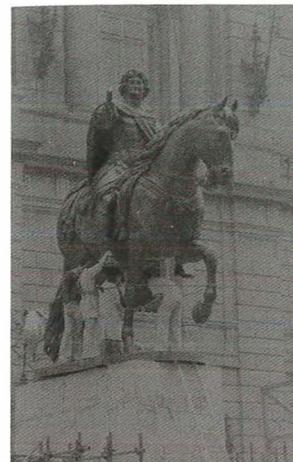
Uso de la mesa de reproducción.



Registros sin mesa de reproducción.



Digitalización del álbum de Flavio Guillén, *Profesores del Instituto Villatoro*, Guatemala, diciembre de 1898, Archivo particular familia Guillén Castañón.



Toma con poca iluminación



Toma con iluminación adecuada



Reproducción con inclinación



Reproducción sin inclinación

Antes de concluir, mencionamos algunos de los principales problemas que se pueden presentar cuando se hace reproducción de documentos con cámara fotográfica.

1) Falta de luz. Cuando la iluminación no es suficiente y no se hacen los ajustes necesarios en la cámara fotográfica para compensar esta situación, la toma puede quedar opaca, con píxeles sin tonalidad ni luminosidad suficiente.

2) Mala angulación de la toma. Es importante encontrar el ángulo adecuado para hacer el registro, de lo contrario podemos tener problemas de enfoque, además de que se complica el uso del documento. Siempre se tiene que considerar la óptica de las

do con la marca del equipo, por ejemplo en Nikon se llama .NEF, en Canon .CRW, etcétera.



Reflejos provocados por el deterioro de la imagen.

cámaras y las características físicas de los documentos. Cualquier problema se puede advertir a la hora de encuadrar.

3) *Reflejos*. Cuando hacemos reproducciones se recomienda poner atención para advertir cualquier reflejo no deseado. Esta situación suele presentarse cuando se reproducen álbumes fotográficos antiguos en su estado natural. En tal caso es importante colocar las lámparas buscando la altura y distancia adecuadas para evitar cualquier problema de este tipo.

El mismo problema se puede presentar cuando reproducimos documentos que están enmarcados, en ocasiones no es posible desmontar el objeto y se tiene que reproducir tal cual está. Por lo regular existe un vidrio que lo protege. En este caso, también se sugiere mover las lámparas hasta encontrar la posición adecuada para lograr el registro.

4) *Flash*. En ocasiones se comete el error de usar el flash interno de la cámara fotográfica, este aditamento no sirve para hacer reproducciones pues concentra la luz sobre una zona muy concreta, es decir, la sobreexpone generando un reflejo muy intenso.



Imagen con reflejo



Imagen sin reflejo



Reproducción con flash



Reproducción sin flash

En términos generales, éstos son los errores más frecuentes a la hora de hacer reproducciones de documentos, es importante conocerlos para evitarlos.

Para concluir este tema, hablaremos de los derivados. Ya señalamos que el *máster digital* es un archivo hecho con las mejores características técnicas posibles, por eso son archivos muy pesados, en términos de *bites*. No obstante, puede suceder que necesitemos esa reproducción para darle un uso diferente, por ejemplo incorporarla a una presentación de diapositivas o mandarla por correo electrónico. Para ello se recomienda generar derivados a partir del *máster*, los cuales son copias que se producen con un programa de edición de imágenes, creadas en formatos comprimidos y con menor resolución, tal es el caso de los ficheros JPEG.⁶⁴

Para finalizar, señalamos el cambio que ha comenzado a darse. Hasta hace unos años las reproducciones, sobre todo de documentos escritos y fotografías, se hacían casi siempre con escáneres, situación que está cambiando. En la actualidad, en el ámbito

⁶⁴ Para mayores detalles sobre digitalización véase Iglésias, *Fotografía*, 2008.

profesional se opta por el uso de la cámara fotográfica, impulsado por la tecnología, y se está dejando de producir escáneres especializados, por tanto, los modelos que existen son muy caros. Paralelamente la industria de las cámaras fotográficas desarrolla productos de mayor calidad con sensores de captura más grandes.

Testimonios e imágenes

La entrevista

Podemos definir la *entrevista* como el diálogo, en principio entre dos personas, por medio del cual uno de ellos obtiene información de su contraparte ya sea para conocer su opinión respecto a algún tema, saber sobre algún aspecto que lo involucre directamente por razones personales o de otra índole o, siguiendo esta misma línea, profundizar sobre la vida u obra del entrevistado.

En el marco de una investigación social, la entrevista es considerada como un método cualitativo de indagación, gracias a ella se pueden llegar a obtener datos de gran valía que pueden ser materia prima fundamental para la investigación.

Es pertinente señalar que existen diversos tipos de entrevistas, pero lo que nos ocupa ahora es destacar su uso en el marco de una investigación social, referir sus características, la forma en que se logra, su preparación, sus implicaciones técnicas, la forma en que se procesa, los complementos que se utilizan y, desde luego, su incorporación a los resultados del proyecto.

Quizá alguien se pregunta ¿por qué hacer entrevistas en un proyecto de investigación social? Esta interrogante puede generar diversas respuestas; más que presentar un conjunto de ellas, proponemos un escenario hipotético buscando con ello resaltar la valía de este tipo de trabajo.

Existen temas de investigación que por la “trascendencia” que tienen, desde muy diversos puntos de vista, han sido abordados por varios especialistas en la materia, quienes al realizar su labor han acudido a fuentes primarias tradicionales, como documentos, libros, hemerografía y demás insumos comunes al mundo académico. Ellos mismos han presentado resultados: libros, artículos,

ponencias y demás formas de exposición del conocimiento. Gracias a esto, cualquier interesado en esos asuntos puede acceder a un cúmulo de fuentes primarias y secundarias que facilitan o encaminan cualquier nuevo proyecto.

No obstante, nos preguntamos qué sucede cuando el trabajo a realizar no tiene nada que ver con esos temas de interés casi nacional donde destaca un abanico de información existente al respecto, cuando la bibliografía, la hemerografía y aun los archivos documentales poco aportan. Cómo podríamos proceder cuando el tema no parece ser de interés, pues no pertenece a los grupos temáticos tradicionalmente trabajados; cuando lo que se busca es conocer la historia, las problemáticas o los cambios de una comunidad, pequeña o grande, cuando lo que despierta nuestra inquietud tiene que ver con la vida cotidiana de personas regulares; cuando el objeto de estudio es el vecino, el comerciante que encontramos a diario, el grupo de teatro de la casa de cultura local o simplemente un hombre o mujer que por su particular actividad en la vida nos ha llamado a conocerla.

Partiendo de esta gran inquietud es que nos preguntamos ¿cuál o cuáles serían los caminos a seguir para llegar a entender esos fenómenos tan particulares?, ¿cómo nos podemos acercar a esos temas que nos inquietan?, ¿cuáles son los métodos adecuados para allegarnos de información ahí donde aparentemente poco existe? Es en ese momento en que se puede pensar en fuentes de investigación no tradicionales, dentro de las cuales la entrevista puede llegar a tener un lugar privilegiado.

Las entrevistas de investigación social, en principio, pueden definirse como un método ligado directamente a la tradición de la historia oral y al trabajo de campo impulsado sobre todo desde la antropología; no en vano se puede señalar, por esto y otras implicaciones ya referidas, que estamos ante un trabajo interdisciplinario.

Cuando decidimos hacer entrevistas estamos dando voz a quienes muchas veces no la tienen, estamos escuchando testimonios, pero sobre todo construyendo una fuente; de ahí la importancia de tener un respaldo teórico, metodológico y práctico, punto de partida para la planeación y desarrollo de esta propuesta.

A continuación haremos hincapié en cada uno de los aspectos; en principio hablaremos de los conceptos y fundamentos que sustentan el uso de la entrevista; referiremos también una parte metodológica y, por último, aterrizaremos en los aspectos técnicos que se consideran a la hora de elaborar este tipo de trabajo. Cada una de estas aristas es fundamental para lograr un resultado gratificante.

Antes de siquiera pensar en un entrevistado debemos pensar en lo que deseamos obtener al realizar una o varias entrevistas, pregunta ligada directamente a los objetivos y a la naturaleza de nuestros proyectos, por eso se considera que esta metodología se “halla vinculada a un problema y a una pregunta específica de investigación”.⁶⁵

En este sentido, y retomando las propuestas hechas desde el terreno de la historia oral, podemos hacer una clara diferencia entre dos tipos de trabajo que involucran el testimonio de las personas. Por una parte tenemos aquellos proyectos que giran en torno a un tema central, el cual puede llegar a ser común a un grupo de personas, cada una con un testimonio digno de considerarse, este tipo de trabajos ha sido denominado *historia oral temática*.⁶⁶ Un ejemplo de este tipo de proyectos es el que realiza el equipo de investigadores del área de historia oral del Instituto Mora, quienes durante más de cuatro años (1998-2001) se enfocaron en conocer la historia y la cotidianidad del Conjunto Urbano Presidente Alemán en la Ciudad de México, unidad habitacional que en aquel momento cumplía 50 años. Como resultado de esta labor se generaron libros, artículos y el documental ya referidos.⁶⁷

Este tipo de historia está construido por “un conjunto amplio y heterogéneo de relatos de vida”.⁶⁸ Cuando se decide hacer un proyecto de esta naturaleza, se busca conocer la vivencia directa que han tenido las personas en relación con el objeto de estudio y no

⁶⁵ Aceves, “Historia”, 1998, p. 207.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁷ Para mayor referencia véanse de Garay, *Rumores*, 2002; *Modernidad*, 2004, y *Multi*, 1999.

⁶⁸ Aceves, “Historia”, 1998, p. 211.

tanto la historia de las personas a profundidad. En este sentido, las entrevistas siempre buscan perfilar puntos concretos del tema, es decir, se les pregunta a los implicados sobre aspectos específicos buscando que el testimonio refleje su relación directa con ese aspecto a destacar.

Aquí cabe hacer una precisión retomando lo expuesto por Jorge Aceves, quien hace explícita la diferencia entre *tradición oral* y *testimonio histórico*. Al respecto apunta: la “tradición oral pertenece al ámbito del mundo colectivo” y “generalmente es impersonal y de carácter anónimo”.⁶⁹ Este tipo de historias llega a formar parte del imaginario colectivo y se transmite de generación en generación y, aun cuando las personas no han vivido directamente el suceso en cuestión, se sienten parte de él mismo, pues en su contexto particular es de esperarse que se conozca y se difunda esa historia. Por el contrario el *testimonio histórico* siempre está vinculado al “ámbito personal del ser individual”, siempre se enraíza en “espacios y contextos socio-culturales determinados”.⁷⁰

Aquí aludimos a dos conceptos que ya se han mencionado: el espacio y el tiempo, ambos indispensables en el marco de cualquier proyecto de investigación, y desde luego fundamentales para evaluar y construir al testimonio oral como una fuente de investigación.

Ahora bien, hay ocasiones en las que no interesa un tema común a un grupo de personas o un espacio concreto, sino por el contrario, el punto focal del trabajo es la vida y obra de una sola persona, en este caso estamos ante lo que se ha denominado *historia oral de vida*. Al respecto, tenemos un ejemplo claro en el trabajo que realizó Lourdes Roca con su entrevistado Salvador Núñez y que derivó en un libro y un documental titulados *Km. C-62. Un nómada del riel*.⁷¹ En esta obra lo que interesa es conocer a profundidad la vida de una persona, desde luego motivada por un aspecto que determina y explica a su sujeto de estudio, en este caso el ferrocarril. Aquí estamos hablando de entrevistas a

⁶⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Para mayor referencia véase Roca, *Km.*, 2000.

profundidad que nos llevan a conocer todo aquello que la contraparte considera como importante, por tal motivo se requiere de varias sesiones de trabajo con la misma persona, sólo así se llega a perfilar una vida a profundidad.

Tanto en la historia temática como en la historia de vida se busca producir una fuente, producir conocimiento atendiendo a la subjetividad de quien se expresa por medio de la palabra. Vale la pena señalar que esta fuente, como todas las otras, demanda un análisis y crítica rigurosa, lo que ahí se mencione es la “visión y versión que del mundo tienen las personas”,⁷² y ésta siempre será parcial.

Cuando decidimos entrevistar estamos abriendo la puerta al mundo de la memoria, el cual siempre será complejo e indescifrable del todo, quien da un testimonio recuerda de forma selectiva, destaca y discrimina, produciendo un mundo *ideal* que se presenta como auténtico y que tiene siempre un fuerte vínculo identitario; es decir, con la palabra se establece aquello a lo que se pertenece y aquello que es ajeno. Una vez más es el contexto el que determina en gran medida las respuestas obtenidas.

Justamente por esta razón la investigación social no puede quedar sólo con el testimonio oral, eso nos llevaría a caer en la tentación de avalar todo lo que se dice y presentarlo como un trabajo auténtico. Por el contrario, recalcamos la importancia de trabajar esta fuente como una más de un conjunto.

Para poder incorporar la entrevista como parte de un proyecto de investigación sugerimos atender lo que nos dice el entrevistado y después, como algo ineludible, poner este elemento en juego con el conjunto de fuentes construidas para el proyecto, sea bibliografía, documentos de archivo, hemerografía, otros testimonio orales, fuentes audiovisuales, etcétera. Algunos autores hablan de este proceso como una visión de conjunto con un trazo triangular que interconecta lo escrito con lo documental y con las fuentes orales.⁷³

Una vez expuestos los conceptos que guían el uso de la entrevista en el marco de una investigación social, es menester pasar a

la forma en que se da este trabajo, es decir a la cuestión metodológica.

Primeros puntos a considerar

Cuando pensamos en la realización de una o varias entrevistas en el marco de nuestros proyectos de investigación, de inmediato surge la interrogante de quién o quiénes serán las personas ideales para proponerles dicho trabajo. En algunas ocasiones, la respuesta es sencilla pues los candidatos a dar su testimonio se encuentran en un ámbito plenamente identificable y de fácil acercamiento, por ejemplo, en la ya referida investigación sobre el Multifamiliar Miguel Alemán era claro que los entrevistados principales serían los propios habitantes del conjunto habitacional, en ese caso lo que se requería era acercarse a ellos y, a partir de ese momento, comenzar una red que llevaría de una a otra persona.

Es importante señalar que el investigador debe ser cuidadoso y controlar a sus posibles candidatos, porque es frecuente que un entrevistado recomiende a otro y así en lo sucesivo; no obstante, quien dirige el trabajo debe saber poner límites y en buena medida buscar varias vetas para evitar una saturación en las respuestas, es decir, que mucha gente repita lo mismo a la hora de dar su opinión sobre un solo tema.

Si hablamos de una historia oral de vida, el panorama es aún más sencillo, pues el objeto de estudio es por naturaleza el principal entrevistado, si existieran entrevistados secundarios surgirían de acuerdo con la relevancia que hayan tenido esas otras personas en la vida del sujeto principal. En este caso es el mismo entrevistado y la investigación en pleno los que van dictando esos otros nombres a escuchar.

No obstante, existe un tercer caso en el que se desea hacer un trabajo temático que no necesariamente se encuentra contenido en un espacio determinado, sino que atiende a un momento y contexto concretos, por ejemplo, un estudio sobre las salas de cine que existieron años atrás en una ciudad. El reto en este escenario es encontrar a la o las personas que realmente sean de provecho

⁷² Aceves, “Historia”, 1998, p. 222.

⁷³ *Ibid.*, p. 226.

para la investigación. Para saber que esto sea así se puede hacer uso de varios métodos. Una de las propuestas que nosotros lanzamos es el uso de un cuestionario de acercamiento que contenga una serie de preguntas que permitan saber qué tan cercanas o lejanas son las personas al tema de nuestro interés. Las interrogantes deberán contener puntos clave que permitan descifrar si los candidatos a ser entrevistados realmente serán de provecho para nuestra labor. Analizando las respuestas se determina si la persona será o no objeto de una entrevista a profundidad. De no realizar este ejercicio previamente nos podemos enfrentar a que ese intercambio de información entre el entrevistador y su entrevistado no nos lleve a nada.⁷⁴

Una vez que se ha decidido quién será nuestro entrevistado lo que procede es preparar el encuentro de trabajo. Sobre esto hay que hacer una fuerte advertencia.

En muchas ocasiones, nos preguntamos cuándo es el momento adecuado para iniciar las entrevistas, quizá algunos consideren que al principio de la investigación, pues los testimonios orales serán la fuente primaria del proyecto. Sin embargo, la experiencia nos lleva a afirmar que esto no es lo más recomendable.

La razón por la que no recomendamos iniciar la entrevista al inicio del proyecto es muy sencilla: cuando iniciamos nuestra investigación por lo regular tenemos un conocimiento primario del tema, es decir, se ha despertado nuestro interés en ese aspecto o persona que trabajaremos, pero en realidad no conocemos a profundidad todos los aspectos que envuelven el devenir de nuestro objeto de estudio. Seguramente no hemos ido a archivo, nuestra revisión bibliográfica y hemerográfica se encuentra en ciernes, no nos hemos acercado aún a otras fuentes, destacando desde luego las audiovisuales y lo más probable es que el trabajo de campo está en etapa de planeación. Por esto es importante retrasar un poco la puesta en marcha del trabajo conjunto con nuestros entrevistados. Quizá lo más pertinente es entrar en la etapa de proyección y selección de los informantes, como se indica líneas arriba.

⁷⁴ En los materiales anexos se puede encontrar un ejemplo de este tipo de cuestionario.

Tampoco queremos decir que es pertinente llegar al otro extremo, es decir, a plantear las entrevistas cuando la investigación está por terminar. Siempre es bueno buscar un punto medio donde ya contemos con un bagaje amplio del tema y con materiales que podamos incorporar al trabajo de entrevista. En ese momento, se puede iniciar la recopilación de testimonios, ya que tendremos el conocimiento suficiente para saber qué preguntar logrando sacar el mayor provecho al diálogo que entablaremos con esa persona de relevancia para nuestro tema de investigación.

Previo a la realización de la entrevista como tal, conviene tener un primer acercamiento con el entrevistado, en él se buscará hacerle ver a esa persona el porqué de la importancia de su testimonio; para ello debemos, en primera instancia, demostrar conocimiento del tema que estamos trabajando y ubicar al personaje en el marco del mismo, así lograremos resaltar el rol que tiene su testimonio, y de paso despertar su interés por ese trabajo conjunto. Esta charla normalmente es más informal, en la mayoría de los casos ni siquiera se registra por algún medio electrónico; es obvio que se empezarán a abordar los puntos de interés, pero sin profundizar en ellos. Como resultado de esta etapa se obtienen notas que ayudan para preparar la guía temática.

Otro aspecto fundamental a tratar en este primer contacto, es la naturaleza que tendrá la entrevista, es decir, se acordará cuál será el medio de registro a utilizar, la duración del futuro encuentro, el lugar donde se realizará y las posibles implicaciones legales que puedan llegar a presentarse. De la misma forma es el momento para hablar sobre la firma de algún posible acuerdo de donación que servirá como base para determinar el uso que se le dará al material que surja a partir de la entrevistas y, de ser el caso, establecer las limitantes que al entrevistado convengan. En los Anexos se incluye el modelo del acuerdo que se utiliza en el Instituto Mora.

Esta etapa concluye con el compromiso de volverse a encontrar, en hora, fecha y lugar determinados para realizar la entrevista a profundidad. Con el conocimiento por ambas partes de las herramientas técnicas y el personal que participará en la captura del registro ya sea en audio o en video.

Una vez que conocemos del tema en cuestión y hemos seleccionado a nuestro entrevistado lo que sigue es la elaboración de una guía temática basada en el conocimiento adquirido durante el desarrollo del proyecto y que considera las posibles respuestas que buscamos en nuestra contraparte, con ello no queremos decir que se induzcan las respuestas, sino buscar perfilar esa relación existente entre persona y tema para no divagar en asuntos intrascendentes.

La guía temática se elabora con preguntas abiertas que sirven de invitación al diálogo, la idea es que a partir de un planteamiento inicial, él o ella profundicen y aporten la mayor cantidad de datos de interés al proyecto. Se busca un proceso de comunicación fluido. Desde luego que a la hora de trabajar con nuestro entrevistado, la guía queda rebasada, pues surgen muchas preguntas nuevas a partir de la propia interacción del momento. Las respuestas también pueden generar preguntas diferentes, algunas ni siquiera pensadas de inicio.

La guía no debe descuidar la parte biográfica de los entrevistados, por muy escueta que ésta sea debe estar presente, gracias a ella conocemos como es que la persona en cuestión llegó a tener una relación directa con el tema de investigación. Para el caso de las historias de vida, esto es más que obvio pues es justo la biografía del otro la que nos interesa.

