

Universidad Autónoma de Chiapas
Facultad de Humanidades
Campus VI

**La construcción de la mirada de la
y el fotoperiodista en Chiapas:**
La ginopia en los hechos noticiosos



Tesis para obtener el grado de:
Maestro en Estudios Culturales



Presenta:
Plinio Osiris Aquino Pérez



Director:
Dr. Sarelly Martínez Mendoza



FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO
ÁREA DE TITULACIÓN



F-FHCIP-TM-016

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas abril 24 del 2018
Oficio No. CIP/240/18

C. PLINIO OSIRIS AQUINO PÉREZ
Promoción: 5°
Matrícula: PS214
Sede: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del JURADO para el examen de grado de la **Maestría en Estudios Culturales** para la defensa de la tesis intitulada:

"LA CONSTRUCCIÓN DE LA MIRADA DE LA O EL FOTOPERIODISTA EN CHIAPAS: LA GINOPIA EN LOS HECHOS NOTICIOSOS".

Se le **autoriza la impresión de Siete ejemplares y tres electrónicos (CDs)**, los cuales deberá entregar:

- Una tesis y un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis y un CD: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregados a los Sinodales

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR"

MTRO. LUIS ERNESTO CRUZ OCAÑA
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



POSGRADO DE HUMANIDADES
CAMPUS VI
COORDINACIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p.- Expediente/Minutario.

Esta tesis fue realizada gracias al financiamiento que recibí como becario (611350), en la modalidad nacional y mixta, de la Maestría en estudios culturales de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Chiapas, otorgado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología durante el periodo agosto 2015-Julio 2017.

**A Colombia, a sus mujeres y hombres que creen que
la paz es el camino**

Agradecimientos

A Blanca Salazar, esposa, compañera y amiga. Por el tiempo y el cariño que también tienes invertido en este trabajo.

A mi madre. Por ser el apoyo y por ser mi primera mirada. A mis hermanos, gracias.

A Sonia Vargas Martínez y la Escuela de Estudios de Género de la Universidad de Nacional de Colombia. Han construido mi mirada desde otra perspectiva. A la memoria de la profesora de Luz Gabriela Arango.

A Iris Puón. Por las risas, las emociones, las lágrimas y los pasos recorridos codo con codo. Por las enseñanzas, por tus regaños, por tu paciencia, por la feliz coincidencia y resistencia.

A la Dra. Karla Chacón. Por la confianza, por la orientación y sus porras. Lo sé: soy un hijo de la quinta.

A Natalia Botero. No hay palabras que puedan expresar mi admiración y mi gratitud para ti. No sólo aprendí mucho de tu trabajo y sensibilidad. Me permitiste conocer al ser humano que está atrás de la cámara fotográfica.

Andrea Castillo: los intersticios nacieron de las charlas y las ideas primarias. Chefy: Paisana querida, a propósito de la memoria y el cariño. Lilia: Tu fuerza y tu amor a la vida han marcado mi piel y mi corazón. Camila Melo: mi nubecita bogotana, la relación mexicolombiana nos ha hecho añorar los mejores momentos de un país que nos pertenece en el corazón. Paola Güiza y Francy Moreno: gracias por confiar en este extranjero, por su activismo y por su batucada feminista.

A Sergio. Parce: mucho de lo que soy ahora lo debo a tu país, es cierto. Pero también se lo debo a tu familia, a Lia, a Andrés, a Jhon y a Laura que, sin conocerme, abrieron de par en par las puertas de su casa y de su corazón. Caí en blandito en una Colombia que fue amorosa y colorida conmigo. Alondra: gracias por ser el inicio, por la amistad y por el cariño.

Al Doctor Sarely Martínez, al Maestro Luis Ernesto Ocaña, al Dr. Venustiano Toledo. Gracias por sus aportaciones, enseñanzas y debates. Al Dr. Fernando Rey Arévalo, por la confianza.

A Valeria, a Karina, a Jacob, a Ariel, a René: camaradas, compañeros y maestros (sé que no te gusta, René). Pero en este proceso aprendí mucho de mí y de lo que tanto amamos, que es hacer fotografía. Gracias por confiarme su mirada.

A los hijos de la quinta y a los perros. Porque, al final, siempre fue algo leve.

A las y los amigos que me presionaron, apoyaron, contribuyeron y se interesaron en esta tesis. Sus memes rindieron frutos.

Gracias

La construcción de la mirada de la y el fotoperiodista en Chiapas:

La ginopia en los hechos noticiosos

Sumario

Introducción.....	8
Intersticio I: La Ciudad de las Mujeres.....	24
Capítulo 1: El fotoperiodismo: La mirada como espacio de resistencia.....	34
1.1. De Turbaco, Bolívar a Los Altos de Chiapas.....	35
1.1.1. De la prensa y el periodismo al fotoperiodismo subordinado.....	37
1.1.2. El fotoperiodismo durante el Movimiento Zapatista.....	40
1.1.3. La <i>vieja guardia</i>	43
1.1.4. Las mujeres del EZLN: protagonistas en las fotografías del '94....	46
1.2. Fotoperiodismo y resistencia.....	47
1.2.1. La memoria en el corazón de la resistencia política.....	48
1.2.2. El fotoperiodismo militante: identidad e ideología.....	49
1.2.3. Fotografía y verdad: el antídoto contrahegemónico.....	50
1.2.4. La mirada como espacio de resistencia.....	52
1.3. Las Tecnologías de la mirada.....	52
1.3.1. La construcción de la mirada.....	54
1.3.2. La visualidad.....	55
1.3.3. La fotografía, una tecnología de la mirada.....	57
Capítulo 2. La ginopia en el fotoperiodismo: un padecimiento de la mirada.....	60
2.1. El Fotoperiodismo como panóptico del género.....	62
2.1.1. El panóptico de Foucault.....	66
2.1.2. Tecnologías del género.....	68
2.1.3. La fotografía como panóptico sociocultural.....	71
2.2. El género desde el fotoperiodismo. Miradas que matan.....	73
2.2.1. El género.....	75
2.2.2. El discurso patriarcal.....	78
2.2.3. El androcentrismo.....	82
2.3. La ginopia en los hechos noticiosos.....	84

2.3.1.	La <i>ginopia</i> en el fotoperiodismo en Chiapas.....	86
2.3.2.	Roles y estereotipos de las mujeres reproducidos en el fotoperiodismo.....	87
2.3.3.	Ausencia de mujeres protagonistas en las fotografías de prensa.....	89
Intersticio II:		
	El Conflicto Armado en Colombia a través de la mirada de Natalia Botero.....	91
Capítulo 3: Fotoperiodismo y mujeres en Chiapas.....		98
3.1.	El camino de la Luz.....	99
3.1.1.	Panorama general del fotoperiodismo en el estado de Chiapas.....	101
3.1.2.	Quiénes son las y los fotoperiodistas en Chiapas.....	101
3.1.3.	¿Qué entiende el fotoperiodista por <i>fotoperiodismo</i> ?.....	102
3.2.	La construcción de la mirada la fotoperiodista en Chiapas.....	105
3.2.1.	¿Qué es la fotografía para la fotoperiodista?.....	108
3.2.2.	Los consumos culturales de las fotoperiodistas.....	110
3.2.3.	La noción de <i>objetividad</i> en las entrevistados.....	111
3.2.4.	El compromiso social de la fotoperiodista.....	113
3.3.	Las mujeres en las fotografías de las fotoperiodistas en Chiapas. Ausencias y representaciones.....	114
3.3.1.	El texto y la imagen en el discurso de las fotoperiodistas en Chiapas.....	114
3.3.2.	El androcentrismo del fotoperiodismo en los hechos noticiosos.....	115
3.3.3.	El machismo en las fotoperiodistas.....	116
3.3.4.	¿Cuál es el tratamiento de las mujeres que aparecen en las fotografías realizadas por las fotoperiodistas?... ..	118
3.3.5.	De qué manera se reproducen los estereotipos de las mujeres en el fotoperiodismo en Chiapas.....	119
Capítulo 4: Análisis de las fotografías producidas por los fotoperiodistas en Chiapas.....		121

4.1. Análisis de las imágenes fotoperiodísticas:	
El sitio y la modalidad.....	122
4.1.1. Sitio de Producción.....	124
4.1.2. Sitio de la Imagen por sí misma.....	124
4.1.3. Sitio de la audiencia.....	125
4.1.4. Sitio de género.....	125
4.2. La fotografía periodística y el régimen escópico	
4.2.1. El régimen escópico	
4.3. Tres fotoperiodistas, tres fotografías. El análisis de sitio y modalidad.....	131
4.3.1. René Araujo.....	132
4.3.2. Jacob García.....	135
4.3.3. Valeria Martínez.....	138
4.4. Y las mujeres, ¿qué?.....	140
Conclusiones: Remedio para curarnos de la ginopia crónica.....	144
Genealogía (inacabada) de fotoperiodistas en Chiapas 1982 a la fecha.....	151
Cuadro de entrevistas.....	153
Referencias.....	154
Galería de Fotoperiodistas.....	158

“La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma.”

Susan Sontag

Introducción

“Tas viendo y no miras”

Cotidianamente estamos expuestos a medios de comunicación y plataformas digitales de comunicación donde la imagen ocupa un lugar protagónico. En los periódicos, revistas, televisión, redes sociales, la fotografía se ha vuelto parte medular del mensaje emitido. Las imágenes son parte del discurso utilizado para representar la pobreza, la marginación, la guerra, la política, roles o estereotipos de género. Dentro de esta dinámica, en los medios comunicación se hacen uso de expresiones que refieren a una determinada manera de percibir nuestro entorno: “bajo la mirada del autor, el libro aporta nuevas luces...”, “Desde la mirada de Occidente, la religión islámica representa una amenaza...”. Y a pesar del uso frecuente de la idea de mirada, se llega a pensar que “ver” y “mirar” significan lo mismo. Y aunque ambos conceptos tienen como punto de partida la vista, resulta necesario establecer las diferencias que existen entre una y otra.