Aun cuando ya lo hemos inferido, debemos resaltar la poca utilidad que tiene el uso de preguntas cerradas, a nada nos lleva basarnos en cuestionamientos que pueden llegar a tener como respuesta un simple sí o un no. Lo que buscamos es la profundidad en la respuesta.

Una vez elaborada la guía temática procede familiarizarse con ella, es decir estudiarla a profundidad con antelación al encuentro con el entrevistado, esto nos dará libertad de maniobra. Así no tendremos que estar volteando constantemente a consultar nuestros documentos para leer y enunciar las preguntas deseadas; si logramos esto estaremos ayudando a que el diálogo fluya de mejor manera, a menor número de distracciones mayor calidad de información obtenida.

Una vez que tenemos terminada y estudiada la guía temática, además de los materiales complementarios que incorporaremos a la entrevista, por ejemplo fotografías, podemos proceder al encuentro con el entrevistado.

Audio o video: elección del medio de registro

La historia oral no surgió al inventarse el magnetófono, pero sin lugar a dudas el registro de los testimonios es parte fundamental del método. En la actualidad es prácticamente impensable la realización de cualquier entrevista a profundidad que no tenga la posibilidad de ser capturada en un medio electrónico que permita su revisión y reproducción tantas veces como sea necesario para su análisis e interpretación.

En un principio lo más viable era el registro sonoro, de ahí que los archivos cuenten en su mayoría con cintas de audio, en diferentes formatos, en los que se registra sólo la voz de las personas entrevistadas, la pregunta que nos hacemos es si basta con la voz o, por el contrario, dados los avances de la tecnología y desde luego considerando el abaratamiento de los costos, podemos pensar en dar un paso más e integrar la imagen por medio de la videograbación.

Es común encontrarse con quien de inmediato rechaza esta posibilidad, optando de forma automática por la grabación en audio, apegándose a la tradición del registro sonoro. El hecho innegable es que existe una reticencia al uso del video, pues se piensa que tiene implicaciones mayores, llámese costos, trabajo en equipo y demás necesidades que la imagen demanda.

Ahora bien, para entender cuáles son las dificultades y los retos en cada caso, vale la pena ponerlos en perspectiva, de esa forma no sólo entenderemos las particularidades que implica usar o no video, sino además veremos cuáles son las bondades de capturar la voz y la imagen de quien nos da su testimonio. Antes de abordar las dos situaciones es necesario establecer que cada una de ellas tiene un método, un equipo y una técnica de operación.

Durante muchos años la forma típica de realizar la entrevista a profundidad era por medio de un equipo que grababa la voz

en una cinta magnética. El desarrollo de la historia oral está directamente ligado a la posibilidad de capturar lo dicho por los entrevistados.

La audiograbación fue, y en muchos casos sigue siendo, la opción más viable para quienes contemplaban hacer entrevistas en sus proyectos, entre otras cosas por los costos. Hoy día, esta práctica sigue siendo común, ya no en soporte análogo sino ahora en medios digitales. El registro de la voz es algo tan vigente que las empresas líderes del mercado siguen produciendo grabadoras de audio, con todas las ventajas que las nuevas tecnologías ofrecen. No obstante el resultado, calidad más calidad menos, sigue siendo el mismo, se captura una voz que por lo regular termina en una transcripción, perdiéndose con ello, sostenemos aquí, la esencia del testimonio.⁷⁵

No es nuestra intención rechazar el uso de la grabadora de audio, por el contrario, consideramos pertinente su uso, sobre todo en las etapas iniciales de contacto con los entrevistados. Los primeros encuentros bien pueden audiograbarse, con ello, a la par de generar confianza, se obtendrá información que servirá de base para la preparación de futuros encuentros. Este método sigue siendo muy socorrido, se ve como una muy buena opción para el trabajo individual. Por ello, pensamos que es fundamental conocer la operación adecuada del equipo que se utiliza en estos casos.

A lo largo de esta obra hemos destacado la importancia de obtener registros de calidad, haciendo hincapié en las cuestiones técnicas pues, por ejemplo, fotografías bien expuestas siempre facilitarán su análisis y construcción como fuente. Con las grabadoras sucede lo mismo, mientras mayor nitidez tenga el registro sonoro mejor será su aprovechamiento.

Los equipos de grabación son capaces de captar todo aquello que sucede alrededor, de mezclar sonidos, voces, ambientes y, desde luego, también están preparados para concentrar su atención en una sola fuente de emisión, en una voz. Lo que se registra depende es su totalidad de la forma en la que el operador hace

su trabajo, del lugar en que lo realiza y, sobre todo, de las herramientas que selecciona, digase no sólo grabadora sino también micrófonos y demás requerimientos técnicos.

Hablemos primero de las herramientas, de los aparatos que permiten el registro y también de sus complementos, los llamados periféricos.

Como ya mencionamos existen dos medios de grabación del sonido: por una parte, tenemos el mundo análogo y por la otra, los medios digitales. No obstante las diferencias, la forma de operar es muy similar y sobre todo pueden utilizar prácticamente los mismos micrófonos, base fundamental para lograr un audio de calidad. Describamos un poco esos dos mundos.

La grabación análoga implica el registro en un soporte físico externo, por ejemplo una cinta de audio de dos pulgadas hecha de óxido de hierro, que registra las ondas sonoras por medio de unas cabezas de grabación contenidas en los equipos. Por lo regular, las mismas grabadoras son el medio requerido para la reproducción.

Para el caso de las entrevistas, ya hacia finales del siglo XX, el equipo más utilizado fue el audiocasete dada su facilidad de operación y transporte; la mayoría de las grabadoras fabricadas en



Grabadoras análoga y digital de audio.

⁷⁵ Lourdes Roca en diversos textos habla sobre la pérdida de la oralidad, véase Roca, "Historia", 2006; e "Historia", 2000.



Dictáfono/transcriptor de casete con audífonos y control de velocidad para pies.

esa época funcionaban con este soporte. De hecho algunas marcas, atendiendo las necesidades de transcripción, produjeron unas máquinas diseñadas para facilitar este trabajo: las transcriptoras.

Hablamos del equipo análogo no porque sea común en la actualidad, sino porque se sigue utilizando, además de que la mayoría de los archivos de historia oral contienen este tipo de soportes. Es importante estar familiarizados con esa tecnología para resolver cualquier tipo de situaciones a la hora de su reproducción.

De la grabación digital podemos decir, en términos generales, que se da por medio de equipos electrónicos que procesan la información a través de un código binario. Las grabadoras digitales funcionan con un procesador de datos que fija en una memoria electrónica la información obtenida. Existen distintos modelos tanto de equipos como de soportes, no obstante, lo importante en este caso es el archivo informático que se genera el cual puede ser de diversos formatos, los más comunes son: mp3, wav y aiff. El primero de ellos comprime la información, generando archivos de menos *bytes*; los otros dos son formatos sin compresión de alta calidad aunque con archivos de mayor tamaño. En este caso, ya no se requiere del equipo de grabación para la reproducción pues ésta se puede hacer por otros medios informáticos, computadoras, reproductores de archivos, CD's, etcétera.

Los dos tipos de grabación, análoga y digital, dependen para su éxito de un micrófono, de ahí la relevancia de saber cuál de estos "periféricos" es el más adecuado. A continuación presentamos su relevancia en la audiograbación de entrevistas y la forma en la que operan.

Desde luego que el aparato principal a considerar es la grabadora de audio, con ella se logrará dejar huella de lo que el entrevistado señale; pero una grabadora sin un buen micrófono es como una pluma sin tinta, puede dejar marca pero de muy mala calidad. Para que el audio sea fiel, es indispensable ese complemento.

Siempre es preferible utilizar una grabadora con una entrada para conectar un micrófono, señalamos esto porque existen equipos que no tienen esta característica y su grabación se limita a lo que su micrófono interno permite. Además de esa entrada, también es necesario monitorear lo que se está registrando, escuchar la calidad del sonido que está llegando a la grabación, para ello se usa la salida de audífonos. Por último, es importante saber la forma en que se creará el registro: en los equipos análogos, el tipo de casete, y en los equipos digitales, la memoria digital que se requiere.

Micrófonos y la audiograbación

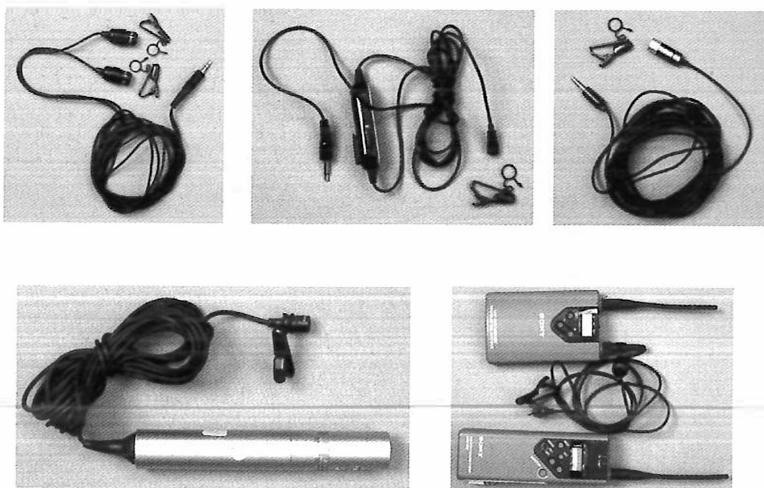
Existen varios tipos de micrófonos pero no todos son adecuados para la realización de entrevistas. Una de las metas que se persigue cuando se usa equipo audiovisual, en una investigación social, es que esas herramientas que ayudan en nuestro trabajo para hacer diversos tipos de registros, no se vuelvan el centro de atención en ningún sentido. Por ello es deseable que exista discreción tanto a la hora de colocarlos como a la hora de operarlos.

Retomemos la elección de los micrófonos, sólo dos de ellos son recomendables para la elaboración de entrevistas: el micrófono tipo *lavaliere* o de solapa que es un micrófono unidireccional, y el micrófono de caña mejor conocido como *shotgun* que es un dispositivo direccional. Cada uno de estos tiene sus particularidades, no obstante, los dos pueden servir para capturar el registro.

El *lavalier* es el tipo de micrófono recomendable para la realización de una entrevista porque es el más pequeño y discreto de estos dispositivos, se puede colocar fácilmente en la solapa del entrevistado, liberando a todo el mundo de su operación, puede ser alámbrico o inalámbrico. Su acomodo es sencillo, por lo regular viene con una pinza que permite fijarlo de forma discreta, se recomienda ocultarlo bajo la ropa, de esta manera el entrevistado no se distraerá con el cable que suele colgar, además de evitarse el roce con la tela que por lo regular provoca ruidos no deseados. Este micrófono no requiere de algún asistente para su operación.

En contraparte, el micrófono *shotgun*, recomendado para diálogos a distancia, demanda la asistencia de un tercero o el uso de una base que lo soporte pues es un dispositivo que se opera a distancia, se coloca justo frente al entrevistado dirigido a la fuente de sonido. La fidelidad depende de la calidad de los componentes, por ello siempre es recomendable adquirir equipo de marcas conocidas para garantizar el trabajo.

En resumen, el equipo básico e indispensable para audioregistrar una entrevista con una buena calidad de sonido es: una grabadora con entrada de micrófono y salida de audífonos, un micrófono



Diversos tipos de micrófonos *Lavalier*.

lavalier o *shotgun*, unos audífonos para monitorear y desde luego cassetes o memoria para capturar el registro.

Pensemos ahora en la entrevista, ya tenemos claro cuál es el equipo que se llevará para la audioregistro, hablemos de aquello que tendremos que atender para que el registro sea de una calidad adecuada.

La primera recomendación que hacemos es que la entrevista se desarrolle en un lugar tranquilo, es decir, en un sitio donde no abunden los ruidos externos de ningún tipo. Ese es uno de los motivos principales por los que se sugiere no hacer entrevistas en un lugar público, por ejemplo un restaurante; en estos lugares hay muchos distractores, y el audio puede tener variaciones indeseables. Habrá quien diga que con el micrófono se salva la fidelidad de la voz, si bien esto puede ser cierto, la experiencia dice que este tipo de locales no se prestan para generar un ambiente de tranquilidad que permita al entrevistado explayarse en el tema que nos interesa.

Recomendamos un lugar tranquilo donde no haya personas ajenas al trabajo que se está desarrollando, por lo regular será en la casa u oficina del entrevistado. Dado que se prevé un intercambio entre dos personas, lo más adecuado es que se coloquen de frente, de forma diagonal.



Posición del micrófono.

En cuanto al equipo, es importante asegurarnos de conectar todo a la perfección, realizar pruebas de grabación previas al encuentro, de esa forma nos aseguramos que todo marchará bien al inicio del trabajo. El micrófono que más recomendamos es el *laválier* pues da libertad de movimiento total, éste debe ser colocado en la solapa del entrevistado, a una distancia de no más de veinte centímetros de la boca y siempre del lado hacia el que ve a la persona en cuestión.

Hay que asegurarnos del correcto funcionamiento de la grabadora, comenzando por monitorear la calidad de la voz por medio de los audífonos. Se recomienda que éstos sean tipo *in-ear*, comúnmente conocidos como chicharos, son audífonos que se introducen en el oído, son pequeños y discretos.

Si el ambiente es adecuado, bastará con el micrófono que porta el entrevistado, las preguntas del entrevistador se escucharán claramente. De lo contrario, se pueden utilizar dos micrófonos, uno por persona. Dado que la mayoría de las grabadoras sólo cuentan con una entrada de micrófono se requiere utilizar un divisor tipo "Y" para enchufar el cable de las dos fuentes de audio.

La grabación inicia cuando todo está perfectamente conectado y colocado. Es recomendable monitorear constantemente que se esté grabando la entrevista, esto sin distraer mucho al entrevistado, de ahí la conveniencia de utilizar unos audífonos pequeños que permitirán hacerlo a través de un solo oído.

Las memorias de las grabadoras y los casetes tienen una capacidad máxima, por ello es importante conocer el tiempo de registro que tenemos disponible para hacer el cambio de estos elementos cuando sea necesario. Se recomienda aprovechar el final de alguna respuesta para que este movimiento no sea abrupto.

Antes de pasar a la entrevista videograba, vale la pena hacer algunas reflexiones a propósito de la entrevista de audio, la primera de ellas tiene que ver con su limitante para registrar la gestualidad y con ello la emotividad de los testimonios, no podemos ver al entrevistado y si nos limitamos a lo transcrita todo se vuelve plano. La segunda limitante tiene que ver también con el testimonio, cuando los entrevistados describen aspectos o señalan lugares, sobre todo en entrevistas en campo, no podemos ver a

qué se refieren. Se han hecho entrevistas en las que abundan el: éste, aquél, aquélla, y no hay imagen para entender lo dicho. Por último, otra limitante se da cuando se utilizan materiales durante la entrevista, por ejemplo fotografías, porque si alguien describe detalles sobre la imagen no podremos verlos.

Entrevistas con video

Hasta hace unos años era poco viable pensar en proyectos de investigación social en los que se incorporara la grabación audiovisual, ya se ha señalado que el costo de los equipos solía ser una condicionante para decidir qué se hace. De cualquier forma, el registro visual de las entrevistas no es algo nuevo, se hacía antes del mundo digital, incluso con película cinematográfica; algo prácticamente impensable en la actualidad, salvo para el caso de producciones con grandes presupuestos. No obstante, estos proyectos son más comunes en el mundo del cine que en la investigación académica.

Es innegable que con la llegada de las cámaras digitales, ya entrado el siglo XXI, se han abatido los costos. Se pueden adquirir equipos básicos a precios relativamente accesibles que cuentan con las características que demanda un proyecto, sobre todo pensando en que se invierte en herramientas que podrán ser aprovechadas en más de una investigación.

Las videocámaras, al igual que las cámaras fotográficas, pasaron de lo análogo a lo digital. Esta transición fue más terca pues los equipos digitales siguieron utilizando casete, el salto a la tarjeta de memoria se daría más tarde.

Es fundamental señalar que en el video han existido diversos formatos y que cada uno demanda un medio específico para su grabación y su reproducción. Los diferentes tipos de cinta se fueron abandonando uno tras otro. Esto ha producido un gran problema, pues mucho del material que se encuentra en archivos y videotecas corre el riesgo de perderse, por una parte, las cintas tienen un tiempo de vida limitado, y por la otra, se han dejado de construir las máquinas que permiten su visualización; incluso se



Diferentes formatos de video.

ha complicado la reparación de equipos ya existentes por la falta de refacciones. El futuro es poco alentador, grandes cantidades de material, grabaciones en muchos sentidos invaluables, serán inaccesibles.⁷⁶

En contraparte, estamos entrando a la era de las tarjetas de memoria. Ahora se producen masivamente videocámaras cuyo registro es capturado en un dispositivo electrónico que graba, con diversas calidades y niveles de compresión del video,⁷⁷ ya sea de forma interna o externa. En principio la idea puede ser muy práctica, ya no hay necesidad de andar cargando casetes sino memorias que son más ligeras y fáciles de transportar; no obstante, hay un problema de raíz: las memorias, a diferencia de lo que sucede con los casetes, no se usan una sola vez, entre otras cosas por su costo; lo común es que se grabe y se respalde el material en un

⁷⁶ Al respecto, Richard Wright, especialista en preservación formado en la BBC británica, reflexiona sobre la inmensa cantidad de horas de material audiovisual que se pierde constantemente por el estado precario en que se encuentran y por la falta de proyectos de digitalización que garanticen su salvaguarda. Para mayor referencia véase Wright, Richard, *PrestoPrime: preservación digital de los materiales*, ponencia presentada en las 12as. Jornadas Imagen e Investigación, Girona, CRDI, 2012. <http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php>. [Consulta: 7 de junio de 2013.]

⁷⁷ El video comprimido tiene una calidad menor a lo registrado originalmente, con lo cual se pierde información necesaria para su correcta representación. La compresión degrada la calidad de la imagen y el sonido.

disco duro, de esa forma se puede formatear una vez más la tarjeta y se vuelve a usar. Habrá quien diga que eso es una gran ventaja y agradezca la comodidad, por el contrario nosotros vemos algunos riesgos en esta nueva forma de trabajo.

El primero de los problemas es la pérdida del respaldo físico, es cierto, ya mencionamos que los formatos de casete se vuelven obsoletos, pero no podemos negar la seguridad que otorga para nuestro trabajo tener ese respaldo totalmente externo que además guardará la calidad originalmente determinada. En este caso, basta con asegurar su vigencia manteniendo siempre a nuestro alcance un medio de reproducción en óptimas condiciones y de ser necesario llevar a cabo un proceso de migración, emulación o refresco.⁷⁸

Resaltamos la importancia del medio físico externo porque no es lo mismo tener un casete con una entrevista que un disco duro con veinte, si por algún motivo éste deja de funcionar se habrán perdido horas de valiosa información. Es cierto que un casete se puede dañar o salir defectuoso, en todo caso es una pieza de quizás una hora de entrevista, en cambio se han conocido casos en los que se ha deteriorado un disco duro con más de 24 horas de trabajo, la pérdida es irreparable y costosa.

El video en alta calidad demanda mucho espacio de almacenamiento, si el proyecto implica gran cantidad de entrevistas, se requerirán bastantes gigabytes; ello eleva considerablemente los costos. Desafortunadamente, en muchas ocasiones, se busca solucionar esta problemática comprimiendo el video, es decir, aplicando diversos procedimientos informáticos que disminuyen la cantidad de bytes que ocupa un minuto de video. Al hacer esto se pierde la calidad del registro original, se reducen sus cualidades, sobre todo de la imagen, lo cual puede llegar a ser un problema en el futuro, tanto más si se piensa realizar algún tipo de producción audiovisual.

Dejemos atrás el asunto del formato de grabación para dar paso a las demás implicaciones que tiene el uso de esta herramienta de trabajo. Evidentemente el equipo de videograbación es

⁷⁸ Para mayor referencia véase Iglesias, *Fotografía*, 2008.

más complejo, más voluminoso y demanda mayor conocimiento que lo requerido para la audiograbación. También suele ser muy intrusivo, la gente puede llegar a inquietarse al darse cuenta de todo aquello que implica el registro de su voz e imagen. Más aún si se hace con máquinas profesionales. Por eso recomendamos tener cuidado con los tiempos adecuados para incorporar estos elementos. Como todo, demanda una excelente planeación, pues no estamos hablando de llevar sólo una cámara, sino también iluminación artificial, de ser el caso, micrófonos, tripiés y desde luego gente que se encargue de operar.