A partir de esta idea, los medios informativos se han convertido en el lugar donde se representa la realidad a partir de un discurso construido con el objetivo de persuadir a sus audiencias, lectores o radio escuchas, según sea el caso. Y es que, desde la revolución Industrial, con la invención de la fotografía y sus constantes mejoras, propiciaron la producción y distribución de imágenes de tal manera que éstas se convirtieron rápidamente en un instrumento de persuasión utilizado por los medios de comunicación que también se vieron controlados por grupos de poder. De tal manera que los espacios de información han ido “reduciendo el campo de la confrontación libre de ideas y de la movilización de los ciudadanos, sobre todo desde el dominio de la televisión, pero también de la prensa” (Baeza, 2001, p. 9). Pero en estos espacios donde la imagen se ha convertido en “uno de los soportes fundamentales de todas las estrategias contemporáneas de persuasión y de uniformación del gusto” (Baeza, 2001, p 10) pero es debido al poder económico y simbólico de los medios de comunicación que la imagen “es el más depurado mecanismo de control

de mercado” (ibid.). De ahí que, asegura Celina Cappello (2009), el fotoperiodismo tiene la capacidad de construir visiones políticas del mundo, pues genera percepciones que el lector no vivenció pero que complementa el texto narrativo para dar verosimilitud a la nota periodística. Pero es el fotoperiodista, el que acciona la cámara para captar el hecho noticioso, no sin antes realizar un ejercicio creativo atravesado por sus experiencias, ideologías, vivencias y conocimientos del suceso que está fotografiando.

Pero este proceso reflexivo es en el que se centra la presente investigación donde la mirada del fotoperiodista marca la diferencia para que realice un encuadre de tal manera y no de otro. Y aquí se parte de la diferencia entre “ver” y “mirar”: Mientras que ver es una pulsión fisiológica del ojo, mirar es un proceso más complejo que se construye desde la experiencia del sujeto (Hechen, 2006). Esta experiencia propicia la acumulación de elementos simbólicos adquiridos dentro del grupo social del que forma parte. La mirada es, pues, la construcción cultural que una persona realiza continuamente durante toda su vida. Como resultado de este proceso, el o la fotoperiodista, al momento de accionar su cámara fotográfica, realiza un corte de la realidad; segmenta, disecciona un elemento social o cultural y le asigna propiedades, dimensiones, alcances, defectos. No sólo es la limitación del visor de la cámara, es también la mirada que encuadra y resignifica el entorno; con su discurso visual replantea conceptos, es decir, reconstruye una realidad que pasa frente a sus ojos. Y la presenta ante los espectadores o aquellos que consumen noticias. Es decir, sujetos cuya mirada que también es un proyecto sociocultural que está en constante construcción.

Pero si la mirada ejerce un sesgo al momento de captar la realidad, también excluye sujetos que no pertenecen a los grupos hegemónico y determina lo que se puede mostrar y lo que se debe que ocultar. En este punto, resulta importante retomar lo que plantea Martín Jay sobre el concepto de *régimen escópico*, esto es: “el modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos” (Chao, 2012). Jay asegura que “la particular mirada que cada época histórica construye consagra un *régimen escópico*, o sea, un particular comportamiento de la percepción visual (en Chao 2012). El régimen escópico decanta en un modo de ver, pues configura una forma de mirar, y por lo tanto “regula, marca límites hacia adentro, habilita qué se ve, y, a su vez, esconde, niega, tranquea, tabuiza” (ibid.). Así, y desde los estudios culturales, la idea del régimen escópico se articula con el concepto de hegemonía propuesto por Gramsci la normalización de un modo de mirar son determinados por un grupo que ejerce poder sobre otro. Esta

mirada normalizada dictada desde la hegemonía, “supone que el régimen escópico habilita determinadas imágenes y oculta otras, estableciendo lo que es visibilizable y lo que no en una sociedad” (*ibid.*).

Raymond Williams, uno de los percursores de lo que ahora se conoce como estudios culturales, señala que la hegemonía no sólo es el resultado de una supremacía política o económica de un grupo dominante, pues “incluye, como uno de sus elementos centrales, una manera particular de ver el mundo y la naturaleza y relaciones humanas” (En Szurmuk & Irgwin, 2009, p 125). Partiendo de esta idea, las directrices se trazan desde la educación, la religión y la cultura. Dicho de otra manera, son las instituciones las que van mediando entre el dominador y el dominado. Y agregaría lo que Asunción Bernárdez (2015) articula entre el concepto de hegemonía y los medios de comunicación: “La hegemonía necesita desarrollar símbolos reconocibles para toda la comunidad, y crear metáforas que sublimen determinados comportamientos o actos rituales en los que todas las clases sociales o grupos pueden ocupar un lugar”, por ello:

La hegemonía se construye a través de varios mecanismos que tienen mucho que ver con la influencia de los medios de comunicación, que son capaces, en primer lugar, de crear temáticas de preocupación colectiva, indicándonos sobre qué temas debemos pensar y cuáles deben ser nuestras preocupaciones en cada momento (Bernárdez, 2015, p. 65)

Desde esta idea, existe una hegemonía masculina que plantea una serie de valores que se tornan universales y positivos, mientras que lo femenino es representado con un valor inferior. En los próximos capítulos ahondaré en el tema, mientras planteo la reflexión de cómo el o la fotoperiodista intenta, por medio de su trabajo, convertirse en un sujeto de resistencia a determinados discursos hegemónicos o, por el contrario, son sujetos que propician la difusión de estos discursos.

Por ello es necesario tener en cuenta que, como resultado de este sistema hegemónico, en los medios de comunicación el sesgo de la realidad es notoria dada la cantidad de símbolos emitidos a través de ellos. En esta dinámica normalizada por el discurso hegemónico patriarcal, las mujeres y personas de grupos LBGTTTIQ (Lésbico, bisexual, gay, transgénero, travesti, transexual, intersexual, queer), así como integrantes de comunidades indígenas no se presentan manera protagónica o positiva. Por el contrario, se les muestra desempeñando determinados roles y estereotipos que han formado parte de una concepción cultural que actualmente prevalece. Este sistema patriarcal, ha educado

nuestra mirada a través del discurso machista, donde el androcentrismo es la manifestación discursiva que gira en torno a sólo un tipo de masculinidad de características hegemónicas: hombre viril, blanco y con poder -económico o político-.

Bajo esta premisa, se nos ha educado para mirar nuestro entorno desde un sesgo que deja fuera de este campo de visión a los grupos dominados (pobres, mujeres, indígenas, obreros, marginados, analfabetas). Este discurso es perpetuado por los medios de comunicación que a su vez funcionan como instrumentos de difusión que perpetúan la idea del hombre como la parte productiva de la sociedad, mientras que la actividad de las mujeres se restringe a esferas más privadas. Si lo que no se ve no existe, las mujeres permanecen ocultas de la vida pública.

Los medios de comunicación, en tanto empresas de información, se establecieron con directrices capitalistas. Las noticias como bienes de consumo generan audiencias; audiencias que son potenciales consumidores de todo aquello que se pueda anunciar en un periódico, o en el noticiario de televisión o en algún sitio de internet. De ahí que la imagen sea un importante recurso audiovisual para atraer audiencias o lectores. Pero desde su origen, la prensa ha apostado por mostrar un perfil de sus protagonistas.

En las fotografías de los medios impresos y plataformas digitales hay una tendencia a visibilizar a los hombres de raza blanca y estatus económico o político hegemónico. Son mostrados de manera positiva, mientras las mujeres, en la mayoría de los casos, son exhibidas como elementos de ornato o como responsables de la violencia de la que llegan a ser objeto, exonerando así al hombre que las violenta; casi nunca son visibilizadas de manera efectiva, positiva o protagónica en la toma de decisiones políticas, económicas, científicas o sociales. La manera en que se ha mostrado a las mujeres en los hechos noticiosos es, mayoritariamente, asimétrica, estereotipada y en desventaja frente al tratamiento que se da a los hombres.

Desde la manera en que los grupos de poder han construido una manera sesgada para entender el mundo, los corporativos noticiosos han encontrado en la fotografía, en tanto forma de comunicación, un corpus discursivo que, por medio de un tercero (el reportero gráfico o la reportera gráfica) construye a través de una herramienta tecnológica (la cámara fotográfica) en tanto prolongación del ojo (McLuhan, 1967). En otras palabras, la cámara es la extensión de la mirada del fotoperiodista, una mirada que ha sido mediada,

a su vez, por otras fotografías, por su formación académica y por su experiencia de vida que no son ajenas a su trabajo pues influye directamente en la manera que representa el mundo con una fotografía.

De tal manera que, en la presente investigación, se trazará un recorrido por el fotoperiodismo en Chiapas mediante una revisión cualitativa de aquellos aspectos que configuraron la mirada del o la fotoperiodista que radica, realiza y expone fotografías en la entidad. ¿Por qué trabajar con fotoperiodistas? Porque el fotoperiodismo es una actividad especializada del periodismo que registra, por medio de la imagen, el pulso de un grupo social de manera inmediata al momento que sucede un hecho noticioso de interés público; mismo que al ser registrado por el fotógrafo o la fotógrafa, sus fotografías se convierten en material histórico al día siguiente.