La experiencia nos dice que antes de hacer una entrevista videograba debemos pasar por un periodo de conocimiento mutuo, el investigador, preferentemente entrevistador, puede tener uno o más encuentros previos con su entrevistado, mismos que pueden ser audioregistrados. De esta forma el entrevistado sabrá de forma contundente las razones por las cuales su testimonio es valioso para el proyecto que estamos emprendiendo. Este paso es muy importante, de lo contrario podemos enfrentarnos a la negativa de las personas. Siempre hay que explicar los propósitos que perseguimos y resaltar la importancia del testimonio que buscamos.

Como ya se ha mencionado, estas primeras entrevistas sirven para lograr un primer acercamiento y para preparar mejor los subsecuentes encuentros. Estamos ganando confianza. Una vez que plantemos la videograba habrá que señalar las particularidades del registro y desde luego tratar de hacer sentir cómodo al entrevistado para que no rechace la propuesta. Es pertinente mencionar el equipo, técnico y humano, que estará presente para que no se sorprenda el día de la entrevista. Una vez aceptado el encuentro lo que sigue es prepararnos.

La preparación, en términos de una entrevista, es similar a lo que se hace cuando sólo se audioregistrará, se contempla la guía temática y los materiales de trabajo. Lo diferente es el equipo técnico y su operación.

Para poder hablar de las herramientas audiovisuales necesarias para una entrevista, tenemos que establecer la diferencia entre trabajar al interior de un inmueble, lo que llamaremos *entrevi-*

tas controladas, y trabajar en exteriores, a lo que denominaremos *entrevistas en campo*. Cada uno de estos casos tiene implicaciones técnicas diferentes.

Entrevista controlada

Técnicamente, la producción audiovisual de una entrevista demanda tres aspectos fundamentales. El primero es el encuadre, es decir, qué es lo que se verá; el segundo, es la luz, es decir, cómo se verá, y el tercero es el sonido, es decir qué y cómo se escuchará.

Proponemos el término de *entrevista controlada* para referirnos a trabajos realizados en circunstancias totalmente programables, donde la persona que será cuestionada se encontrará en un emplazamiento fijo y además se puede contar con todas las facilidades para cubrir a la perfección los tres aspectos, incluida la posibilidad de utilizar iluminación artificial.

Estas entrevistas por lo regular se desarrollan en interiores, lo cual trae algunas ventajas. Comencemos por señalar el equipo que requerimos, siempre atendiendo a los aspectos de encuadre, luz y sonido.

Lo primero es contar con una cámara adecuada, ya atrás se mencionaron los tipos de cámara y su funcionamiento, basta remarcar la importancia de contar con una entrada de micrófono. Para sostener la cámara requerimos de un tripié; recordemos que estamos hablando de entrevistas a profundidad que por lo regular tienen una duración considerable, por esto es impensable sostener la cámara en mano todo ese tiempo. Estos dos elementos atienden al tema del encuadre, gracias a ellos podemos lograr una imagen estable. Desde luego que la cámara debe estar acompañada de casetes o tarjetas de memoria suficientes, recomendamos contemplar 20% de material extra al tiempo de entrevista previsto.

En cuanto a la luz, por lo regular se requiere del apoyo de una fuente de iluminación artificial. La o las lámparas se acompañan de un cable de corriente y un tripié, este punto es de suma importancia dado que estarán encendidas por un tiempo considerable y generarán calor; sería peligroso sostener con las manos esta fuente

de luz durante todo el transcurso de la entrevista. Otro elemento a considerar son los rebotadores de luz,⁷⁹ con ellos podremos dirigir la iluminación de forma adecuada a la persona y los elementos que buscamos destacar.

Se recomienda considerar dos lámparas con sus debidos complementos ya que con una podremos iluminar al entrevistado mientras que la otra nos servirá de luz de relleno para evitar sombras y generar una atmósfera adecuada. Es importante cuidar la calidad de la producción audiovisual, después de todo seguimos recalando la idea de que todo lo que registramos es información y cualquier cosa que demerite el registro afectará lo que obtengamos de la fuente que estamos construyendo.

El tercer aspecto es el sonido. Existen dos posibilidades para realizar el registro de la voz del entrevistado y en general para capturar cualquier sonido de interés al proyecto, ambas demandan la presencia de un micrófono adecuado. Ya hablamos de estos dispositivos en el tema de la audiograbación; no existe prácticamente ninguna diferencia, se puede elegir entre el micrófono *lavalier* y el micrófono tipo *shotgun*. Lo único que tenemos que considerar es el tipo de conector y los cables adecuados para cada caso.

En cuanto a las dos posibilidades, tenemos por un lado la grabación directa en la cinta de video o la tarjeta de memoria, es decir, el micrófono se conecta a la cámara y ahí se registra el sonido; o también es posible utilizar un equipo de grabación externo, en ese caso los micrófonos se conectan a este equipo que se encarga de hacer el registro.

En principio, la primera de las posibilidades suena más adecuada para el trabajo de entrevista, pues el sonido queda sincronizado con la imagen en tiempo real. Para las entrevistas controladas ésta es una muy buena opción, siempre y cuando la cámara cuente con conectores de calidad que no impidan la captura de un audio de buena fidelidad.

El uso de grabadoras externas es menos común en el trabajo de entrevista, sobre todo en proyectos de investigación social que son realizados por equipos de trabajo pequeños. No obs-

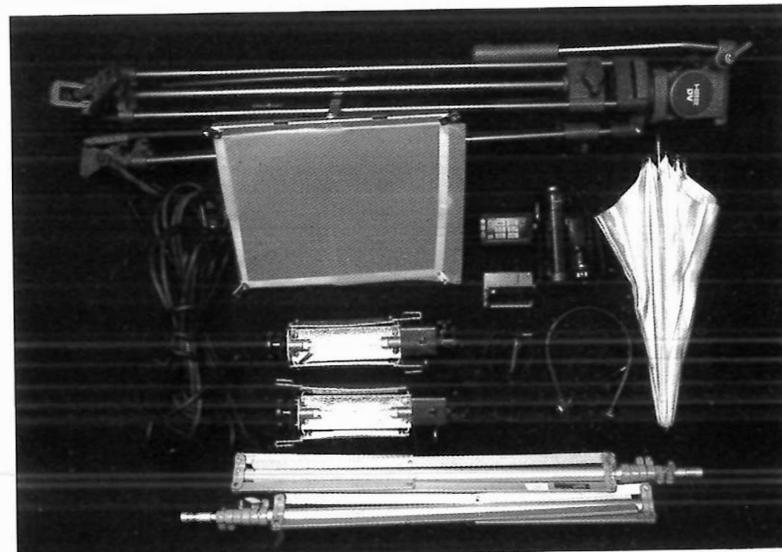
tante, puede ser una alternativa interesante siempre y cuando seamos conscientes de que implicará un trabajo de mezcla del sonido con la imagen el cual se realizará en el proceso de postproducción.

No debemos olvidar los audífonos, pues con ellos realizaremos el monitoreo de lo que se está grabando. Es fundamental estar pendiente de la calidad del sonido para actuar ante cualquier tipo de interferencia, sobre todo si nuestro micrófono es inalámbrico.

Después de reconocer cuál es el equipo para utilizar en la entrevista controlada, lo que sigue es conocer la forma de emplazar estas herramientas en el lugar de trabajo.

Antes que nada hay que subrayar que las personas más importantes a la hora de realizar esta labor son el entrevistado y el entrevistador, son ellos quienes entablarán ese diálogo de importancia para el proyecto de investigación. Por tal motivo es a ellos a quienes se tiene que hacer sentir cómodos en todo momento.

Es innegable que la cámara será un elemento más que entre en juego, seguramente llamará la atención, lo mismo las luces y micrófonos, sobre todo porque habrá gente operando esos equipos.



Equipo utilizado para la realización de videoentrevistas.

⁷⁹ Para más referencia ver el apartado 2.3.

La idea central que proponemos es la de invisibilizar esa herramienta de trabajo, tratar de que pase lo más desapercibida posible. Nadie piensa en un lápiz cuando ve un manuscrito, de la misma forma buscamos que el entrevistado no piense en la cámara a la hora de crear el registro.

Una de las formas que ha funcionado para lograr esto es la implementación de un emplazamiento adecuado. La propuesta que hacemos plantea un triángulo en cuyos vértices se ubican cada uno de los actores en cuestión: uno para el entrevistado, otro para el entrevistador y el tercero para la cámara.

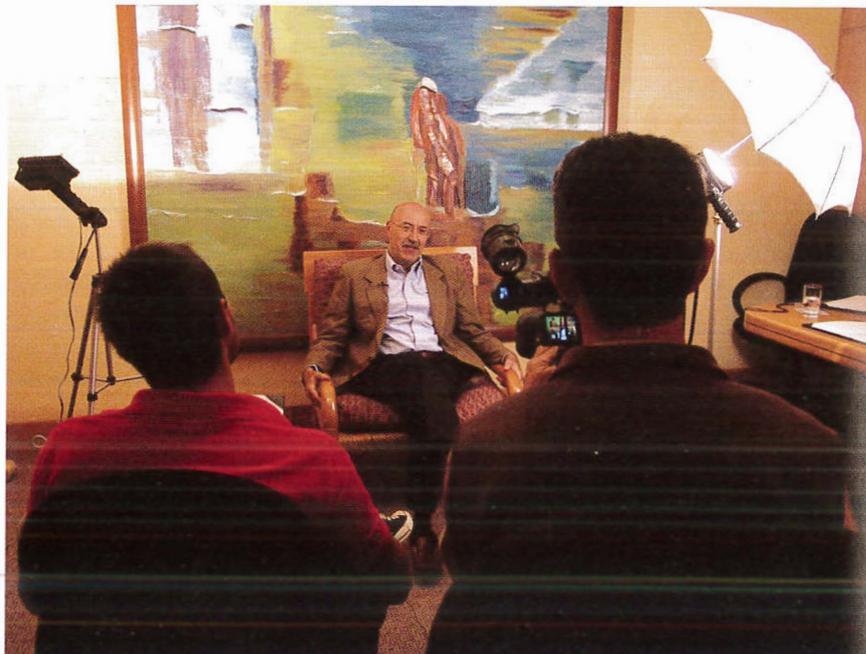
De esta forma el entrevistador y la cámara ven al entrevistado mientras éste sólo ve bien a quien lo cuestiona. Se establece un contacto visual entre las dos personas involucradas en la parte del contenido, pasando la cámara a un segundo plano, justo al lado del entrevistador. De esta forma se busca evitar que la cámara sea un distractor.

Al respecto, vale la pena destacar que en este tipo de proyectos, donde se está creando una fuente a través del testimonio de una persona, la cámara es un apoyo y como tal no se le debe dar un peso más allá de su utilidad como medio de registro; por ello, no se busca que el entrevistado mire directamente a la lente del equipo. Además, de esta forma conseguimos que el diálogo entre las dos personas sea más fluido y sin sobresaltos.

El siguiente aspecto a considerar es la colocación de las lámparas, ya mencionamos que la condición ideal se da cuando tenemos dos unidades de luz, lo cual no quiere decir que sea un impedimento tener sólo una lámpara. Pensemos en dos fuentes de iluminación, la lámpara principal, la que iluminará al entrevistado, se coloca de forma diagonal a la silla donde se ubica esta persona, se usa de forma indirecta, ya sea por medio de un rebotador o reflejando la luz en una pared o techo, de tal manera que se genera un *baño de luz* que cubre la figura deseada. Es importante no utilizar una luz directa, pues se puede complicar la lectura de luz que hace la cámara, para estos equipos no es buena ni la carencia ni el exceso de iluminación; además de que algunos tipos de lámparas generan calor causando una probable incomodidad al sujeto en cuestión.



Emplazamiento de entrevista controlada, tomada de Dutrénit, Heredia y Vera-Cruz, Innovation, 2009.



Colocación de lámparas en entrevista, tomadas de Dutrénit, Heredia y Vera-Cruz, *Innovation*, 2009.

La otra lámpara tiene una función de relleno, sirve para controlar sombras y para crear una atmósfera cálida en la entrevista. Por lo regular se coloca de forma lateral al entrevistado, apuntando a la espalda del mismo. Con ello se resaltan los elementos que se encuentran en el fondo. De ser necesario, o a gusto del encargado de la parte técnica, se puede colocar un filtro de color para dar una tonalidad al emplazamiento. Es importante cuidar los altos contrastes con lo que se encuentre en el lugar.

Cuando tenemos una sola lámpara, la luz debe apuntar al entrevistado, cuidando no generar grandes sombras, para ello es recomendable usar un rebotador de luz y elevar las lámparas de tal forma que se cree una diagonal que vaya de la lámpara a la cabeza de la persona a entrevistar.

En cuanto al sonido, cuando el registro se hace de forma directa a la cámara, basta con colocar el micrófono de forma adecuada y monitorear el audio. Si por el contrario se usa grabación de sonido externo, lo único que debe cuidarse es la posición en la que se colocará el sonidista, tanto él como el camarógrafo deben ubicarse detrás del trípode de la cámara para que en ningún momento se establezca una línea visual entre estas personas del equipo técnico y el entrevistado, pues inevitablemente el sujeto en cuestión terminará por mirarlos y eso puede llegar a interrumpir la continuidad de la entrevista.

Esto mismo aplica para cualquier otra persona que acuda a la entrevista como parte del equipo de producción, sea calificador, fotógrafo u asistente. Es recomendable que no acuda a la entrevista alguien que no tenga una función específica en la producción de la misma, el equipo técnico debe ser lo más reducido posible y se aconseja comunicarles el tema a tratar para que tengan idea de los propósitos que se buscan. Mientras más conocimiento tengan del proyecto más comprometidos estarán con el mismo generando un producto de calidad.⁸⁰

⁸⁰ Véase: ejemplo 8 en el material didáctico en línea: <http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html>.

Entrevista de campo

Una vez expuesto el tema de la *entrevista controlada*, cabe preguntarnos qué sucede cuando el encuentro con el entrevistado se da en el exterior, lejos de las comodidades del trabajo al interior de un inmueble, sin conexiones y con personas probablemente en movimiento. A la entrevista que típicamente se da en esas circunstancias, la denominamos *entrevista de campo*. Establecemos la diferencia porque cada una de ellas implica un método de trabajo específico, desde la selección del equipo que se usará, por ejemplo, en *campo* no se utiliza luz artificial y por lo regular el trípode está descartado, por lo demás, al igual que en la *controlada*, se usa la cámara con casetes o memorias, micrófonos y audífonos.

La *entrevista de campo* se caracteriza por ser un encuentro concertado en un espacio físico que por algún motivo resulta significativo para la persona que da su testimonio. En estos casos el equipo técnico y humano se debe adaptar a las condiciones del espacio y atender todos los retos técnicos que pueda implicar el registro.

Existen diversas circunstancias previsibles, la primera de ellas, quizás la más lógica, es que no habrá sillas o sillones para que se sienten las personas involucradas, lo más común es que la entrevista se dé con la gente estando de pie o que se improvise un asiento apoyándose en algún elemento presente, una barda, alguna piedra o algo similar. Por lo regular esto no se sabe hasta que el equipo llega al lugar seleccionado.

Para entrar en detalle sobre la forma en que podemos afrontar este tipo de trabajo, conviene volver a los tres elementos que hemos señalado como fundamentales para la obtención de un buen registro: la imagen (encuadre), la luz y el audio.

Empiezamos por la imagen, a diferencia de lo que sucede con la *entrevista controlada*, donde la cámara se coloca sobre un trípode, en la *entrevista de campo* la cámara por lo regular se opera en mano, es decir, el camarógrafo es quien la sostiene y ajusta el encuadre de acuerdo con la posición del entrevistado. Muchas de estas entrevistas se hacen en movimiento, la persona en cuestión no permanece estática sino que va haciendo un recorrido por el espacio,

por ello el camarógrafo debe estar pendiente de no perder el encuadre deseado. Ya se ha hablado de la operación de la cámara de video, basta con recordar que cuanto mayor sea el acercamiento por medio de la óptica de la cámara (*zoom*), más inestable será la toma, por eso se recomienda que en este tipo de entrevistas se abra el *zoom* y se ajuste el encuadre acercándose a la persona que se registrará.

Con respecto a la luz, hay que tener presente que las opciones se reducen, es poco viable en proyectos de investigación, que se pueda utilizar iluminación artificial en *campo*, a lo más que se puede aspirar es al uso de una lámpara que se coloque sobre la cámara y que ilumine de frente al entrevistado. Por eso la recomendación es que todas las *entrevistas de campo* se realicen con la luz de día.

La luz del sol es perfecta para las videocámaras, simplemente hay que saber manejarla, por lo regular suele generar contrastes y sombras. Lo que se aconseja es verificar las condiciones climatológicas, el cielo despejado favorece el trabajo. Las sombras largas se pueden evitar trabajando a medio día, cuando el sol está en su parte más alta. De cualquier forma, si es necesario, se puede usar algún tipo de rebatidor de luz para iluminar zonas específicas, por lo regular el rostro de las personas.

En cuanto al sonido lo más recomendable es el uso de un micrófono *laválier* inalámbrico, aunque en este caso el micrófono tipo *shotgun* es una muy buena opción. La idea es que no existan cables que puedan alterar el libre movimiento del entrevistado. Igualmente importante es el monitoreo del audio pues en un ambiente exterior puede haber sonidos que interfieran con el registro de la voz, en tal caso se debe hacer lo necesario para reducir esta problemática. Por ejemplo, el uso de un capuchón en el micrófono puede atenuar el ruido producido por el viento logrando mayor claridad en la voz.

Si bien la entrevista de campo no tiene un emplazamiento fijo, sí es deseable buscar un orden en los elementos implicados. Una vez más intervienen tres actores: el entrevistado, el entrevistador y la cámara que produce el registro. En la *entrevista controlada* hablamos de la ubicación en triángulo; la experiencia nos dice que lo ideal sería buscar esa misma configuración en campo, no

obstante, si la persona que da el testimonio se está moviendo sería prácticamente imposible lograrlo.

Por tal motivo se sugiere poner atención en la línea imaginaria que se da entre la cámara y el entrevistado, tratando de asimilar el encuadre lateral que se produce cuando es viable el emplazamiento triangular. Se trata de una toma lateral, nunca frontal, que hay que mantener sin importar el movimiento. Se recomienda familiarizarse con el terreno para no quedar desubicados en ningún momento, la cámara siempre debe moverse con el entrevistado y jamás perder su frente. De igual manera se aconseja no abrir mucho el encuadre para evitar elementos distractores, incluso al entrevistador que en estos casos suele ubicarse al lado de quien está siendo grabado.

Es importante mencionar que en las *entrevistas de campo* los entrevistados mencionan elementos que están presentes en el lugar, por ejemplo, un monumento que está a unos metros, una vía del tren que está a espaldas del camarógrafo. En este sentido, es fundamental que el camarógrafo sepa que se debe atender sólo al sujeto que está dando su testimonio, sin caer en la tentación de enfocar aquello que es referido, nunca se debe perder el encuadre de la persona que está hablando. Sugerimos que se lleve un registro de todos los espacios mencionados en la entrevista para que éstos puedan ser registrados al término de la misma.⁸¹

A continuación señalamos algunas recomendaciones por atender a la hora de realizar el trabajo, desde la llegada hasta la despedida, ya sea que se realice una *entrevista controlada o de campo*.

El día de la entrevista

Para el éxito de nuestro trabajo es fundamental la planeación del mismo. Ya indicamos cómo preparar la entrevista en términos de contenido, ahora lo haremos de las herramientas que usaremos, tomando como base la entrevista videograba. En términos téc-

nicos, la preparación implica todo aquello que utilizaremos: cámara, micrófonos, luces y demás equipo. Es importante verificar que todo funcione a la perfección, que las lámparas prendan, que los micrófonos tengan baterías cuando las utilicen, que las baterías de la cámara estén cargadas y que tengamos los casetes o las memorias de captura listas, es decir, que todo encienda y trabaje de buena forma. En ocasiones vale la pena hacer una prueba un día anterior en la comodidad de nuestro espacio de trabajo.

Llegado el momento se atiende a la cita, por un lado acude el entrevistador que se encarga del contenido y por el otro el equipo de producción, es decir, el operador u operadores de la cámara, las luces y el audio, además de algún asistente que puede hacer la calificación del material, de ello hablaremos adelante.

Cuando el entrevistado abre la puerta, se encuentra con un grupo de personas que viene cargando equipo, eso puede perturbar, en ese momento el entrevistador tiene un papel de suma importancia, pues seguramente es el único de sus visitantes que conoce. Lo más deseable es que las dos personas, entrevistado y entrevistador inicien una charla, de preferencia perfilando el tema del que se hablará minutos más tarde. Con eso se puede lograr tranquilizar a quien dará el testimonio haciendo que no ponga tanta atención en lo técnico.