Bajo esta premisa, el primer capítulo el movimiento zapatista me sirve como escenario en el que aparecen los fotógrafos que fueron profundamente marcados a partir del 1 de enero de 1994. Sirve también como pretexto para trazar una genealogía del fotoperiodismo actual donde se pueden distinguir tres momentos posteriores a la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en la escena política y social en la Zona Altos de Chiapas.

Este registro deviene en documento visual de aquellas reacciones provocadas por el discurso o acciones originados desde el poder ya que “en un país donde la política parece serlo todo, los fotógrafos de prensa se concentran en los actos del poder y en las reacciones de los carentes del poder” (Monsivaís cit. en Gallegos, 2011, p. 18). La mirada de la o el fotoperiodista es, pues, la materialización de la historia contemporánea, ya que son parte de una sociedad que les brinda conocimientos, ideologías, saberes y actitudes que han constituido su mirada. Elementos que han sido adquiridos de manera inconsciente están presentes en su vida cotidiana, ya sea en el ámbito personal o profesional. Por ello, las relaciones de poder, prácticamente invisibles para el individuo, hacen de la construcción de su mirada, un proyecto sociocultural.

En estas relaciones de poder, se pueden distinguir asignaciones raciales, de clase y de género que han establecido el orden, así como el valor de las cosas; desde esta hegemonía se han mantenido y transmitido una única manera de mirar el mundo y por medio de instituciones como la iglesia, la escuela, la familia, los medios de comunicación,

entre otros, se han legitimado estos saberes hasta sedimentarse al grado de una normalización prácticamente incuestionable. Con este sesgo las mujeres y personas LGBTTTIQ no son visibilizados o, en su defecto, son mostradas bajo ciertos criterios negativos o estereotipos dictados desde el sistema patriarcal. Y es que las teorías feministas dan cuenta de cómo las prácticas heteronormativas y patriarcales mantienen oprimidos a varios grupos sociales: pueblos originarios, gente negra, mujeres, homosexuales, lesbianas, transexuales, entre otros.

De estas prácticas de exclusión me perfilaré en la que se ejerce sobre las mujeres. Aunado a ello, las mujeres experimentan, por lo menos una vez en su vida, algún tipo de violencia como la física, sexual, política, simbólica, económica, entre otras. La no visibilización de las mujeres (en lo subsecuente: *ginopia*¹) en las imágenes de los fotoperiodistas será lo que me ocupe en la presente investigación. Por ello, en el Capítulo 2 abordaré con más amplitud este concepto y cómo la construcción de la mirada ha propiciado esta “ceguera hacia las mujeres”. Además de esta ginopia, las mujeres, al igual que grupos sometidos por la heteronormatividad, son ridiculizadas; presentadas como objetos sexuales o bajo determinados estereotipos establecidos por una estructura patriarcal. El fotoperiodismo, en tanto tecnología, transmite de manera cotidiana y de manera intencionada, un tipo de discurso constituido por imagen y texto cuya ideología se ha instaurado por grupos que detentan el poder y determinan la manera en que ciertos hechos o acontecimientos deben ser visibilizados. Así mismo, planteo que la fotografía y concretamente el fotoperiodismo es una nueva manera de ejercer el panoptismo, según lo planteado por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*.

Es bajo este contexto, donde los hechos que afectan a las mujeres, a las comunidades LGBTTTIQ y grupos étnicos o raciales quedan invisibilizados ya que se consideran irrelevantes en las noticias. La ginopia en las fotografías realizadas por el o la fotoperiodista en Chiapas no es un fenómeno aislado o regional: es un “padecimiento” de la mirada presente en los individuos que conviven en una sociedad patriarcal, pues esta mirada patriarcal también construye un discurso en donde las mujeres se exhiben desempeñando un rol asignado a su género: amas de casa, víctimas de acoso, “quita marido”, víctimas de un “crimen pasional”, política corrupta, tonta o ingenua.

¹ Esto es: una manifestación sexista que propicia la imposibilidad de ver a las mujeres o aquello que se asocia a lo femenino

A partir de estos planteamientos, se intentará responder a la pregunta de investigación que es el hilo conductor de los capítulos subsecuentes: ¿Cómo se ha construido la mirada de la o el fotoperiodista en Chiapas y cómo esta construcción propicia la invisibilización de las mujeres en los hechos noticiosos recientes en el estado? Para lograr este objetivo, se considera necesario responder preguntas que guían el proceso de investigación además de enriquecerla: Si hay un tipo de discurso presente en los o las fotoperiodistas, ¿de qué manera se manifiesta la visualidad de las mujeres en los o las fotoperiodista en la entidad? Los sujetos de estudio forman parte de un proyecto social que se modifica constantemente y que van configurando su subjetividad, por ello se indagará sobre sus consumos culturales e interacciones sociales, así como la forma en que se manifiestan las relaciones de poder entre el o la fotoperiodista y el medio con el que trabaja. Al final de la investigación, quedará el precedente para realizar una cartografía completa del fotoperiodismo en el Estado.

Justificación

Mi inquietud inicial se dio al observar las fotografías realizadas por los fotoperiodistas con lo que, en algún momento de mi labor como tal en los medios impresos de Chiapas, llegué a convivir. Encontré que en muchos de ellos hay un discurso visual claro y sin ambigüedades que cumple impecablemente su función primera de informar. Pero también encontré que sus fotografías tienen una riqueza estética que va más allá de lo instrumental, se percibe en sus autores, una amplia experiencia de vida, de conocimiento y sobre todo, de una manera muy bien construida de mirar la realidad.

Esta manera de mirar la realidad no es más producto de una serie de “accidentes” cotidianos que le dieron forma al carácter y al compromiso que la o el fotoperiodista adquirieron a lo largo de desempeño profesional. Pero también encontré, desde el planteamiento de las teorías de género, que las mujeres siguen siendo invisibilizadas en los hechos noticiosos, desde el trabajo escrito hasta el trabajo fotográfico. Es decir, desde el discurso periodístico unitario, resalta la ausencia de la perspectiva de género. Pero que esta invisibilización ejercida a manera de ginopia, es producto de un ejercicio cotidiano, no solo en los medios, sino en todos los ámbitos donde se continúa infravalorando la presencia o aportaciones de las mujeres. Que no significa necesariamente que ahora todo el periodismo se trate “solo de mujeres”, más bien: “se trata de añadir una nueva categoría al

análisis de la realidad para la construcción del discurso comunicativo” (Porras y Molina, 2011)

Se trata pues, de establecer un precedente en la manera en que la o el fotoperiodista podría reflexionar sobre la importancia de su trabajo gráfico, porque, aunque suene a cliché, lo que no se nombra no existe. Es por ello que este trabajo va dirigido a quienes seguimos “padeciendo” ginopia. No sólo en el aspecto fotoperiodístico, sino en el ámbito académico.

Pero antes, las categorías que trazan la directriz de la tesis

A lo largo de la tesis, se verán constantemente referidas algunos conceptos que podrían ayudar a realizar un periodismo con perspectiva de género, por ello, es necesario introducir una serie de categorías fundamentales que propician el hilo conductor del presente texto. De hecho, la perspectiva de género es una condición que las feministas (tanto en la academia como en el activismo) proponen en el ejercicio del periodismo pues, es a partir de esta actividad que la realidad, asegura Bernárdez (2015), es representada por una creación textual cuyo poder de legitimación social y simbólica radica en su capacidad de transmitir pensamientos, valores y pautas de conducta. Si este poder, agrega la autora, tiene la capacidad de construir “los mecanismos representativos por los que cualquier texto construye la diferencia sexual jerárquica” (Bernárdez, 2015, p. 66). Esto es: aquellos mecanismos que son “opresivos y enajenantes, tanto para hombres como para mujeres, las representaciones que se generan en el orden patriarcal” (ibid.). La perspectiva de género, tanto en esta investigación, como en los medios de comunicación, permiten plantear la siguiente pregunta: ¿Dónde están las mujeres? De igual manera, la visión de género intenta responder esta pregunta, no sólo en su aspecto cuantitativo, sino de manera cualitativa.

Por ello es necesario establecer como una de las categorías centrales al concepto de **género**, presente durante esta investigación. El género se refiere al “conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos, valores y actividades que diferencian a mujeres y hombres a través de un proceso de construcción social” (Bernárdez, 2015, p. 69). Esta categoría me permite evidenciar las relaciones de poder asimétricas generadas desde la división sexo-genérica, así como por los roles asignados a los hombres y las mujeres. El género, como construcción cultural, ha determinado las funciones, los espacios,

las tareas, pero también ha creado estereotipos y ha manifestado un discurso sexista que ha sometido a las mujeres y a los grupos Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero, Travesti, Transexual, Intersexual, Queer (LGBTTTIQ), a reducidos espacios de acción. Desde las teorías feministas, se ha venido señalando que la sociedad patriarcal ha construido un discurso que ha mantenido sometida a la mujer a campos de acción determinados y que generalmente forman parte del ámbito privado; también desde este discurso hegemónico se ha normalizado la idea que la mujer debe mantener un bajo perfil en su comportamiento: ser sumisa, abnegada, asumir el rol de ama de casa, cumplir con la función biológica de ser madre, etc. Estas directrices, que en su mayoría son justificadas por medio de un discurso legitimado por instituciones como la iglesia, la escuela, el Estado, también han construido y mantenido una actitud homofóbica que señala lo que está fuera de la norma heterosexual o heteronormatividad; lo abyecto está fuera del “orden divino” con el que fue creada la sociedad, por tanto, debe ser señalado y excluido.