La labor del equipo técnico se concentrará en buscar las condiciones ideales para hacer el emplazamiento; para iniciar, es importante preguntar a la persona entrevistada el lugar en dónde prefiere ubicarse, normalmente un sillón o silla donde podrá estar cómoda. Casi siempre se respeta esta decisión, salvo cuando el lugar elegido no cumple con las condiciones mínimas por algún exceso de luz o por ser demasiado ruidoso.

El entrevistado y el entrevistador se ubican en su lugar, recordemos que el emplazamiento sugerido señala que estén mirándose de frente en forma diagonal, para que el tercer vértice del triángulo sea ocupado por la cámara; el diálogo entre los dos sigue marchando, sin ninguna distracción. Mientras tanto el equipo de producción coloca el equipo. En el momento en que la cámara está lista, sobre el trípode, con casete o memoria en su posición, se inicia la grabación, aun cuando la entrevista no haya empezado

⁸¹ Véase: ejemplo 9 en el material didáctico en línea: <http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html>.

formalmente. Las luces, una o dos, son ubicadas en su posición y encendidas. El micrófono se conecta al equipo de grabación y después se le coloca al entrevistado, ya mencionamos el tipo de dispositivo y la posición más adecuada; monitoreamos con los audífonos para asegurarnos que llegue la señal con calidad y claridad. Ya que todo está listo, el sujeto iluminado, encuadrado y con su micrófono funcionando, se da la señal al entrevistador para iniciar formalmente la entrevista.

Por lo regular se recomienda iniciar la entrevista rotulándola, esto debe ser registrado por la cámara. La rotulación la hace el entrevistador indicando los datos básicos del trabajo que está a punto de realizarse, es decir, se menciona el nombre de entrevistado, el nombre del proyecto, la fecha y el lugar de realización y desde luego es importante mencionarse a sí mismo, pues siempre será de interés saber quién realiza los cuestionamientos.

Durante la entrevista sugerimos que el equipo técnico no realice ningún movimiento que distraiga de más al entrevistado, por ello conviene que quienes operan los aparatos se mantengan detrás de la cámara evitando que exista una línea de visión directa entre quien está dando su testimonio y ellos.

Una de las tareas importantes durante la entrevista es la calificación *in situ*. Calificar el material es traducir lo que se está diciendo en palabras plasmadas en un formato de texto. La calificación tiene por objeto ir destacando los temas que se están abordando cruzándolos con el código de tiempo que va corriendo en la grabación. La cámara de video al momento que inicia el registro arranca un contador de tiempo que se expresa en horas, minutos y segundos y que avanza hasta que se detiene la captura.

La labor de quien hace la calificación es situarse a un lado de la cámara para poder ir viendo el código de tiempo y registrando, en un formato previamente elaborado,⁸² los temas abordados plasmando una idea general de lo que se dice. Con la calificación pueden detectarse momentos de interés que después ayudan en el análisis de la entrevista y, desde luego, también ayudan en caso

de realizar una producción audiovisual, resaltando su valía en el proceso de postproducción, pues permite ubicar de forma fácil cualquier testimonio o registro presente en la grabación.

Una vez concluida la entrevista, sugerimos pasar a otra etapa de trabajo con el entrevistado: el análisis de imágenes. Enseguida detallaremos la conjunción de dos fuentes, es decir, del uso de la imagen en el proceso de entrevista.

Detonadores de la memoria

El testimonio es de por sí una fuente muy rica, pero cuando lo sumamos a la imagen puede ir más allá. Pensemos en aprovechar las fotografías trabajándolas en conjunto con los entrevistados, que sean ellos quienes aporten información a partir de su propio recuerdo y análisis. Para hacerlo es pertinente ante todo que quienes llevan las fotografías las conozcan lo más posible, y desde luego que las preparen adecuadamente, que se haga un análisis previo al que hará el entrevistado, de esta manera el diálogo y las preguntas que se puedan hacer serán mejor fundadas y las respuestas probablemente más enriquecedoras.

Así como se prepara una entrevista, se debe preparar el trabajo con las imágenes, ya sean fijas o en movimiento. En la actualidad, con las ventajas que da la tecnología, quizás se pueda trabajar con copias digitales de buena calidad que permitan realizar acercamientos a zonas de interés. De la misma forma, si lo que se utilizará es imagen en movimiento, extractos filmicos o fragmentos de video, hay que contemplar traer los medios requeridos para una buena visualización, ya sea un reproductor de video con monitor o quizás un medio digital, computadora o cualquier otro dispositivo móvil.

En cualquier caso, antes de llegar a la cita de trabajo es pertinente asegurarse de que las imágenes se reproduzcan de forma correcta para evitar cualquier inconveniente a la hora de presentárselas a nuestro entrevistado.

Como en todo, la preparación es la que posibilita mejores resultados. En este sentido la experiencia nos dice que no basta con

⁸² En los materiales anexos se puede encontrar un ejemplo de la hoja de calificación.

llover las imágenes, hay que trabajarlas previamente. Al igual que se hace con la entrevista, se puede plantear una guía temática para tratar, en principio, de dirigir la atención a los puntos que nos interesan. De cualquier forma los resultados son impredecibles porque al darse el encuentro entre imagen y entrevistado la información que se obtenga puede llegar a ser muy variada y quizás inesperada.

Una vez más resaltamos la pertinencia de realizar la búsqueda de fuentes audiovisuales desde el inicio de cualquier investigación, incluso cuando sean éstas las que motiven el probable proyecto; siempre es bueno rastrear más materiales. Todo eso que se va encontrando en el camino puede ser incorporado a la entrevista, incluso otro tipo de documentos que se juzguen pertinentes.

El trabajo que se puede hacer con las imágenes y el entrevistado dependerá del tipo de relación que exista entre ellos. En algunos casos ésta se remite al simple conocimiento de los espacios, en algunas más se reconoce una participación directa y, en otras tantas, la persona puede incluso aparecer en alguno de los encuadres en cuestión.

Trabajar con este tipo de documentos puede agregar detalles importantes a nuestro proyecto. En algunas ocasiones, llevar imágenes a los entrevistados motiva que ellos mismos incorporen algunos otros materiales de su archivo personal, incrementando con ello las posibles fuentes de investigación. Los álbumes familiares son de gran riqueza, pues por lo regular tomamos fotos de quienes nos significan: nuestra familia, amigos o conocidos; pero también de los contextos en que se desenvuelven éstos. No son pocos los casos, como el ya referido de Mixcoac, en los que se encuentran documentos nunca esperados. En ocasiones, la información que se obtiene de los archivos personales supera por mucho a la que existe en los archivos públicos, por eso es recomendable solicitar a las personas que están aportando su testimonio oral cualquier material visual o audiovisual que puedan tener en su poder y que pensemos sea de importancia para nuestro trabajo.

En la mayoría de los casos, las imágenes son un apoyo en dos sentidos, en principio, sirven para que el entrevistado haga un

reconocimiento del espacio y los elementos que se pueden visualizar, normalmente así es el primer acercamiento, desde luego que es pertinente hacer las preguntas que nosotros mismos hemos preparado, sobre todo cuando nos interesa conocer algún aspecto concreto que la otra parte no ha considerado. Esta etapa de descripción y reconocimiento es muy rica y orienta en tiempo y espacio, nos lleva a un punto de la historia de la persona que sólo ella podría profundizar. Reconociendo edificios, avenidas, transportes, inmuebles y en algunos casos gente, ya sea en términos específicos y directos o, en general; nos transportamos a un terreno propicio para la memoria.

Es justo este segundo aspecto el de mayor trascendencia, pues gracias a las imágenes las personas comienzan a recordar cosas que en la entrevista no habían salido, las fotografías o fragmentos audiovisuales se convierten en lo que conocemos como *disparadores de la memoria*: a partir de ver algo nos acordamos de otros asuntos por asociaciones de diversos tipos.

Basta con que hagamos un ejercicio concreto con nuestro álbum familiar para entender a qué nos referimos. Cuando abrimos las páginas de ese guardián de nuestra historia y comenzamos a ver las fotos, inmediatamente comenzamos a recordar momentos, a pensar en personas, a transportarnos a otros lugares; si verbalizáramos eso, y más aún si escribiéramos al respecto, tendríamos un pedazo de nuestra historia personal, con su tiempo y espacio determinados. Todo a partir de una imagen.

Ya hablamos de la importancia de cuestionar las imágenes, sin lugar a dudas hacerlo con quienes fueron testigos de lo que en ellas se aprecia agrega valor a nuestra investigación. Procediendo así se pueden llegar a reconstruir aspectos importantes para nuestro trabajo. En algunas ocasiones, los entrevistados no recuerdan algunos detalles de lo que se aprecia en la imagen, si quien lleva las fotos puede llenar esos vacíos, gracias al trabajo previo, seguramente se sentirán motivados y podrán ampliar su testimonio.

Una sesión de trabajo de este tipo nos permite construir una fuente muy particular que cruza la imagen y el testimonio oral, no obstante, como a toda fuente, se le debe hacer una crítica para determinar qué de lo expuesto tiene un sustento real. Para ello

es fundamental confrontar lo que podemos conocer a partir de otros documentos, y desde luego con otros testimonios que sigan la misma dinámica.

Un aspecto clave es disponer del mejor registro del testimonio; para ello, ya vimos las ventajas de contar con los registros audiovisuales. El caso específico de los testimonios generados a partir de las imágenes, el registro en video es fundamental pues en realidad constituye la única alternativa viable para un posterior análisis a profundidad de lo que se ha dicho y mirado en conjunto. Esta labor tiene implicaciones técnicas que a continuación presentamos.

Ver las imágenes, escuchar el testimonio

En este punto regresamos al concepto de emplazamiento, es decir, al orden que sugerimos tengan los elementos técnicos y humanos a la hora de capturar el registro. El emplazamiento de entrevista privilegia el encuadre sobre el entrevistado, es él quien habla y a quien importa ver en todo momento. Cuando queremos dar cuenta de lo que dicen las personas sobre alguna fotografía, lo fundamental es ver directo a la imagen, con ello se captará la interacción que se da entre quien da el testimonio y el elemento gráfico. Por lo regular las personas señalan aspectos del encuadre mientras hablan de ellos, se van a los detalles y los destacan explícitamente, por eso para estos casos no importa tanto ver a la persona que habla, sino a la imagen de la que se está hablando.

Una vez más, el emplazamiento debe considerar los tres aspectos técnicos básicos ya referidos: el encuadre, la luz y el sonido.

Como se puede apreciar en la siguiente imagen, la cámara en todo momento encuadra la fotografía con la que se está trabajando, para poder hacer esto el camarógrafo se debe colocar en diagonal directa, de ser posible en una toma sobre el hombro o, en un punto lateral. Una opción es operar la cámara en mano, con ello podemos tener más control de movimiento pero cuando son muchas las imágenes y se proyecta un tiempo considerable de grabación, conviene usar el trípode colocándolo de tal forma que no obstruya el movimiento del entrevistado quien seguramente



Emplazamiento de cámara para registrar testimonios cuando se trabaja con imágenes.

estará pasando las fotografías una tras otra. El operador debe estar pendiente de cualquier imprevisto. No está de más señalar que el lente de la cámara debe usarse sin *zoom* y con enfoque manual. Por eso es tan necesario trabajar a una corta distancia.

En cuanto a la luz, se sugiere hacer el trabajo apoyados por una fuente natural de iluminación, como en el caso de nuestro ejemplo que se benefició de la fuente de luz que estaba a espaldas del entrevistado. Cuando esto no es posible se propone contemplar una lámpara de luz cuarzo que se coloca a espaldas de la cámara rebotando la iluminación en un techo, pared de superficie clara o con un rebotor que se pueda colocar en la lámpara. Mientras mejor iluminado esté el encuadre más fácil será reconocer los detalles de los que se habla.

Del sonido, lo más importante es escuchar lo que la persona dice; por ello, al igual que en los otros tipos de entrevista, se sugiere colocar un micrófono *laválier* o de solapa al entrevistado para que la voz quede registrada de forma clara.

Como se puede apreciar en la misma imagen, el emplazamiento también involucra al entrevistador, quien por lo regular

se coloca a un lado del entrevistado, de esa forma también verá las fotos, logrando con ello profundizar sobre aspectos concretos, hacer preguntas pertinentes y, llegado el momento, cambiar de fotografía.

Por lo regular se trabaja con copias fotográficas, porque siempre se deben proteger los documentos con guardas adecuadas, más si se sabe que serán manipulados.

La aplicación de esta metodología de trabajo en diversos proyectos ha dado muy buenos resultados, se ha logrado obtener información novedosa y valiosa, los testimonios son enriquecidos con las imágenes que analizamos conjuntamente; lo cual ha derivado, en más de una ocasión, en nuevos aportes por parte de los entrevistados que sin duda facilitan sus álbumes familiares y, en algunos casos, algunos materiales audiovisuales que resguardan.⁸³

Hemos hablado de la entrevista en muy diversos términos, abordando sus principios teóricos, atendiendo su metodología y señalando las implicaciones técnicas que tiene el registro de cualquier testimonio, ya sea de audio o de audio y video.

También mencionamos lo fundamental que es la planeación, la preparación de las guías temáticas, la incorporación de materiales, entre ellos fotografía y audiovisuales. Desde luego que consideramos también el escenario de entrevista, la forma de actuar y operar el día de trabajo y lo benéfica que puede resultar la calificación *in situ*. Para cerrar este apartado hablaremos de las tareas finales.

La primera de ellas es rotular de forma adecuada cada uno de los casetes o los archivos que se guardaron en la memoria para no perder el orden, los datos básicos son los mismos que se dijeron en la rotulación audiovisual.

Esta etapa concluye dejando listo el material para su transcripción, ya sea haciendo una copia en audio del material videografiado, o bien, si se considera pertinente, con una audioregistro paralela al registro videográfico, con ello al finalizar la entrevista ya tendremos listo el audiotrascrito o el archivo sonoro que se usará para transcribir a texto lo dicho por el entrevistado.

⁸³ Véase: Ejemplo 10 en el material didáctico en línea: <http://mora.edu.mx/Investigacion/Principal/Laboratorio/material_didactico.html>.

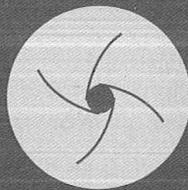
Son muchos los pasos que podemos dar en una investigación con los testimonios orales, con las imágenes y, en general, con todas las fuentes que hemos referido, para ello es indispensable ponerlas a dialogar, cruzarlas para encontrar consistencias y contradicciones.

Nuestras propuestas de trabajo construyen fuentes, a partir de lo que otros han creado y también con la integración de nuestros propios registros. Muchas de estas fuentes son audiovisuales. Gracias al trabajo que se realiza con ellas es posible proyectar otro tipo de salidas para presentar los resultados. A continuación hablaremos de ellas, siempre con la firme idea de socializar el conocimiento, sobre todo entre aquellos que han colaborado en su construcción. ☺

3

Gestión, puesta en acceso y divulgación

En los apartados anteriores se expusieron metodologías de investigación con imágenes como una forma de puesta en acceso del conocimiento que se puede construir a partir de ellas. A continuación se describen algunas reflexiones sobre la puesta en acceso que contribuyen a pensar sobre las formas en que se socializa el conocimiento: fototecas digitales, exposiciones y producciones audiovisuales.



3.1 Acceso al patrimonio y su difusión

En este apartado se expone uno de los retos de la investigación y archivación del patrimonio fotográfico y audiovisual: su gestión y puesta en acceso, en la medida en que cada uno de los objetivos es que se comparten, difundan y reinterpreten. A continuación se presentan tres posibilidades de difusión: el libre acceso al documento y a su catalogación, las exposiciones y la divulgación audiovisual.

Desde la investigación, hemos reflexionado sobre las fuentes, los procesos de archivación y el patrimonio visual y audiovisual. A propósito de los retos de la gestión y la puesta en acceso, hemos centrado la atención en el análisis de las imágenes a partir de su documentación. Para nosotros, todos los matices y particularidades de este trabajo sólo tienen sentido en la medida en que se comparten y las vías para ello pueden ser muchas.

La llamada *divulgación* no nos parece el término más adecuado, por la connotación despectiva que puede tener, pero a la fecha y en nuestro idioma, es la palabra que nos ha permitido darnos a entender de mejor manera, para referir las diversas opciones de presentación de resultados de investigación social. Concebimos entonces a la *divulgación* como diversas formas de comunicación de lo que investigamos.

Para el tipo de investigación que hemos referido, donde las imágenes constituyen fuentes primarias, las vías para la presentación de resultados piden, de entrada, la incorporación del análisis visual y los aportes de las imágenes a la propia investigación, por lo que a menudo los textos resultan limitativos en varios aspectos. A continuación presentamos tres de las varias posibilidades de difusión: el libre acceso al documento y a su catalogación, las exposiciones y la divulgación audiovisual, centrándose esta última en la producción.¹

Libre acceso al documento y a su catalogación

El planteamiento que hacemos sobre el libre acceso y circulación de los documentos considerados como patrimonio fotográfico y audiovisual es que deben difundirse con la menor cantidad de restricciones posibles. La circulación libre de copias digitales de estos bienes reforzará su incorporación como fuentes y facilitará las críticas y el análisis de las conclusiones que establezcan los investigadores, lo cual conducirá a investigaciones sociales de mayor calidad. Esta perspectiva se enfrenta a la noción comercial del patrimonio, según la cual las imágenes siempre son propiedad de alguien, y si queremos usarlas, cuestan. Sin embargo, debemos señalar que la difusión del patrimonio no conlleva negar los derechos autorales, sino generar relaciones distintas entre autores, prácticas sociales y medios de difusión, que privilegian el conocimiento sobre la mercantilización.

El universo fotográfico y su circulación se complejiza en la medida en que las fotografías son reproducidas una y otra vez sin referencia alguna, para hacerles decir casi cualquier cosa. Éste es un problema que puede utilizarse como argumento para la

¹ Centramos la discusión en estas posibilidades porque son las que más hemos experimentado. Además, hemos visto que aparecen como las opciones más recurrentes en proyectos de divulgación. Los proyectos comunitarios eligen una de estas opciones, por lo que consideramos pertinente ofrecer algunas herramientas para realizar este trabajo con una perspectiva crítica.

restricción de la puesta en acceso al patrimonio, sin embargo, la propuesta del libre acceso va acompañada de una filosofía como el resultado de una práctica de investigación. En el caso de las imágenes, el libre acceso se refiere a la posibilidad de verlas junto con la información que las acompaña, lo que incluye su autoría y el contexto de producción.

En la actualidad, pareciera ser la internet el medio en el cual se piensa cuando hablamos de puesta en acceso y, en efecto, muchas experiencias de archivación de materiales fotográficos y audiovisuales optan por esta vía, a través de sitios, blogs y publicaciones de catálogos. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que no es el último paso de un proyecto de difusión, ya que conlleva producir una estructura que dé cuenta de la organización del archivo, ya que ello delimita la posibilidad de conocimiento de los documentos; además las propuestas informáticas a las cuales se accede vía remota, es decir, a través de internet, implican mantenimiento y actualización permanente que responda a la demanda de comunicación con los usuarios.

Sirvan para ejemplo de puesta en acceso de archivos fotográficos los casos de la Biblioteca del Congreso de Washington (Estados Unidos), Centro de Documentación de Canarias y América (Uruguay), la Fototeca Nacional del INAH (Méjico) y la Fototeca del Museo de Ciudad Mendoza, Veracruz (Méjico). Dichas experiencias ofrecen distintos niveles de catalogación, así como contrastantes posibilidades para conocer las imágenes en sus conjuntos de producción originales. Esto se explica por diferencias en la filosofía de puesta en acceso, el diseño de comunicación con el usuario y la investigación de fondo que implica el trabajo de catalogación.²

Afirmamos así que los datos catalográficos y los textos que escriben los investigadores para exponer sus conclusiones también deben circular libremente. En *Huellas de luz*³ llevamos a la prá-

² Como se mencionó en la primera parte, en el apartado sobre "Archivo: por un concepto amplio y crítico", 1.2, la catalogación produce guías de consulta, inventarios, índices, cuadros de organización documental y catálogos, los cuales son en sí mismos formas de puesta en acceso.

³ Véase el apartado "Catálogo de experiencias referidas", 3.2.

tica nuestra postura sobre este asunto: permitimos el libre acceso a las imágenes, los datos y los textos, en la medida de lo posible, y difundimos el código de Pescador como *software libre*. Esto se relaciona con la concepción del patrimonio que proponemos, según el cual se trata de la selección de aquello que consideramos representativo de nuestra cultura y es imprescindible para transmitir el conocimiento de generación en generación. Esta concepción reconoce que es en la práctica de conocer y difundir el patrimonio por parte de la sociedad, incluida la academia, donde se actualiza el concepto y la forma de relacionarnos con él.

Ciertamente estas propuestas no son nuevas; son promovidas por movimientos sociales emparentados entre sí, y su nivel de aceptación ha ido en aumento: cada vez más archivos ponen sus materiales en acceso libre, cada vez más conjuntos de datos y textos científicos circulan sin restricciones, y avanzan cada vez más los proyectos de *software libre*, incluyendo los proyectos archivísticos. Está en auge la idea de circular amplia y libremente los "objetos de conocimiento" de todo tipo.

Exposiciones

Los objetivos en la realización de exposiciones están marcados por las motivaciones que las originan y condicionan la forma de difusión y de conocimiento del patrimonio visual. Es decir, distintos objetivos producen diversas formas de acceso al patrimonio y, por consecuencia, diferentes maneras de conocer nuestras sociedades. En la práctica no existe una sola motivación, en el mejor de los casos son varias, pero podemos reconocer un objetivo inicial que enmarca los fines para los que se realiza y los resultados que se obtienen.

A continuación mostramos algunas experiencias en la realización de exposiciones, las cuales agrupamos en cuatro tipos de motivaciones que les dieron origen: como resultado de una convocatoria de archivación, como detonador de memorias e identidades locales, como estrategia metodológica dentro de una investigación y como resultado de divulgación de una investiga-

ción. Conoceremos cómo diferentes motivaciones producen objetos distintos; se torna evidente entonces que diversos procesos constituyen distintos niveles de conocimiento.⁴

Como resultado de una convocatoria de archivación

Una primera motivación para la realización de una exposición es la de conformar un archivo, es decir, se parte de reconocer el valor de la imagen (fotográfica y audiovisual) para el conocimiento histórico y social de una comunidad o de un aspecto concreto de la transformación de las sociedades. Por ejemplo, la transformación de las vías de comunicación a través de imágenes fotográficas de la estación de ferrocarril en Orizaba, Veracruz. Este reconocimiento motiva las convocatorias que buscan la recopilación. En ese contexto, la exposición aparece como un garante de la participación colectiva, se manifiesta de principio que la recopilación tiene un fin de difusión, mucho antes de cualquier ubicación en un espacio que deberá llamarse archivo, catalogación o investigación de lo recopilado.

Por ejemplo, la experiencia del Ayuntamiento de Campeche fue un concurso denominado *Imágenes del ayer. Campeche* (2003), en el que se invitó a la población a participar con sus fotografías del periodo 1870-1970, las cuales se digitalizaron y devolvieron en la mayoría de los casos; no se buscaba conformar un fondo fotográfico dentro del archivo municipal, sin embargo, sí se realizó un proceso de archivación. El conjunto de fotografías obtenidas se publicó en un libro, *Imágenes del ayer*,⁵ organizado por temas: niños, familias, personajes, fiestas, carnaval, funerales, deportes, aeronáutica, trabajo, escuelas, alumnos y maestros; acontecimientos políticos (1863-1970) [en realidad llega a 1910], ciudad y puerto de Campeche, arquitectura militar, malecón y costa, arquitectura religiosa y arquitectura civil.

⁴ Véase el análisis que realiza Tzutzumatzin Soto, en la que aborda los procesos de archivación y la identificación de los sujetos participantes en algunos archivos en México. Soto, "Figuración", 2012.

⁵ *Imágenes*, 2003.

La organización por temas parece ser la primera tarea del archivo en muchas experiencias de este tipo; el proceso que opera es la separación entre imagen y materia en donde se invisibiliza el contexto de archivación de origen (fondo fotográfico familiar) y la información específica de la técnica de producción fotográfica queda en segundo plano, de tal suerte que se llega a construir un sentido común de lo que en ellas vemos. Es así que, por ejemplo, una postal de la Compañía México Fotográfico (MF) se coloca en la misma categoría que un registro fotográfico realizado por autor “no conocido” para dar cuenta de las obras públicas bajo el rubro de Malecón y Costa.

Otro ejemplo similar es el archivo producido por dos concursos llamados “Tiempo, memoria y plata” (2008 y 2009) organizados por la Fototeca Pedro Valtierra en Zacatecas. En ambas convocatorias participaron setenta y ocho concursantes y se recibieron seiscientas setenta y dos piezas fotográficas tomadas entre 1860 y 1950 que se adscribieron a las siguientes categorías: retrato, actividades sociales, vida cotidiana, paisaje urbano o rural y arquitectura. En la publicación, producto de estos concursos, se dice que “la evolución de gran parte de los 58 municipios que componen el estado fue emergiendo como la plata: materia prima fundamental de la fotografía y vocación de su genealogía, regresando el tiempo y mostrando cómo devino la identidad zacatecana contemporánea”.⁶ Las fotografías pasaron a formar parte del acervo de la fototeca.

Las exposiciones producidas por la modalidad de convocatoria se caracterizan por dos aspectos. Primero, la participación colectiva que se sujet a los parámetros de un convocante, es decir, que las imágenes con las que participa se reagruparán bajo la lógica de la exposición. Por ejemplo, una fotografía de una pareja sentada en las escalinatas del palacio municipal tal vez se muestre junto a las de otras familias que posaron de igual forma frente al palacio. Segundo, que en muchos casos, la información de lo que aparece en la imagen es identificada por el participante de la convocatoria: el lugar, la fecha, las personas que aparecen, las motivaciones de la

toma, su ubicación dentro de un grupo de imágenes al interior de la colección familiar de fotografías, etcétera.

Estos dos aspectos se revelan u ocultan dependiendo del cuidado que se dé al proceso de convocar y la recepción de las imágenes. Para ello, algunas experiencias han optado por realizar fichas que acompañan la recepción de las mismas con campos que responden al qué o quién, cómo, dónde, cuándo y por qué de la toma, además de la procedencia de la misma; por ejemplo, Colección Familia Juárez o Fondo del Archivo Municipal, etcétera, lo que en primer lugar formará parte de la ficha de exposición y posteriormente será parte de la catalogación de las colecciones constituidas.

Como detonador de memorias e identidades locales

Otra motivación para la realización de exposiciones es el reconocimiento de una historia común, ello impulsa a distintas experiencias a realizar convocatorias o recopilaciones en archivos institucionales. Esta motivación acompaña, la mayoría de las veces, a las exposiciones como resultado de una convocatoria de archivación. Sin embargo, hay que resaltar que esta motivación dirige la forma en que se realiza la recopilación, las categorías en las que se organizan los objetos, la selección y el descarte de lo que se muestra y de lo que no. Por ejemplo, en el año 2010, el gobierno de Morelos, a través del Instituto de Cultura de Morelos y la Comisión Ejecutiva Estatal para las conmemoraciones del 2010, convocó a los habitantes del municipio de Tepoztlán a “compartir con la comunidad fotografías de familia y de lugares de este municipio a presentar la exposición *Tres generaciones, tu familia y tu pueblo*.⁷ Las bases del concurso definían lo que se haría visible: fotografías de bisabuelos, abuelos, padres e hijos, fotos de lugares entre los años 1890 y 1940, de 1940 a 1980 y de 1980 a 2009. Además, remarcaban que los materiales fotográficos debían ser originales, no publicados o clasificados, y que no se aceptaban fotomontajes, composiciones, ni enmarcados con vidrio.

⁶ Robledo, “Identidad”, 2010, p.11.

⁷ Cartel de convocatoria, “Tres generaciones, tu familia y tu pueblo”, 2010.

Ahora bien, un aspecto que comparten las exposiciones, sea cual sea su motivación, es la participación de los espectadores y el impacto sobre ellos. Éste se centra en la identificación de lo que aparece fotografiado y cómo ello detona memorias y reflexiones sobre la transformación del entorno y de las prácticas sociales. Esto es visible en la experiencia misma de la exposición, que se reconoce por los comentarios e interés de los espectadores, pero sin una metodología de recopilación de éstos, no es posible convertirlos en conocimiento compartido y a discusión.

Como estrategia metodológica para nutrir una investigación

En ocasiones, las exposiciones forman parte de una metodología de recopilación de información que busca convertir el testimonio en fuente para la investigación social. Un ejemplo es la exposición sobre el tranvía en Xochimilco, exhibida con motivo de una conmemoración del mismo, organizada por el Colectivo Sociedad de Experimentación en el año 2010. A partir de una invitación para hacer una exposición, realizaron la recopilación de fotografías y material audiovisual.

Esta tarea no es muy distinta de lo que se ha hecho llamar investigación iconográfica, la cual consiste en hacer una búsqueda de material relacionado al tema estudiado; sin embargo, el proyecto reconoció pronto que no existía suficiente información que contextualizara lo recopilado. Se realizó un audiovisual con un montaje que reunía fotografías y material filmico con una duración de quince minutos, el material se proyectó dentro de un tranvía y se invitó a los asistentes a compartir sus experiencias y memorias sobre lo mostrado.

La metodología incluyó la grabación de los testimonios vertidos en las ocho funciones, lo que dio como resultado el primer paso para el estudio del tema, y la identificación de las imágenes a partir de la contraposición de testimonios. Así el fragmento filmico de una especie de plataforma que circulaba por los rieles de la ciudad de México tomó nombre cuando distintos participantes



En esta imagen vemos la participación del público después de la proyección de un audiovisual sobre el tranvía en Xochimilco, dentro de uno de los vagones colocados en la Explanada del centro de Xochimilco. Colectivo Sociedad de Experimentación, 16 julio de 2010, Centro Histórico de Xochimilco

la identificaron como “la góndola”, último carro del tranvía, donde se transportaba a productores de flores y hortalizas desde el pueblo de San Gregorio de Xochimilco.

Como resultado de una investigación

Un último tipo de exposición es aquél que es resultado de una investigación social. Aquí no nos referimos a una curaduría, la cual, aunque conlleva cierto tipo de indagación, pero no es resultado de responder a un problema de investigación desde las ciencias sociales. El tipo de exposiciones en el que queremos ahondar es aquel basado en la investigación social, lo que significa alejarse de la ilustración de temas, en contraste, lo que muestra es el resultado de un proceso; las imágenes forman parte de la argumentación que justifica la hipótesis.

Un ejemplo, es la exposición *Contra la colonización de la mirada*, realizada por el historiador Miguel Ángel Berumen en el Museo

de la Revolución en la Ciudad de México, en noviembre de 2012, en la que se muestra cómo ciertas fotografías del Archivo Casasola dominaron el imaginario de lo que significó la nación mexicana a lo largo de cien años y cómo la repetida edición y distribución de esas imágenes llegó a convertirse en una institución nacional intocable e inamovible. En ella se muestran imágenes que reconocemos como parte de nuestra historia bajo una lógica que las pone a discusión.

A diferencia de una exposición que sólo muestra lo recopilado sin un análisis, las exposiciones producto de una investigación provocan nuevas preguntas, pero sobre todo, el conocimiento colectivo. La recopilación es un primer gran paso, pero que debe tener el compromiso de realizar un análisis.

Es así como encontramos experiencias que comienzan con una exposición que muestra los resultados de una recopilación, para posteriormente convertirse en exposiciones resultado de una investigación. Por ello decimos que distintos objetivos (y las estrategias consecuentes de realización de las exposiciones) producen distintos grados de conocimiento. De tal manera que las exposiciones no son garantía de temas resueltos, sino estrategias de socialización para generar conocimiento.

A continuación, abordaremos otra forma de divulgación, ligada en muchos sentidos y alcances a la investigación social, la salida audiovisual.

Divulgación audiovisual

Cuando se realizan producciones audiovisuales ya sean filmicas o en video con el fin de difundir una investigación, generalmente son motivadas por las siguientes razones: rescatar una “oralidad perdida”; regresar, en primer lugar a los recuerdos, percepciones y vivencias acerca de la radical transformación por la modernización de un espacio, con el ánimo de avivar la toma de conciencia y de reflexión sobre problemáticas específicas; o bien, porque la sistematización de la información y del material recabado que implica una producción de esta índole contribuye al conocimiento. Respecto a estas motivaciones habremos de acotar lo siguiente:

1) El estudio de las relaciones entre historia oral y medios de comunicación electrónicos puede ofrecer a mediano plazo algunas opciones alternativas, en la búsqueda de nuevas formas para nuevos contenidos. Gracias a las posibilidades que otorga el video como herramienta de registro y medio de divulgación, el producto de difusión puede llegar a un público más amplio, incluso analfabeto.

En esta afirmación queda en evidencia una concepción de hacer historia. Hay nuevos contenidos en cuanto se usan nuevas fuentes. El registro en video posibilita la obtención de nuevos datos al investigador desde tomas de ambientes contextuales, pasando por la entrevista videograbada y la consecuente posibilidad de volver a revisar los registros, con sonido e imagen. Pues bien, con esto queda resuelta (o más bien puesta sobre la mesa) la cuestión de la escritura. Posteriormente se apela a la posibilidad de divulgación a través del video, y con ello se habla de otra fase de la investigación, diferenciando claramente entre video de registro y video de divulgación, es decir, que el solo registro no es el producto de investigación si no es analizado, interpretado y codificado bajo la lupa del presente. Por lo que será necesario identificar a un lector al que se propone el mensaje de la investigación contenida en el audiovisual.

Sin embargo, la difusión por sí misma no puede ser el único motor de la divulgación en video de la investigación. En esta ecuación se olvida una relación posible entre el investigador, el producto (audiovisual) y el público. Subyacen a esta práctica supuestos sobre el compromiso social, pero, a diferencia del libro, en donde no se pensaría comúnmente en una lectura en voz alta, en una lectura colectiva, o en una lectura comentada, el audiovisual propone otra relación que es novedosa para la construcción del conocimiento: la de socializar la discusión y compartir en un mismo espacio lo visto y escuchado con otras personas.

La necesidad de proyección todavía permea la posibilidad de acceso, muy a pesar de medios de difusión como el DVD e internet, que permiten el visionado aislado; pero, si esta posibilidad no es propuesta metódicamente, nos puede llevar a realizar un quehacer ingenuo de la divulgación en video. Se piensa en un mayor públi-

co, en dar cuenta de la investigación mediante proyecciones, pero muchas veces no se elaboran estrategias serias de discusión de los materiales. Ello nos lleva a la siguiente reflexión.

2) En ocasiones el argumento de la difusión audiovisual es regresar los recuerdos, percepciones y vivencias, sin embargo, habremos de preguntarnos sobre un proyecto de esta índole: ¿es posible hablar de regresar un recuerdo, una percepción y una vivencia a través de un video documental? Sobre todo cuando sabemos que se trata de una construcción, de una interpretación de los hechos, de una propuesta de mundo. Regresar un recuerdo suena más a darle validez, a tomarlo y situarlo en el espacio del diálogo permitido. Regresar un recuerdo es como decir: "mira, tú recordaste, nosotros lo examinamos. Vimos que sí, que es coherente, entonces lo presentamos bajo otra forma. Ahí está tu recuerdo, en el video". Por eso tal vez la frase no sea la más atinada. De lo que se trata es que en el contexto de proponer nuevos temas, nuevos actores en la construcción de la historia, nuevas formas de interpretarla, se busquen nuevas formas de divulgarla, por lo que el video puede ser esta vía, siempre y cuando se acompañe de investigación y de estrategias de divulgación del mismo. Un ejemplo de este trabajo es el material audiovisual *Axotla Vive* que realizó la Asociación Civil Axotla Vive en 2012, el cual se construyó a partir de una investigación en la comunidad, por lo que su difusión se enmarca en las fiestas patronales y eventos públicos.

3) Por último, la divulgación audiovisual siempre enriquece la propia investigación: se detectan con mayor claridad las carencias que todavía pueden tener, e implica un reto de sistematización de la información y del material recabado, así como de un trabajo de equipo que haga posible la traducción de la investigación a un producto audiovisual, con una duración adecuada y un estilo atractivo para un público no especialista.

Hablamos de traducción de la investigación porque nos encontramos ante la presentación de las conclusiones elaboradas en un marco teórico-metodológico. La divulgación de las mismas se debe realizar pensando en el espectador, en el contexto de divulgación y en la modalidad de producción. En este marco, salen a

luz una serie de decisiones a tomar previamente a la realización de cualquier proyecto audiovisual. ¿El producto deberá ser un material único con el formato de un documental, o será una serie que dé cuenta de diferentes subtemas?, ¿el formato de largometraje es el mejor, u optaremos por cápsulas para internet?

Si bien es cierto que la sistematización, es decir, ordenar la argumentación, analizar los resultados, identificar fuentes y realizar conclusiones, forma parte de la realización audiovisual, primero fue el resultado de una investigación.

Producción audiovisual

Éste es un caso concreto que ejemplifica cómo una investigación sociohistórica puede derivar en la producción de un documental. Expondremos a grandes rasgos la forma en que esto fue posible, esperando que sea de utilidad para todo aquel que contemple esta vía. Se plantean bases generales que bien pueden ser profundizadas en proyectos concretos.

Tradicionalmente un proyecto audiovisual pasa por varias etapas. La norma dice que existe una etapa de *reproducción*, donde se hacen todos los preparativos que incluyen la búsqueda de todo aquello que aparecerá en el trabajo final, hacer contacto con las personas que participarán, conseguir permisos para la grabación, elaboración de un guión, contratación del equipo, etcétera, en términos clásicos, todo aquello que se requiere para poder pasar a la grabación del material.

Una segunda etapa es la *producción*, en la que se pone en marcha la grabación de todo aquello que contempla el guión del proyecto. Por último, la tercera etapa es la *postproducción*, que es donde se le da forma al contenido, siempre siguiendo el guión. En esta última etapa se hace el montaje, se perfecciona la imagen y el sonido y se elabora la salida final del material.

En términos generales, estas tres etapas definen las tareas que se realizan para producir un material audiovisual, sin embargo, dada la naturaleza de los proyectos que se elaboran desde la investigación social, el camino suele ser diferente.

Las diversas etapas de un proyecto con estas características nos conducen a la documentación de la imagen, a su análisis minucioso y posteriormente a su confrontación con otras fuentes. Es un proceso que nos permite conocer nuestros documentos a profundidad.

Este entramado, por lo regular nos dirige a la publicación de un texto que dé cuenta de aquello que nos interesó entender, explicar o interpretar. Los textos suelen ser indispensables para muchos sectores pero en algunos casos no son la mejor alternativa para dar a conocer lo que se ha logrado.

Cuando la investigación está avanzada o ha concluido, debemos preguntarnos: ¿es viable darle salida a este proyecto por otro medio que no sea el escrito?, ¿es complicado pensar en hacer un producto audiovisual?, ¿cómo se puede hacer?, ¿de dónde se parte para realizarlo?, ¿es posible transformar un texto a imagen y sonido? Esas y quizás algunas otras preguntas son las que se hace aquel que piensa en emprender este camino. A continuación hablaremos de las probables respuestas.

Todo proyecto audiovisual, cualquiera que sea su naturaleza, requiere de imágenes, y en la mayoría de los casos también de sonido. Un proyecto que se realiza a partir de una investigación social no es la excepción.

Una de las grandes ventajas de desarrollar una investigación, que desde el inicio contempla el uso de fuentes audiovisuales, es que genera la materia prima de una producción audiovisual durante todo su desarrollo. Por ello, dar el siguiente paso no es tan complicado.

Tomaremos como ejemplo un caso concreto en el que un proyecto de investigación, desarrollado bajo la óptica aquí propuesta, se transformó de un texto en un documental, se trata de *El Triángulo de Tacubaya*,⁸ resultado de una investigación que abordó la historia del cine Hipódromo Condesa, ubicado al poniente de la Ciudad de México.

El proyecto de investigación se inició en un momento coyuntural de la exhibición cinematográfica de la Ciudad de México,

justo cuando estaban desapareciendo las salas de cine de una sola pantalla para dar paso a los cines multipantalla y multiplex. Esta transformación se dio también en el cine Hipódromo que desde 1936 y hasta su cierre en 1992 tuvo una sola pantalla para posteriormente reabrir, en 1997, dividido en seis mini salas.

La investigación buscaba encontrar las razones por las que se reabría ese cine, pero también las razones por las cuales fue construido en los lejanos años treinta. Es así como se emprende una búsqueda de información que contempló las fuentes tradicionales: bibliografía, hemerografía, documentos de archivo, pero también esas otras fuentes de las que hemos venido hablando: materiales audiovisuales de archivo, entrevistas orales, registros de campo, entre otras, es decir, localizar y crear fuentes.