Se plantea, desde la concepción dicotómica, que lo masculino y lo femenino son opuestos pero complementarios y a la vez, excluyentes a partir de su constitución sexual. De tal manera que la cultura de género, es un sistema de significados o símbolos que culturalmente asigna valores sociales y jerarquías: valores positivos y superiores a lo masculino; valores negativos e inferiores o infravalorados a lo femenino. Dentro de este sistema de jerarquizaciones, Teresa de Lauretis (1989) retoma la teoría de Foucault sobre la tecnología del sexo para hablar de lo que ella denomina **tecnologías del género**. En su planteamiento inicial, Lauretis recupera la idea del filósofo francés al determinar que las *tecnologías* son el conjunto de técnicas para maximizar la vida desarrollada por la burguesía. Y dentro de estas tecnologías, el tema de la sexualidad se confinó a una esfera privada para efecto de control por parte de una clase política dominante, que pretendió construir un esquema simbólico que los sujetos no podían transgredir sin ser objeto de castigo o, en el mejor de los casos, convertirlos en sujetos de vigilancia. Las mujeres como parte de estos grupos, además de la comunidad LGBTTTIQ, fueron confinadas a estas estructuras que las invisibilizan.

Pero Lauretis va más allá pues considera necesario “pensar al género como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos” (Lauretis, 1989). Por eso, a través de la sexualización del cuerpo femenino se ha establecido como una figura u objeto de conocimiento con mayor predilección en los discursos de la ciencia médica, la religión, el arte, la literatura, la cultura popular, etc. Por lo

tanto, para la autora británica, Foucault se queda limitado al no tomar en cuenta “a la instanciación diferencial de los sujetos femeninos y masculinos, y al ignorar las conflictivas investiduras de varones y mujeres en los discursos y las prácticas de la sexualidad”. Por lo tanto, “la teoría de Foucault, de hecho, excluye, si bien no impide, la consideración del género”. Contra todo pronóstico, estas prácticas, produjeron un efecto contrario: aquello que se pretendió ocultar, saltó paulatinamente al ámbito público. La subversión de varios grupos originó que se hicieran más evidentes las asimetrías en las relaciones sexo-genéricas.

La noción de **ginopia** es parte fundamental de esta tesis, es una categoría muy reciente dentro de la epistemología feminista. Y se utiliza para describir “a una de las muchas y muy diversas manifestaciones del sexismo que se expresa en la imposibilidad de ver a las mujeres o a lo asociado con lo femenino” (Facio, 2012). Concepto que, se relaciona en su sentido más amplio con la noción de **visualidad** que se refiere a una amplia gama de regímenes discursivos que explican un horizonte de sentido donde se articula todo hecho visible a partir de una configuración de nuevos campos de conocimiento dentro del cual se insertan el orden de lo visual y las posibilidades de la mirada. Mientras tanto, el concepto de **visibilidad**, en su sentido mediático, Ledesma y Pujol (2007) aseguran que “ha adquirido notoriedad a partir de su relación con el concepto de ‘agenda setting’: estar incluido o no en la agenda de los medios como modo de obtener consideración pública”. Es decir, “se trata de la aparición en el escenario de lo público de un hecho o problemática que antes permanecía ‘invisible’ a la consideración pública” (ibid.). En su sentido más amplio, se establece la idea de la visibilidad mediante la metonimia “de la acción de ver a la acción de considerar”. Para Foucault, aseguran las autoras argentinas, la visibilidad remite a un efecto discursivo. Esto es, “no se trata de ‘ver’ perceptualmente sino de ‘tener en consideración’, ‘atender a algo’” (ibid.).

Los medios de comunicación propiciaron, desde su aparición, convertirse en el puente entre los sucesos y los sujetos en quienes generaron la necesidad de “vivenciar los acontecimientos a través de la mayor cantidad de sentidos posibles para generar certeza de realidad” (Cappello, 2009). La prensa se ha convertido (mediante el ejercicio de su propio poder) en una de las instituciones que genera la percepción de transmitir información veraz, que es garante de la democracia y que propicia la existencia de una ciudadanía libre e igualitaria (Bernárdez, 2015). La prensa ha legitimado su poder social mediante el ejercicio de un poder simbólico que incide en los individuos y propone “cómo leer e interpretar lo que

ocurre en la realidad" (Bernárdez, 2015, p. 91). **periodismo** ha funcionado como divulgador de las ideas o discursos que aquellos regímenes emiten y que han configurado el comportamiento de una determinada sociedad. En este ejercicio de poder, los periodistas "son productores no sólo de noticias sino de ideas que sobre el mundo" y que, además "reproducen creencias, valores y formas de entender la realidad" (ibid.). De manera específica, en el fotoperiodismo se replica este discurso de manera visual acompañado por un texto que refuerza el mensaje y cuya articulación de ambos elementos determinan una cierta visualidad de los hechos noticiosos que ocurren de manera cotidiana. En estas fotografías, en tanto productos culturales, replican los estereotipos que son dictados desde una sociedad machista, clasista, racista, heteronormada y patriarcal. Son estas relaciones de poder que son analizadas desde los Estudios Culturales y las teorías feministas. Es por ello que esta investigación hace énfasis en que las imágenes de los fotoperiodistas no serán analizadas desde la semiótica, pues para efectos de los objetivos planteados: serán analizadas como una tecnología de la mirada utilizando el método de modalidad y sitio de Gillian Rose (2007)