Como parte del estudio se obtuvo un corpus de cerca de setenta imágenes de archivo, de diferentes épocas y provenientes de muy diversos archivos públicos y privados; se realizaron seis entrevistas a personas directamente relacionadas con el tema, ya fuera por su experiencia personal o por su conocimiento de asuntos relativos al proyecto; con ellos mismos se trabajaron algunas de las imágenes para conocer datos precisos sobre el tema. Se accedió a material de archivo que por su valía fue reproducido fotográfica y, en algunos casos, audiovisualmente; entre ellos, planos catastrales, carteles de cines y documentos administrativos. Lo mismo se hizo con la hemerografía, obteniendo reproducciones de periódicos y revistas de distintas etapas de esta historia. Se registraron cerca de ciento cincuenta fotografías de la sala de cine y su entorno; además de unas siete horas de grabación en video. Cada uno de estos documentos pasó por una etapa de análisis particular y de conjunto, que derivó en resultados concretos, el primero de ellos fue un texto de más de ciento cuarenta cuartillas.

Hacer un proyecto audiovisual con todo ese material sobre la mesa es algo viable, ya que se tiene la materia prima trabajada como parte de la investigación. Puede sonar complicado, pero en realidad es un paso que nuestras propias fuentes nos invitan a dar.

⁸ Morales, *Triángulo*, 2005.

La construcción de un documental

Por la naturaleza de un proyecto de investigación social como el de *El Triángulo de Tacubaya* no se podía seguir un esquema clásico de producción. La realidad, en este y todos los casos afines con esta forma de trabajo, nos dice que las etapas se traslanan, en términos concretos, se hace producción prácticamente desde el inicio del proyecto, cuando incluso ni siquiera se piensa en hacer un documental. Las herramientas audiovisuales se utilizan en distintas fases, cuando se hace trabajo de campo, cuando se hacen reproducciones de documentos, cuando se videografián testimonios. Todo ello para construir fuentes de investigación. Se localiza documentación y se construyen fuentes no pensando en el guión de un documental, sino en tratar de entender los temas o procesos que estamos indagando.

Cuando decidimos hacer un documental nos damos cuenta de que gran parte del material que se requiere y que se utilizará ya está producido. Ésta es una más de las razones por las que se ha hecho énfasis en la pertinencia de hacer registros con calidad técnica; así, en este punto del proyecto, pueden ser incorporados sin ningún problema al desarrollo del material de divulgación. El reto entonces es pensar en una nueva estructura basada no en lo que se puede leer, sino en lo que podemos ver y escuchar.⁹

Un proyecto de investigación puede llevarnos a conocer muy diversos aspectos sobre un solo tema; en principio tenemos una idea sobre lo que buscamos y con base en ella generamos nuestras primeras hipótesis, pero el desarrollo mismo y el tiempo nos llevan por otras rutas que pueden o no incluir nuestras preocupaciones iniciales. Avanzada la investigación, siempre debemos detenernos en algún punto; parafraseando a Leonardo da Vinci, quien hablaba de obras de arte, “una investigación nunca se termina, sólo se abandona”.

Existen dos preguntas clave que debemos plantearnos cuando decidimos hacer un proyecto audiovisual: ¿qué queremos decir? y

¿cómo queremos hacerlo? La primera de ellas nos remite directamente al proyecto, pues evidentemente lo que se busca es dar a conocer lo ya investigado y en muchos casos ya escrito. La segunda pregunta nos lleva a otro tema que puede sernos desconocido, el de la realización, de la cual hablaremos a continuación.

En el caso de *El Triángulo de Tacubaya*, ya mencionamos que la investigación arrojó un texto de más de ciento cuarenta cuartillas, que exponen muy diversos temas sobre la historia del cine Hipódromo, siguiendo dos líneas, por un lado la historia del edificio como tal y por otra la llegada del cine al barrio en cuestión, para de ahí desembocar en los años que estuvo funcionando como sala de una pantalla y, por último, llegar a su transformación en multi-pantalla, todo ello anclado en su contexto sociohistórico. Evidentemente no todo el contenido se podía pasar de forma directa a un producto audiovisual, al contrario, mucho de lo que se escribe queda fuera. En este caso, el texto final que sirvió de base para el guión del documental sólo contaba con doce cuartillas. Es todo un reto llegar a lo esencial sin dejar fuera cosas que se puedan considerar importantes, para dar este paso es de gran utilidad la escaleta.

La escaleta

Cualquier investigación plantea objetivos específicos. El tema que interesa se aborda desde muy diversos frentes, todos ellos considerados necesarios para explicar una parte concreta que da forma al todo. Por ejemplo, volviendo al caso del *Triángulo...*, entre los temas tratados estaban: la historia de Tacubaya, el terreno y sus propietarios, la construcción del edificio donde se ubicó el cine, la llegada del cine a Tacubaya, el proyecto arquitectónico en su contexto urbano, la inauguración de la sala de cine, la población del lugar en aquellos años, la vida cotidiana y las diversiones, las funciones en el cine Hipódromo, la arquitectura interna, los primeros años de funcionamiento, las empresas administradoras, la decadencia de la exhibición cinematográfica nacional, el cierre de la sala de cine y la reapertura del cine Hipódromo, entre otros.

⁹ En el apartado 2.3 se expone la forma adecuada de realizar y analizar registros visuales con el objetivo de obtener fuentes útiles para la investigación.

Todo este listado fue abordado con muy diversa documentación, en algunos casos más accesible que en otros. Se privilegió la fuente audiovisual y, para algunos aspectos, los testimonios orales.

En el texto, los resultados se reflejaron en la escritura de varios capítulos con numerosos incisos en cada caso, abordando cada punto a profundidad, siguiendo un orden cronológico que llevó desde el siglo XIX hasta inicios del siglo XXI. El reto entonces era decidir qué de todo ello aparecería en el futuro documental. Para lograrlo, se utilizó el recurso de la escaleta.

Tradicionalmente, en el mundo del cine de ficción, una escaleta es un listado de las escenas que conforman una historia. Para el caso que nos interesa, la escaleta es el listado de temas que serán abordados en el producto de divulgación audiovisual. Para llegar a ellos seguramente se tendrá que pasar por una etapa de selección y descarte; es una etapa previa a la realización de un guión.

Para entender el funcionamiento e importancia de la escaleta utilizaremos una metáfora. Pensemos en ella como si fuera una cajonera que puede tener muchos o pocos cajones; de acuerdo con lo que se desee abordar, cada uno de estos cajones es un tema en el documental que pensamos hacer. En nuestro caso, los cajones contienen fuentes: todo aquello que encontramos en el proceso de investigación y que sirvió para explicar una cosa concreta; así se van llenando los diversos compartimentos. Por ejemplo, en el caso del *Triángulo*, un cajón estaba destinado a tratar el subtema de la construcción del edificio que alberga al cine Hipódromo. Este cajón en específico contó con fotografías de archivo, entrevistas videograbadas, planos arquitectónicos, registros fotográficos, hemerografía, carteles publicitarios e información extraída de fuentes primarias, en concreto de archivos públicos de la Ciudad de México.

Así como ése se llenaron otros once compartimentos, cada uno tratando un subtema con fuentes de todo tipo, todas ellas provenientes de la investigación ya realizada. Con el contenido sistematizado, siguiendo este método, se resuelve la pregunta del ¿qué se quiere decir audiovisualmente? Lo que sigue es pensar el ¿cómo lo haremos?

Fuentes y recursos

Si seguimos con nuestra metáfora, podemos decir que los cajones están listos con el contenido en su interior, pero no están puestos en la cajonera, es decir no están acomodados tal cual quedarán al final.

El asunto del cómo se hace un producto audiovisual o en concreto un documental a partir de una investigación social es muy diverso: hay tantos documentales posibles como personas intentándolo hacer. Cada uno de los realizadores puede tener su propia visión de cómo quiere presentar su trabajo, incluso con la utilización de las mismas fuentes. Ningún proyecto es igual, como todo, se hacen documentales, cápsulas o ejercicios audiovisuales, de acuerdo con la particular visión del mundo que tiene el autor. En algunos casos se seguirá un orden cronológico, en otros se hablará primero de un tema actual para después volver años atrás, etcétera. Existen muy diversas posibilidades. Lo que sí consideramos que es común a todo proyecto de este tipo es el uso de fuentes y recursos.

Sobre las fuentes ya se ha hablado bastante a lo largo de toda esta obra: son aquellos documentos que abordamos para dar respuesta a nuestras preguntas de investigación, son muy diversas y, tal cual lo vimos, en ocasiones su construcción demanda conocimientos de tipo técnico y metodológico. No obstante, por su naturaleza, en algunas ocasiones las fuentes no pueden ser presentadas tal cual, sino que se les tiene que dar un tratamiento para hacerlas viables audiovisualmente, ahí es donde entran en escena los llamados recursos.

Cuando hablamos de recursos nos referimos a aquello que se utiliza para dar coherencia audiovisual a nuestro trabajo, a la forma en que se presentan las fuentes. Los recursos audiovisuales pueden ser muy diversos, entre ellos tenemos la voz en off, que suele servir para dar voz a diversas fuentes a través de una narrativa elaborada por el realizador; otro recurso es la animación, porque en ocasiones hay cosas que no son fáciles de ver o que se desean resaltar, y para ello se puede hacer uso de esta posibilidad. Un recurso más es la puesta en escena, cuando es importante recrear un hecho concreto; también la música puede ser otro recurso, ya que ayuda a generar atmósferas al interior del audiovisual. Otra herramienta es la navegación sobre fotografías, muchas veces no

basta con poner una imagen sino que, con el afán de resaltar algún punto concreto, se le da movimiento a la imagen llevando la atención a zonas particulares. El uso de los recursos, y en general toda la adaptación del proyecto de investigación a discurso audiovisual, implica un proceso creativo.

Un principio general es que los recursos nos ayudan a darle forma a las fuentes y presentarlas de forma audiovisual, en ocasiones suplen carencias y en otras refuerzan el discurso. La experiencia nos dice que cuando tenemos fuentes y recursos claros se puede proceder a la elaboración de un guión, éste contempla la estructura del trabajo audiovisual pensada en términos de lo que se ve y lo que se escucha, es decir en video y audio.

Aquí es pertinente hacer una precisión: suele suceder que, si quien hace la *postproducción* del material es la misma persona o equipo de personas que han hecho la investigación y la escaleta, el guión no sea imprescindible, porque el conocimiento de las fuentes es tal que permite elaborar una escaleta muy trabajada y lista para postproducirse; gracias a una investigación que contempló todas las posibilidades audiovisuales desde un inicio. Esto sucede después de haber realizado varios proyectos, en los cuales se adquiere práctica, incluso cuando los y las encargadas de la investigación no operan los equipos.

Por el contrario, cuando la *postproducción* la hace una persona ajena al proyecto, es fundamental tener un guión detallado que dé cuenta de lo que queremos obtener como resultado. En la mayoría de los casos, cuando se trata de un primer proyecto es necesario ajustarnos a un guión.

Postproducción y salidas audiovisuales

En el paso anterior determinamos qué orden tendrán los cajones, lo que sigue es colocarlos de tal forma que nuestra cajonera se vea tal cual la imaginamos.

El proceso de *postproducción* implica diversas etapas, en principio, se debe hacer un análisis general del producto para determinar cómo se procederá. En la actualidad, gracias a la edición *no*

lineal, hecha digitalmente en computadora, no es necesario editar el material en el orden que tendrá al final.

Una vez decidido ese orden comenzamos con el vaciado de los materiales, es decir, se digitaliza todo, los cajones dejan de ser una metáfora o un texto en la escaleta para convertirse en carpetas dentro del programa de edición. En el interior de cada carpeta tendremos las fotos de archivo, videos, entrevistas, hemerografía, litografías, registros fotográficos o audiovisuales, la música, etcétera, es decir, todo lo que requerimos para darle forma a cada parte de nuestro proyecto.

Las entrevistas videografiadas y los registros audiovisuales, hechos durante el trabajo de campo, se vuelven fundamentales, así como las calificaciones que se hicieron *in situ*, pues ellas nos permiten buscar de forma precisa las partes de la grabación que serán incorporadas y por ende digitalizadas.

Con todo el material listo ya en la computadora, se realiza el *montaje* y la *edición*.¹⁰ El primer término refiere a la forma en que se decide presentar las cosas en términos narrativos, el orden que tendrán, la duración de cada toma, el cruce de las fuentes, etcétera. Esta etapa está proyectada desde el guión.

Con la *edición* se operan estas ideas, se ajustan niveles de la imagen y del audio, se crean las transiciones, se ponen los títulos necesarios, los identificadores de las personas que aparecen, se mezclan sonidos, se integra la música, etcétera.

Una vez concluida la obra audiovisual se debe pensar en cuál será la salida más adecuada para su difusión. En la actualidad varián las formas de presentar un mismo trabajo, entre ellas está la salida en DVD o Blu-ray, la puesta en línea (internet), el acceso a través de servidores bajo demanda, la descarga para dispositivos móviles, y desde luego, la proyección en sala cinematográfica. La elección tendrá mucho que ver con los presupuestos y los objetivos concretos del proyecto. El ejemplo que seguimos de *El Triángulo de Tacubaya* derivó en un documental de cuarenta y ocho minutos,

¹⁰ En muchos casos no se identifica ninguna diferencia entre estos dos términos, no obstante para nosotros *montaje* refiere a la narrativa de la obra, al orden que guarda el contenido, mientras *edición* da cuenta de un proceso técnico, muy ligado al uso de un *software*.

al cual se le agregó información adicional gracias al formato DVD en el que fue publicado.¹¹

La divulgación audiovisual de la investigación social es una ventana que da notoriedad a los proyectos y puede incrementar su impacto social; por lo regular permite que se conozcan de forma más amplia, porque de otra manera su difusión es limitada. La mayoría de los trabajos de esta naturaleza se hacen con la participación de los sujetos o las comunidades involucradas con la investigación, de ahí el valor que cobra un producto de divulgación.

Finalmente, por lo que abogamos es por pensar seriamente en los retos que nos proponemos al optar por la realización audiovisual. Tratar de diferenciar entre el compromiso social y las estrategias que se desarrollan para su supuesto cumplimiento, ya que la divulgación audiovisual no es tampoco por sí misma el fin último para la producción de conocimiento, así como la innovación tecnológica trajo nuevas concepciones y prejuicios, trajo también nuevas formas de relacionarse con el mundo, por lo que involucrarse con estos medios conlleva una actualización permanente de conocimientos.

Es así que hemos presentado, con el interés de mostrar sus posibilidades y complejidades, tres modalidades de la divulgación y difusión de investigaciones sociales en las que la imagen fija y en movimiento tienen un papel importante. El reto está en comprometerse con la difusión del patrimonio fotográfico y audiovisual a partir de su análisis y discusión, a través de estrategias planificadas.

Los diversos apartados de esta obra nos han llevado del documento, su valoración como patrimonio y su archivación, a su uso como parte activa del proceso de investigación. Hemos hablado en particular de la imagen porque la consideramos una veta importante que aporta información valiosa, por ello se han hecho propuestas de análisis. Por otro lado, se han sentado las bases para la construcción de nuestros propios registros fotográficos y audiovisuales, incluyendo entrevistas; así se logra una propuesta teórica, metodológica y técnica que impulsa otra forma de abordar temas sociales y que sienta las bases para llegar hasta su divulgación que, como hemos visto, puede tener varias formas, siempre integrando las imágenes. ●

¹¹ Véase *Catálogo de experiencias* referidas en el apartado 3.2.

3.2 Catálogo de experiencias

A continuación se describen los proyectos que nos han servido como punto de partida para analizar los procesos de investigación y puesta en acceso del patrimonio. Los hemos dividido en cuatro categorías: archivos, exposiciones, proyectos de investigación y convocatorias. Este catálogo de experiencias contiene una breve descripción del desarrollo de cada uno y la referencia al producto o productos obtenidos.

Archivos

Archivo Fotográfico de Ciudad Mendoza

El caso de Mendoza se concibe en el Museo Comunitario de Ciudad Mendoza, Veracruz. El archivo fotográfico es presentado en 2011 por iniciativa de Alan Morgado con el objetivo de brindar el cuidado y orden necesarios a las fotografías que conforman al que se considera el patrimonio visual histórico del lugar, teniendo como propósito esencial su difusión y preservación. Parte del material ha sido aportado por familias de la comunidad y se organiza en diecisiete fondos, diecisésis de los cuales llevan el nombre de cada familia. Al encontrar nuevas personas con disposición de enriquecer este proyecto y permitiendo la digitalización de su material fotográfico, el archivo se convierte en un proyecto en constante crecimiento.

El archivo fotográfico está sustentado en una fototeca virtual, como estrategia fundamental para la difusión del material.

Sitio web: <<http://www.museomendoza.com/fototeca.html>>

Dirección: Calle 8 de marzo s/n, Centro Ciudad Mendoza, C.P. 94740, Camerino Z., Mendoza, Veracruz.

Archivo Fotográfico de Tepeji del Río, Hidalgo

Se creó en 1990 con la recopilación del material gráfico de las familias del municipio para elaborar la monografía de Tepeji del Río. El material reunido resultó tan rico y abundante que sirvió no sólo para ese fin, sino que hizo surgir un proyecto independiente: la creación del Archivo Fotográfico de Tepeji del Río. El acervo se compone de aproximadamente 3 000 imágenes.

Dirección: Nacional de Enseñanza Técnica núm. 9, Barrio El Cerri-
to, C.P. 42850, Tepeji del Río de Ocampo, Hidalgo.

Fototeca del Centro de Documentación

e Investigación Ferroviarias (CEDIF)

Fue creada en 1990 a partir de las donaciones de material gráfico de los trabajadores ferrocarrileros jubilados y se enriqueció con la paulatina incorporación de imágenes de diversas fototecas del país, así como con las fotografías que ilustraron la revista *Ferronales*, de 1950 a 1960. El acervo cuenta con 86 000 imágenes en diversos formatos y 25 000 negativos. El acervo también incluye dieciocho películas y 2 500 diapositivas en blanco y negro.

Las imágenes se han organizado en diecinueve fondos, acomodados de acuerdo con los temas o en orden cronológico. En ellos podemos encontrar fotografías de una buena parte de la infraestructura ferroviaria del país, equipo rodante, trabajadores, funcionarios, etcétera.

Sitio web: <<http://museoferrocarrilesmexicanos.gob.mx/fototeca.php>>

Dirección: Calle 11 Norte, núm. 1005, Centro Histórico de Puebla, C.P. 72000, Puebla, México.

Fototeca Nacional (Instituto Nacional de Antropología e Historia)

La Fototeca Nacional se conforma después de la adquisición del Archivo Casasola en 1976. Se sumaron otras colecciones provenientes de algunas dependencias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, motivo por el cual en 1978 cambia el nombre por el de Archivo Histórico Foto-

gráfico (AHF); en 1982, cambia de nombre a Fototeca del INAH y, a partir de 1997, se denomina Fototeca Nacional.

Hacia 1993, da inicio el proyecto de digitalización del acervo, así como la creación de un sistema de consulta automatizado con dos módulos, uno en la Ciudad de México y el otro en Pachuca.

Resguarda alrededor de 900 000 piezas fotográficas provenientes de diversas adquisiciones y donaciones que, agrupadas en 43 fondos, representan el trabajo de más de dos mil autores y cubren un arco temporal que abarca desde 1847 hasta nuestros días.

Sitio web <<http://www.fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>>

Dirección: Calle Casasola s/n, Exconvento de San Francisco, Col. Centro, C.P. 42050, Pachuca.

Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Está constituido por tres partes: el archivo de negativos, el catálogo de positivos y las colecciones personales de autor.

El archivo de negativos se encuentra organizado en varias secciones que reflejan las distintas facetas del trabajo fotográfico de Rodrigo Moya. Las secciones (organizadas por tema, subtema y asunto) que lo conforman son:

- Fotografías de carácter documental tomadas en el transcurso de su función como fotógrafo de prensa profesional entre los años 1955 y 1967.
- Registro fotográfico de monumentos coloniales y sitios arqueológicos realizados para el INAH entre 1960 y 1962.
- Fotografías de carácter ilustrativo que acompañaron la revista *Técnica pesquera* entre 1968 y 1990.
- Documentación fotográfica de diversas obras de teatro y danza hecha entre 1955 y 1975.
- Trabajos por contrato de índole varia.
- Fotografías de su familia, amigos y viajes.
- Fotografías realizadas de manera independiente entre 1960 y 1998.

El catálogo de positivos está conformado por impresiones 8x10 en resina, realizados a partir de una selección de negativos.

Las colecciones personales de autor incluyen fotografías impresas en diversos formatos en papel de fibra de algodón.

El archivo se ubica en Cuernavaca.

Sitio web: <<http://archivofotograficorodrigomoya.blogspot.mx>>

Archivo de la Fundación María y Héctor García

La colección está conformada por más de un millón seiscientas imágenes que Héctor García capturó en 30 000 rollos; de este material, se desprenden más de 24 000 copias en diferentes formatos. Se tiene identificado material fechado desde 1943 hasta el 2008, pero el cuerpo medular de la colección abarca la década de los cincuenta, sesenta y setenta. Está en proceso de organización. Actualmente se tienen clasificados cuatro fondos: Fondo Íconos, Fondo Ciudad de México, Fondo Cine, Fondo Movimientos Sociales y Archivo Hemerográfico y Documental. El objetivo del acervo es sistematizar la información para hacerla accesible y fomentar la investigación e interpretación de su contenido desde diferentes puntos de vista. Asimismo, se busca hacer explícita la experiencia del Archivo Fotográfico a través de la publicación de catálogos.

Sitio web: <<http://www.fundacionarchivohectorgarcia.net>>

Dirección: Calle Cumbres de Maltrata núm. 581, Col. 2da. del Periodista, C.P. 03620, México, D.F.

Archivo Pedro Meyer

Reúne más de 350 000 imágenes, fotografías (análogas y digitales) realizadas por el fotógrafo Pedro Meyer y documentos recopilados, clasificados y digitalizados por la Fundación Pedro Meyer.

Sitio web: <<http://fpmeyer.com>>

Dirección: Calle Francisco Ortega núm. 20, Col. Villa Coyoacán, Coyoacán, México, D.F.

Archivo Histórico Cinematográfico de la Fundación Carmen Toscano

Contiene las grabaciones que el ingeniero Salvador Toscano filmó, conservó y coleccionó desde 1897 hasta 1947. Además de cuatro colecciones: la conformada con la donación de Jesús Abitia, hijo del fotógrafo y cineasta, Jesús H. Abitia, que entregó parte del archivo de su padre a la Fundación Carmen Toscano, principalmente los negativos de la película *Epopéyas de la Revolución* (1961), así como una colección de fotografías que consistente en 1 820 imágenes originales en positivo, sobre diversos temas que abarca de 1910 a 1950, las cuales se han digitalizado en baja resolución para su consulta.

También la familia Liserio entregó escenas filmadas en 35 mn, blanco y negro, sin audio, de la campaña a la gubernatura del estado de Durango del Coronel Enrique Calderón en 1936 y diversos actos de gobierno.

Cuenta además con la colección de stock de imágenes filmadas por Ezequiel Colín, durante las décadas de 1960 a 1980.

La Fundación, a partir de la década de los sesenta, ha adquirido o recibido en donación materiales diversos sobre actos públicos de los presidentes de la República. La colección se encuentra parcialmente digitalizada para su consulta.

Sitio web: <<http://www.fundaciontoscano.org>>

Dirección: Calle 5 de Mayo núm. 32, despacho 311, Centro Histórico, Cuauhtémoc, C.P. 06000, México, D.F.

Exposiciones

Contra la colonización de la mirada

El título responde a la discusión sobre si una sola mirada puede llenar los huecos del pasado. Fue un proyecto de investigación realizado por el historiador Miguel Ángel Berumen para el Museo de la Revolución en la ciudad de México en 2012, que devino en una exposición que se conformó de un aproximado de 100 fotografías: algunas elaboradas en plata gelatina y otras por siete impresores mexicanos y un invitado de la Agencia Magnum. Incluyó también un mosaico compuesto por los rostros de ochenta y cinco fotógrafos. Abajo del fotomosaico, se enlistan los nombres de los casi cuatrocientos fotógrafos que hasta ahora se han documentado sobre el tema de la Revolución.

Intervención audiovisual dentro de un vagón de un tranvía en Xochimilco

Proyección de audiovisual de compilación de fotografías de archivo y fragmentos de películas sobre el tranvía en Xochimilco y la transformación urbana en la ruta que seguía este transporte. El proyecto se realizó en ocasión de la conmemoración del centenario de la inauguración de la ruta Xochimilco-Ciudad de México realizada por el Colectivo Sociedad de Experimentación en el año 2011.

Sitio virtual del audiovisual:

<<http://www.sociedaddeexperimentacion.blogspot.mx/2010/08/el-viaje-del-cuchi-cuchi-tranvia.html>>

Proyectos de investigación

De la tele a la boca... una reflexión sobre desarrollo infantil y salud (2008)

Es parte del trabajo realizado con una comunidad de niños, padres y maestras de un jardín de niños en Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, entre 2003 y 2007. La investigación se centró en las relaciones que establecemos con la televisión desde edades tempranas.

La investigación concluyó en un documental que recupera esta reflexión sobre desarrollo infantil y salud, en el que se muestra como la comunidad indaga, reflexiona y construye alternativas para transformar prácticas y hábitos cotidianos que están mermando de forma acelerada la calidad de vida de la población infantil.

Realización: Lourdes Roca, Carlos Hernández Marines y Felipe Morales.

Fotografía: Carlos Hernández Marines, Felipe Morales Leal y Lourdes Roca.

Edición: Carlos Hernández Marines y Felipe Morales Leal.

Producción: LAIS- Instituto Mora-Conacyt.

Duración: 53 minutos.

(2008)

Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=6a4F6Vb569M>>

Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía

En 2001, el Centro de la Imagen, perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), publica el *Directorio de Archivos, Fototecas y Centros Especializados en Fotografía en México* a partir de la relación que ha establecido con grandes, pequeñas y desconocidas fototecas.

El directorio incluye doce tipos de espacios que resguardan material fotográfico: archivos fotográficos y fototecas; archivos estatales y municipales; archivos privados; bibliotecas; centros culturales; centros de documentación e información; cinetecas y filmotecas; colegios, escuelas y universidades; INAH; institutos y centros de investigación; museos y galerías; y otros, que no entraron en ninguna de estas categorías. Se dejan fuera las colecciones particulares y colecciones de fotógrafos.

Libro: Gabriela González (coord.), *Directorio de Archivos, Fototecas y Centros Especializados en Fotografía*, México, Centro de la Imagen-Conaculta, 2001, 148 pp.

Km. C-62. Un nómada del riel

Resultado de una tesis doctoral en antropología (1996-2000) y un proyecto apoyado por el FONCA (1999-2000), "El ferrocarril en la representación cultural y el imaginario colectivo a partir de la identidad en una historia de vida", en el que se recorrieron numerosas vivencias y estaciones de la mano de Salvador Núñez, ferrocarrilero durante 50 años. Su vida, que inicia en los años treinta en el norte del país, es un reflejo de lo que representaron los ferrocarriles en la realidad nacional. La investigación partió de Cima, una estación de ferrocarril ubicada en el km C-62 de la línea que, durante un siglo, facilitó el transporte entre la Ciudad de México y el río Balsas hasta su clausura en junio de 1997.

La investigación dio como resultado un documental y un libro, este último apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en su área de Estudios Culturales.

Documental: Km. C-62. Un nómada del riel

Investigación y realización: Lourdes Roca.

Guion: Jacinto Tejedor y Lourdes Roca.

Fotografía: Carlos Hernández.

Edición y producción: Carlos Hernández, Paris García, Felipe Morales y Lourdes Roca.

Duración: 85 minutos.

(2000)

Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=1U5CZrhKLLI>>

Libro: *Km. C-62. Un nómada del riel*, México, Plaza y Valdés/Instituto Mora/Conacyt/FONCA, 2000.

Un pueblo en la memoria. Historia oral de Mixcoac.

Mixcoac, un pueblo de la Ciudad de México que, abruptamente convertido en colonia urbana, permanece en la memoria. Investigación realizada en 1994 basada en las entrevistas de historia oral realizadas entre 1991 y 1994 a veintiocho vecinos de Mixcoac, Ciudad de México.

Documental: *Un pueblo en la memoria*.

Realización: Lourdes Roca.

Duración: 42 minutos.

(1994)

Producción: LAIS- Instituto Mora-Conacyt.

Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=b6F9n60veoE>>

Mi Multi es mi Multi.**Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999)**

Se centra después de 50 años de la construcción del complejo arquitectónico, en tres generaciones de hombres y mujeres que recuerdan sus experiencias como habitantes del Multifamiliar Miguel Alemán, primer gran conjunto habitacional en América Latina de 1 080 departamentos construidos. El Centro Urbano Presidente Alemán, proyectado por el arquitecto Mario Pani como una ciudad jardín vertical, destaca como un hito de la modernidad en el centro sur de la Ciudad de México y, después de medio siglo, sus moradores y vecinos lo adoptan como el "Multi".

Documental: Mi Multi es mi Multi. Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999).

Realización: Graciela de Garay, Paris García, Carlos Hernández, Concepción Martínez, Patricia Pensado, Blanca Oliva Peña y Lourdes Roca.

Investigación y entrevistas: Graciela de Garay, Concepción Martínez, Gerardo Necoechea, Patricia Pensado, Blanca Oliva Peña y Lourdes Roca.

Fotografía: Carlos Hernández, Paris García, Humberto Galarza y Lourdes Roca.

Música original: Jesús Escalante.

Producción: Instituto Mora-Conacyt.

Duración: 60 minutos

(1999)

Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=jKq581LK0mE>>

Libros:

Graciela de Garay (coord.), *Rumores y retratos de un lugar de la modernidad. Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999)*, México, Instituto Mora, 2002.

Graciela de Garay (coord.), *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México (1949-1999)*, México, Instituto Mora, 2004.

Revelando el rollo. Los usos de lo visual en la investigación social

En esta producción, se aborda la problemática de los usos de la imagen en la investigación social, a través de una ficción documentada con investigación de campo y entrevistas con diversos responsables de acervos fotográficos y filmicos de la Ciudad de México, así como investigadores de la imagen.

Esta pequeña historia de los avatares de un investigador en su trabajo cotidiano permite conocer los principales problemas detectados en el uso generalizado de la imagen como elemento ilustrativo, y plantear los retos del trabajo con la imagen como fuente de investigación.

Realización: Fernando Aguayo, Paris García, Carlos Hernández, Felipe Morales y Lourdes Roca.

Duración: 48 minutos.

(2002)

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social

Producción: Instituto Mora-Conacyt.

Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=cj2Y0wtE-eE>>

Huellas de luz.**Investigación sobre el Patrimonio Visual Latinoamericano en Acceso Libre**

Sitio de internet producido por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora (LAIS). En él se albergan fototecas digitales construidas a partir de diversos proyectos de investigación que realizan archivistas e investigadores de varias instituciones en México, Brasil y Argentina:

Fotógrafos Alemanes en América Latina.

Fotógrafos y Editores Franceses en México, siglo XIX.

Imágenes de Orizaba.

Imágenes de los Ferrocarriles de la Ciudad de México.

Flavio Guillén.

El Crucero de "El Caballito".

Las fototecas contienen imágenes de diversos tipos que son puestas en acceso para fomentar su conocimiento y estudio. Han sido agrupadas por temas, autores, archivos de procedencia, entre otros criterios, según los intereses de cada investigación. Todas ellas cuentan con una ficha catalográfica que permite conocer toda la documentación lograda en el proceso de investigación con ellas.

Link: <<http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz>>

El Triángulo de Tacubaya. La transformación de las salas cinematográficas: el caso del cine Hipódromo Condesa

Investigación que aborda el desarrollo y decadencia de una sala de cine, el Hipódromo Condesa, viejo inmueble del barrio de Tacubaya que a más de 60 años de haber sido inaugurado sigue funcionando todos los días. Tomando como referencia al cine del edificio Ermita, hace una reconstrucción de las distintas etapas de la exhibición cinematográfica en la Ciudad de México, contemplando en todo momento las circunstancias y los contextos que las generaron.

Documental: El Triángulo de Tacubaya. Historia del cine Hipódromo Condesa.

Realización: Felipe Morales Leal.

Duración: 48 minutos.

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social.

Producción: LAIS-Instituto Mora-Conacyt.

2005

Link: <<https://www.youtube.com/watch?v=QetHxG5fLOA>>

Tesis: Felipe Morales Leal, *La transformación de las salas cinematográficas: el caso del cine Hipódromo-Condesa*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Convocatorias

Cerro Azul en Imágenes

Proyecto realizado en Veracruz desde el 2009 a la fecha por Teresa Rodríguez Sepúlveda en el cual convoca a la población de Cerro Azul a compartir las fotografías que guardan en sus álbumes familiares para ser digitalizadas y agrupadas en una exposición itinerante y en un blog. El proyecto desarrolla una metodología para que los participantes identifiquen los lugares, fechas y personas que aparecen en las imágenes.

Sitio web: <<http://cerroazulenimagenes.blogspot.mx>>.

Tiempo, memoria y plata

Convocatorias realizadas en 2008 y 2009 organizados por la Fototeca Pedro Valtierra en Zacatecas. En ambas participaron setenta y ocho concursantes y se recibieron 672 piezas fotográficas tomadas entre 1860 y 1950 que se adscribieron a las siguientes categorías: retrato, actividades sociales, vida cotidiana, paisaje urbano o rural y arquitectura. Se pidió a los participantes que entregaran las imágenes acompañadas de un breve testimonio: la historia transmitida en las familias, la anécdota encerrada, la crónica del evento, el relato de los cambios sufridos en un edificio, una calle, una iglesia, etcétera. Las imágenes se difunden mediante exposiciones, además fueron publicadas en el texto:

Pedro Valtierra (coord.), *Un álbum familiar de Zacatecas*, México, FCE-Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2010, 135 pp.

Revista Blanco y Negro. Imágenes Campeche

Proyecto realizado por el Centro INAH Campeche, el Instituto de Cultura de Campeche y la Universidad Autónoma de Campeche para la creación de una revista. Surge en la Coordinación del INAH Campeche como una

idea del director de ese centro, Carlos Vidal Angles, para rescatar aquellas imágenes que aún conservan varios de los habitantes de los municipios de Campeche en álbumes familiares, cuadros, puertas de roperos o adheridas a cristales de mesas y escritorios. Con ese fin diseñaron la edición de un primer número dedicado al municipio de Hopelchen para después continuar con los once municipios del Estado. El proyecto contó con la participación del cronista de cada municipio, de coleccionistas y de las personas que permitieron que se digitalizaran sus archivos fotográficos familiares. Esto derivó en la conformación de un archivo digital organizado por procedencia, que dio como resultado la identificación de 93 fondos. El archivo digital se puede consultar en la oficina del Centro INAH Campeche y en la Secretaría de Cultura del Estado de Campeche. ●

Anexo 1. Fichas de catalogación

1. Ejemplo ficha de colección

Área de identificación	
Código de referencia	MXIM-13
Título	Fotógrafos Alemanes en América Latina
Fecha	1894-1965
Volumen	887 imágenes en diferentes soportes y formatos
Grupo al que pertenece en esta fototeca	Fototecas digitales
Contexto	
Historia institucional / biográfica	La colección Fotógrafos alemanes en América Latina se ha conformado en el marco del proyecto Preservación del Patrimonio y Sistemas de Información, Acceso e Investigación del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora, en colaboración con varias instituciones de otras latitudes latinoamericanas: el Museu Paulista de la Universidad de São Paulo, Brasil; la Academia Nacional de Bellas Artes y el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Argentina; la Fototeca Bernardo Graff del Archivo Histórico Provincial "Prof. Fernando E. Aráoz" de La Pampa, Argentina; y el museo Franz Mayer y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México. Su objetivo principal es fomentar la investigación en torno al trabajo fotográfico de personajes alemanes, quienes lo realizaron en diversos países de América Latina, a través de la sistematización, documentación y puesta en línea de las imágenes, con el fin de encontrar diferencias y similitudes en los trabajos fotográficos y comparar las formas de producción de estos objetos para un mejor conocimiento de los procesos sociales en América Latina.

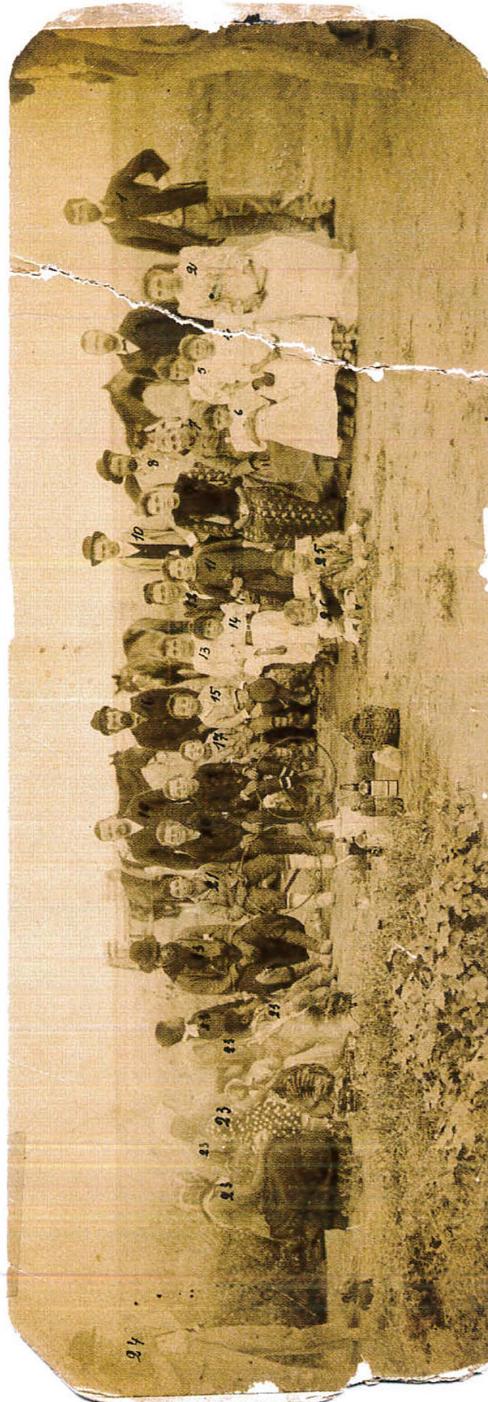


Estructura y contenido	
Alcance y contenido	La colección comprende diversos tipos de objetos fotográficos y de contenidos gráficos. En ellos podemos ver las principales ciudades de los países donde se encuentran los acervos, el trabajo fotográfico realizado también en zonas rurales y agrícolas de Brasil y México. Podemos ver los cambios en la imagen de las ciudades de São Paulo y Buenos Aires, así como la arquitectura virreinal considerada como patrimonio histórico de Argentina y México.
Valoración y selección en el archivo de procedencia	Para conformar la colección se recopilaron ciertos grupos de imágenes que fueran representativas del trabajo de fotógrafos alemanes en algún país de los que participan en el proyecto.
Organización en el archivo de procedencia	La colección está dividida en ocho grupos documentales cuyo criterio de organización responde al archivo de procedencia, autoral y de obra.
Condiciones de acceso	
Condiciones de acceso	El acceso a los objetos patrimoniales está condicionado a las políticas de consulta y al acceso de los archivos a los que pertenecen las imágenes. El acceso a las imágenes digitales que se presentan en la colección en línea es libre para fines del fomento a la investigación y difusión del conocimiento.
Condiciones de reproducción	La reproducción de los objetos patrimoniales está condicionada a las políticas de consulta y reproducción de los archivos a los que pertenecen las imágenes. La reproducción de las imágenes digitales que se presentan en la colección en línea está autorizada siempre y cuando se cite debidamente la fuente y se use con fines de investigación y de difusión del conocimiento.
Características físicas	La colección parte de variados objetos fotográficos: álbumes de positivos con técnicas modernas de impresión, negativos de placas de vidrio, linternas mágicas, fotolitografías, negativos de nitrato y positivos de gran formato.

2. Ejemplo ficha de unidad simple

Área de identificación	
Código de referencia	MXIM-13-2-6
Título	"Primeros pobladores de Santa Rosa" (de una inscripción en el objeto)
Fecha	06 de enero de 1894
Autores	Graff, Bernardo (fotógrafo)
Grupo al que pertenece en esta fototeca	Fototeca Bernardo Graff, Argentina
Estructura y contenido	
Estructura formal	Retrato de grupo
Orientación	Horizontal
Plano	General
Ángulo de la cámara	Normal
Nivel de la cámara	A nivel
Tipo de cámara	Estándar
Edición de imagen	Rectangular
Descripción	Esta foto fue tomada el 6 de enero de 1894. Algunos de los primeros fundadores de Santa Rosa: 1. León Safontás, 2. Antonieta Pocho, 3. Augusto Pocho, 4. Ernestina Monnier, 5. Ida Monnier, 6. Rosita Monnier, 7. la sra. de Roux, nuestra primera maestra, 8. El hijo de Madama Roux, 9. Ana Pocho, 10. Emilio Libis, padre, 11. María Oarriz, 12. la sra. de Pocho, 13. María Pocho, 14. Águeda Salas, 15. Antonio Salas, hijo, 16. Pedro Bigani, 17. Emilio Libis, hijo, 18. Edgard Monnier, hijo, 19. Carlos Monnier, padre, 20. Juan Monnier,

Descripción	hijo, 21. Amadeo Isaguirre, 23. el Indio Pancho Francisco y familia, 24. Basilio Bordis, 26. Augusto Pochó, hijo, 25. Alfonso Salas, hijo. El que hizo este retrato fue el sr. Bernardo Graff. Era un día de fiesta en la chacra del sr. Safontás. Descripción manuscrita del donante, Juan Monnier, adjunta al objeto.	
Lugar	País	Argentina
	Estado	La Pampa
	Localidad	Santa Rosa
Características físicas		
Tipo	Positivo	
Soporte primario	Dimensiones	24.5 x 5 cm
	Materiales	Papel a la albúmina
	Inscripción	“numeración de 1 a 25, sobre las personas que integran el grupo retratado.” (anverso [en toda la superficie de la imagen])
Soporte secundario	Materiales	Cartón
	Inscripción	“Santa Rosa de Toay” (reverso inferior)



Tomada de Huellas de Luz. Laboratorio Audiovisual de Investigación Social-Instituto Mora, en <<http://lais.mora.edu.mx/huellasdeluz>>.

Anexo 4. Las salas de cine de la Ciudad de México y sus espectadores

Instrumento de contacto

Datos biográficos

Nombre: _____

Edad: _____

Ocupación: _____

Dirección actual: _____

Dirección(es) en el periodo comprendido entre 1950 y 1990: _____

Acercamiento al tema

Antes de la década de 1990, ¿acostumbraba asistir a las salas de cine de la Ciudad de México? _____

¿Con qué frecuencia asistía a esas salas de cine? _____

¿Cuáles eran las salas de cine que frecuentaba? _____

¿Cuál de esos cines era su favorito? _____

¿Con quién asistía a esas salas de cine? _____

¿Cuál era el medio de transporte que utilizaba para llegar a las salas de cine? _____

Actualmente, ¿asiste a las salas de cine de la Ciudad de México? _____

En la actualidad, ¿cuáles son las salas de cine que frecuenta? _____

Si no asiste, ¿cuál es la razón por la que no acude? _____

Anexo 5. Acuerdo de donación de entrevista

México, D. F., a 9 de julio de 2013

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social

Presente

Quedo enterado de que el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, a través del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, lleva a cabo investigaciones científicas dentro del campo de las disciplinas sociales y que esas investigaciones se realizan por personal del Instituto plenamente capacitado, para la cual utilizan el método de la historia oral que consiste en entrevistas grabadas en cintas magnetofónicas y videográficas o por medios digitales, que los investigadores hacen a testigos presenciales del acontecer histórico contemporáneo de México.

Asimismo, me doy por enterado de que las grabaciones obtenidas son para el uso del proyecto _____ desarrollado por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora el que, dentro de su tarea histórica, garantiza que el material obtenido sea destinado exclusivamente a la investigación científica.

En virtud de lo anterior, doy mi consentimiento para grabar mi testimonio en el marco del Proyecto mencionado, al mismo tiempo cedo a favor del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora todos los derechos sobre el uso, transcripción, reproducción y publicación que pudieran corresponderme en relación a las entrevistas realizadas. Asimismo, expreso mi voluntad para que el contenido de las grabaciones resultantes de esta entrevista pueda ser consultada a partir de _____ por investigadores que acrediten previamente tal carácter ante las autoridades correspondientes del instituto.

El Cedente

El Cessionario

Testigo

Testigo

Anexo 6. Hoja de calificación para entrevista

Proyecto _____
Entrevistado _____
Entrevistador _____
Lugar _____
Casete núm. _____ de _____
Fecha _____

Tiempo	Tema	Descripción general

Referencias

Bibliografía

- Aceves, Jorge E., “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación” en Luis Jesús Galindo Cáceres (coord.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, Addison Wesley Longman, 1998, pp. 207-265.
- Aguayo, Fernando y Lourdes Roca, “Estudio introductorio” en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 7-16.
- Aguayo, Fernando y Julieta Martínez, “Lineamientos para la descripción de fotografías” en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*, México, Instituto Mora, 2012, pp. 191-228.
- Boadas, Joan, Lluís-Esteve Casellas y M. Àngels Suquet, *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, Girona, CCG ediciones/Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2001.
- Boadas i Raset, Joan y David Iglésias (dirs.), *Girona. Primeres mires*, Girona, Ajuntament de Girona, 2003.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Camarena, Mario y Laura Villafuerte, *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, AGN/INAH, 2001.
- Cardoso, Ciro, *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia*, Barcelona, Crítica, 1981.

- Casellas, Lluís-Esteve y David Iglésias, "Nuevas tecnologías y tratamiento de fondos y colecciones fotográficas" [en línea], ponencia presentada en las 2as. Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología, Madrid, Universidad Carlos III, 2003, <<http://www.girona.cat/sgdap/docs/uc3m.pdf>>.
- Collier Jr., John y Malcolm Collier, *Visual Anthropology. Photography as a research method*, New Mexico, University of New Mexico, 1986.
- Conferencia mundial sobre las políticas culturales, [en línea], Reunión de la UNESCO, México, UNESCO, 1982, <http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf>. [Consulta: 26 de junio de 2013]
- De Sousa Santos, Boaventura, *El milenio huérfano: ensayos para una nueva cultura política*, Madrid, Trotta, 2005.
- Díaz Burgos, Juan M., Mario Díaz Leyva y Paco Salinas, *Cuba 100 años de fotografía: antología de la fotografía cubana 1898-1998*, Murcia, Mestizo Asociación Cultural de Murcia, 1998.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.
- Eco, Humberto, *Cómo hacer una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, México, Gedisa, 1989.
- Edmonson, Ray, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, México, UNESCO/Fototeca Nacional, 2008.
- Florescano, Enrique (coord.), *El Patrimonio Nacional de México*, vol. II, México, FCE/Conaculta, 1997.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Garay, Graciela de (coord.), *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México (1949-1999)*, México, Instituto Mora/Conacyt, 2004.
- _____, *Rumores y retratos de un lugar de la modernidad. Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999)*, México, Instituto Mora/Facultad de Arquitectura-UNAM, 2002.
- García, Idalia y Bolfy Cottom (coords.), *El patrimonio documental en México: reflexiones sobre un problema cultural*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2009.

- García, Rolando, *Sistemas complejos: conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Península, 1981.
- _____, *Ecstacies: Deciphering the Witches' Sabbath*, New York, Pantheon Books, 1991.
- _____, "Huellas. Raíces de un paradigma indiciario" en Carlo Ginzburg, *Tentativas*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, pp. 93-155.
- González, Gabriela (coord.), *Directorio de Archivos, Fototecas y Centros Especializados en Fotografía*, México, Centro de la imagen-Conaculta, 2001.
- Guasch, Anna María, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.
- Hammersley, Martyn y Paul Atkinson, *Ethnography: Principles in Practice*, London, Routledge, 2007.
- Iglésias Franch, David, *La fotografía digital en los archivos, qué es y cómo se trata*, Gijón, Trea, 2008.
- Kragh, Helge, *An Introduction to the Historiography of Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Laclau, Ernesto, *New Reflections on the Revolution of Our Time?*, Londres, Verso, 1990.
- Langacker, Ronald W., *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Lida, David, *Méjico D.F. Entonces y ahora*, México, Numen, 2009.
- McLean, Alex S., *La fotografía del territorio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Morin, Edgar, *La Méthode. Tome III. La connaissance de la connaissance. Anthropologie de la connaissance*, París, Éditions du Seuil, 1986.
- Moulain, Alicia e Ignacio Gutiérrez, *Manual Técnico del SINAFO. Normas catalográficas del Sistema Nacional de Fototecas del INAH*, México, Conaculta-INAH, 2000.
- Mraz, John, *Ensayos sobre historia gráfica*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

- _____, *Looking for Mexico. Modern Visual culture and National Identity*, Estados Unidos, Duke University Press, 2009.
- Museum Ludwig, Colonia, *La fotografía del siglo XX: Museum Ludwig Colonia*, Colonia, Taschen, 2005.
- Novelo, Victoria (coord.), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México, CIESAS, 2012.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 1987.
- Panofsky, Erwin, "Introducción", en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 13-44.
- Peixoto, Clarice *et al.* (coords.), *Imagenes e narrativas*, Río de Janeiro, INARRA-UERJ, 2012.
- Robledo Martínez, Jaime, "Identidad zacatecana: crónica en imágenes", en Pedro Valtierra (coord.), *Un álbum familiar de Zacatecas*, México, FCE/Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2010, pp. 11-15.
- Roca, Lourdes, "Historia videoral: potencialidades en tela de juicio" en Graciela de Garay (coord.), *La historia con micrófono*, Instituto Mora, México, 2006, pp. 112-116.
- _____, *Km. C-62. Un nómada del riel*, México, Plaza y Valdés/Instituto Mora/Conacyt/FONCA, 2000.
- _____, "Historia videoral: un campo interdisciplinar a desarrollar" en Jorge E. Aceves Lozano (coord.), *Historia oral: ensayos y aportes de investigación*, México, CIESAS, 2000, pp. 49-63.
- _____, "La 'vivienda del mañana' cincuenta años después: un lugar vivido, un lugar representado" en Graciela de Garay (coord.), *Rumores y retratos de un lugar de la modernidad. Historia oral del Multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999)*, México, Instituto Mora/Facultad de Arquitectura-UNAM, 2002, pp. 179-216.
- _____, "Representaciones de la ciudad moderna: el *Multi* y sus imaginarios", en Graciela de Garay (coord.), *Modernidad habitada: Multifamiliar Miguel Alemán, ciudad de México (1949-1999)*, México, Instituto Mora/Conacyt, 2004, pp. 137-164.
- _____, "Investigación social con imágenes. Revisión de una búsqueda interdisciplinar" en Clarice Peixoto *et al.* (coords.), *Imagenes e narrativas*, Río de Janeiro, INARRA-UERJ, 2012.

Salmerón, Alicia y Laura Suárez de la Torre, *¿Cómo formular un proyecto de tesis? Guía para estructurar una propuesta de investigación desde el oficio de la Historia*, México, Instituto Mora/Trillas, 2013.

Salvador Benítez, Antonia y Antonio A. Ruiz Rodríguez, *Archivos fotográficos. Pautas para su integración en el entorno digital*, Granada, Universidad de Granada, 2006.

Sekula, Allan, "On the invention of photographic meaning" en Victor Burgin, *Thinking Photography*, Londres, Macmillan, 1982, pp. 84-109.

Soto Cortés, Tzutzumatzin, "La figuración de lo local: el archivo fotográfico comunitario", tesis de maestría en Comunicación y Política, México, UAM-Xochimilco, 2012.

Todorov, Tzvetan, *Elogio de lo cotidiano. Ensayo sobre la pintura holandesa del siglo XVII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.

Valle Gastaminza, Félix del, *El análisis documental de la fotografía [en línea]*, <<http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/principal.htm>>.

_____, "La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental", en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imagenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 219-242.

Valtierra, Pedro (coord.), *Un álbum familiar de Zacatecas*, México, FCE/Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2010.

Wallerstein, Immanuel, *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Nueva York, Academic Press, 1974.

_____, *Abrir las Ciencias Sociales*, México, Siglo XXI, 1996.

_____, *The End of the World as We Know It: Social Science for the Twenty-First Century*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

_____, *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2006.

Zambrano, José Antonio, "El Archivo Fotográfico de Tepeji del Río" en Enrique Rivas Paniagua y Torres Evaristo Luvian (coords.), *Arcanos hidalguenses*, México, UAEH, 2005, pp. 157-160.

Revistas

- Blanco y Negro. Imágenes*, México, INAH-Campeche/Instituto de Cultura de Campeche, núm. 6, 2004.
- Cine Gráfico*, “Lista de teatros y cines sonoros con equipo de celda, disco y silenciosos que existen en la república”, anuario de 1938, núm. 226, México.
- Cuartoscuro*, México, Cuartoscuro S.A. de C.V.
- Escudero, Alejandrina, “Carlos Contreras: la ciudad deseada”, *Bitácora Arquitectura*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, núm. 12, 2004, pp. 16-23.
- Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio, “A fresh look at the Casasola Archive”, *History of Photography*, vol. 20, núm. 3, Londres, Taylor & Francis Ltd., 1996, pp. 191-195.
- Imágenes del Ayer. Campeche*, México, Gobierno del Estado de Campeche/Instituto de Cultura de Campeche/Ayuntamiento de Campeche, 2003.
- Jelin, Elizabeth, “La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales”, en *Memoria y Sociedad*, vol. 16, núm. 33, 2012, Bogotá, pp. 55-67.
- Mraz, John, “Particularidad y nostalgia. De la fotografía histórica”, revista *Nexos*, núm. 91, julio, 1985, México, pp. 9-12.
- “¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital” [en línea], *Zone Zero*, julio 2002, <http://www.zonezero.com/zz/index.php?view=article&catid=5%3Aarticles&id=970%3Awhats-documentary-about-photography-from-directed-to-digital-photojournalism&format=pdf&option=com_content&lang=es>.
- Pérez Vejo, Tomás, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, *Memoria y Sociedad*, vol. 16, núm. 32, enero-junio 2012, Bogotá, pp. 17-30.
- Revista Chilena de Antropología Visual*, Santiago de Chile, CEAVI, 2001-2012.
- Roca, Lourdes, “Más allá de la oralidad”, en “Hacer y presentar historias orales en diferentes medios”, Anuario de *Palabras y Silencios*, vol. 4, núm. 5, Asociación Internacional de Historia Oral, México, 2000, pp. 11-12.

- _____, “Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación”, *Revista Desacatos*, núm. 8, México, CIESAS, 2001, pp. 37-47.
- _____, “El espacio vivido como eje articulador del binomio tiempo-narración”, en la revista *Historia Oral*, núm. 6, Brasil, Universidad de São Paulo, 2003, pp. 27-44.
- _____, “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social”, *Razón y Palabra*, núm. 37, México, 2004, en: <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiguos/n37/lroca.html>>.
- _____, “Preservación de imágenes y sistemas de información, acceso e investigación: ¿un nuevo futuro para el patrimonio fotográfico?”, en *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, año 9, núm. 18, jul.-dic. 2011, México, IIHS-Universidad Veracruzana, pp. 179-204.
- _____, “La fotografía aérea para el estudio de la ciudad. Condiciones y concesiones a la transformación de un espacio urbano: el crucero de ‘El Caballito’”, *Anais do Museu Paulista*, vol. 19, núm. 2, jul-dic 2011, Brasil, Universidad de São Paulo, 2011, <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142011000200004&script=sci_arttext>.
- Wright, Richard, “PrestoPrime: preservación digital de los materiales” [en línea], *Actas de las 12as. Jornadas Imagen e Investigación*, Girona, CRDI, 2012, <http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php>.

Videografía

- Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), *Técnicas y procedimientos fotográficos* (varios cortos audiovisuales) [en línea], Girona, CRDI, 2012, <http://www.girona.cat/sgdap/cat/proc_fotografics.php>
- Garay, Graciela de et al., *Mi Multi es mi Multi, Historia Oral del Multifamiliar Miguel Alemán (1949-1999)*, México, Instituto Mora, 1999, 60 minutos.
- Drutrénit Bielous, Silvia, Mariana de Heredia y Matías Vera-Cruz, *Innovation for Development: The Voices of Globelics*, México, Globelics /UAM-x, 2009, 48 minutos.

- Hernández, Carlos, Felipe Morales Leal y Lourdes Roca, *De la tele a la boca. Una reflexión sobre desarrollo infantil y salud*, México, Instituto Mora/Conacyt, 2008, 52 minutos.
- Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, *Revelando el río*, México, Instituto Mora, 1999, 42 minutos.
- Manjarrez, Luis C., *Nace una ciudad*, México, ICA, 1950.
- Morales Leal, Felipe, *El Triángulo de Tacubaya*, México, Instituto Mora/Conacyt, 2005, 48 minutos.
- Lavalle, Josefina, Eugenio Cobo y Lourdes Roca, *La Coronela (1940). Punto de partida*, CNART/FONCA/Conaculta/INBA, México, 2001, 50 minutos.
- Nicholson, William, *Firelight*, EU/Canadá, 1997, 103 minutos.
- Roca, Lourdes, *Un Pueblo en la Memoria*, México, Instituto Mora/Conacyt/Conaculta/Delegación Benito Juárez, 1994, 42 minutos.
- _____ *Km. C-62. Un nómada del riel*, México, Instituto Mora/Conacyt/FONCA, 2000, 85 minutos.
- Vejar, Sergio, *Del desierto a la selva*, México, Secretaría General de Colonización y Terrenos Nacionales, 1964, 28 minutos.
- Webber, Peter, *La joven con el arete de perla*, Reino Unido, 2003, 105 minutos.

Créditos de las imágenes

La reproducción de las imágenes fue autorizada por las siguientes instituciones:

Fundación Ingenieros Civiles Asociados

Archivo de Ingenieros Civiles Asociados.

Páginas 34 y 111.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia

CONACULTA-INAH-Méx. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Páginas 56, 170, 171, 175, folio verso inferior entre 176 y 177, 177, 180, 181, 198, 199 superior, 205, 206, 207, 208, 217 inferior y 219 inferior.

Archivo General de la Nación

Páginas 103, 150 superior, 152, 172 derecha y 217 superior.

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Páginas 110, folio recto entre 128 y 129, 140 superior, 146, 148, 149, 151 inferior, 154, 156, folio recto y verso entre 156 y 157, 170, 171, 172 izquierda, folio recto y verso entre 172 y 173, 175, folio recto y verso entre 176 y 177, 177, 180, 181, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204 superior, 205, 206, 207, 208, 210, 215, folio recto y verso entre 216 y 217, 217 inferior, 218, 219, 231, 232, 234, 235, 238, 243, folio recto y verso entre 244 y 245, 255 y folio recto y verso entre 298 y 299.

Dirección General de Promoción Cultural y Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Folio verso entre páginas 128 y 129 y página 136.

Secretaría de Cultura-Museo Archivo de la Fotografía

Gobierno del Distrito Federal-Secretaría de Cultura-Museo Archivo de la Fotografía.

Páginas 131, 132, 133, 134 y 166.

Sistema Nacional de Fototecas-Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia

CONACULTA-INAH-SINAFO-FN-México.

Página 135.

Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Nacional de la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero/Centro de Documentación e Investigación Ferroviarias.

Páginas 143 y 145 inferior.

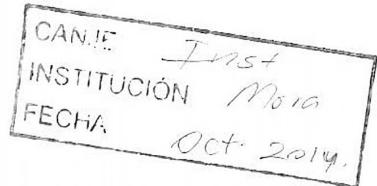
Aerofoto, S.A de C.V.

Página 204 inferior.

Archivo Histórico Provincial Prof. Fernando E. Aráoz

Fototeca Bernardo Graff, Argentina

Folio recto entre páginas 298 y 299.



*Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas
de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*
se terminó de imprimir el 20 de febrero de 2014,
en los talleres de Formación Gráfica, S.A. de C.V., Matamoros 112,
Colonia Raúl Romero, Ciudad Nezahualcóyotl, 57630, Estado de México.

Para su formación se utilizaron las tipografías Adobe Caslon y Myriad Pro.

Edición realizada a cargo de Logos Editores. En ella participaron:
maqueta original y diseño de portada, Claudia Pacheco; *corrección de pruebas*,
Ana María Cadena Reyes y Alma Delia Hernández Priego; *edición de imágenes*,
Felipe Morales Leal; *formación de páginas*, Claudia Pacheco; *cuidado de la edición*,
Felipe Morales Leal.

La edición consta de 1 000 ejemplares.

Como parte de este trabajo, lleva a cabo diversas actividades, entre ellas:

- construye propuestas teóricas, metodológicas, técnicas y sociales relacionadas con estos modos de incorporación de las imágenes a la investigación;
- fomenta el análisis del ambiente audiovisual en el cual estamos inmersos;
- desarrolla mecanismos de acceso libre al patrimonio imagético y de procesamiento de datos catalográficos,
- forma recursos humanos.