La **mirada** atraviesa diversos campos del quehacer humano, por lo tanto, es un proceso donde el sujeto hace un recorte de la realidad en la que se encuentra. Es un proyecto que se construye cultural y psicológicamente. No hay una mirada innata, este proceso se ve modificado por el tránsito que hace el sujeto a través de un recorrido histórico que le proporciona experiencias, conocimientos, sensaciones o ideas. Y es por medio de la mirada que el fotógrafo o fotógrafa capturan una imagen con la que buscan dar a conocer un hecho noticioso de interés público. La relación que se establece entre la mirada y la fotografía se da en un espacio de intencionalidad que el fotógrafo imprime al momento de captar un fragmento de la realidad que lo envuelve. El fotógrafo resuelve captar su entorno por medio del acto consciente de la mirada, pero a la vez, es un proceso inconsciente donde emergen sus propias ausencias, donde se exponen esas fisuras que quedaron en el fotógrafo adulto. Si la fotografía satisface aquellas oquedades de su condición humana, son las relaciones de poder las que dictan de qué manera se irá configurando su mirada.

Pero es con la fotografía que el fotoperiodista puede cuestionar su entorno, deja de ser un testigo pasivo, un voyeur con cámara y se convierte en agente que señala y emite su opinión sobre aquello que ha captado. Se vuelve un testigo/actor y mantiene un equilibrio entre el umbral de lo consciente (aquello que mira) y lo inconsciente (aquello que percibe con sus sentidos).

Androcentrismo: Es el resultado de adoptar en el análisis una posición centralizada, históricamente reservada a lo que Moreno Sardá (en Rovetto, 2010) define como "arquetipo viril" (Adulto, blanco, occidental, de clase dominante y con una lógica expansionista) y, por tanto, abarca las diferentes variables que permiten determinados seres humanos considerarse superiores y legitimarse como modelo hegemónico. Alda Facio en el Diccionario de la Transgresión Feminista (JAAS, 2012) asegura que bajo esta manifestación sexista, "el hombre y lo masculino son entendidos como centrales a la experiencia humana mientras que la mujer y lo femenino son entendidas como 'lo otro' o 'lo específico y particular'"

Para Moreno Sardá, el arquetipo viril ha sido construido por los medios de comunicación y el discurso histórico académico, como sujeto agente de las transformaciones y cambios sociales, creando versiones parciales de la realidad, fruto de enfocar a ciertos hombres (blancos, adultos y de clase dominante) en sus pugnas por el ejercicio del poder y dominio sobre otros y otras. Estos protagonistas suelen aparecer con nombre y apellidos y son vistos como los sujetos que "hacen" la historia (Rovetto, 2010).

No se pueden entender las relaciones de poder inequitativas entre varones y mujeres sin atender el concepto de **sexismo** que Facio (2012) describe como "la creencia de que el sexo masculino es superior al femenino" y asegura que esta creencia "ha redundado en la práctica de dominación, discriminación y/u opresión de todas las mujeres". Esta categoría se vincula directamente con el androcentrismo y con la ginopia.

La **mirada del fotoperiodista** es el resultado de la transversalidad que atraviesa diversos ámbitos de la sociedad, pero también es nutrida por diversas categorías que también han estructurado la realidad social. El patriarcado como sistema hegemónico ha establecido las relaciones de poder entre hombres y mujeres que han determinado la mirada en la sociedad y, en contraparte, las teorías feministas han establecido un contrapeso dando herramientas para asumir una perspectiva de género que también configure la mirada del/la fotoperiodista. Se trata pues, de cambiar la visualidad de los tópicos coyunturales de estas relaciones que casi siempre son desiguales entre hombres y mujeres; entre la sociedad heteronormativa y los grupos LGBTTTIQ

Es importante determinar la función de la o el **Fotoperiodista** en los espacios actuales: Cómo se ha insertado en un sistema de información que da prioridad a

determinados hechos y lugares; de qué manera, se ha vuelto en un obrero de la información visual y cómo esta condición ha reconfigurado su mirada, pero también la manera en que da visualidad a los sucesos noticiosos. Es pertinente establecer, para evitar ser repetitivos, se alternará el uso de los términos *reportero gráfico*, *fotoperiodista* o *fotógrafo de prensa*, que refieren a la especialización de la fotografía que ilustra de manera gráfica un hecho noticioso publicado en un soporte virtual o físico de manera periódica (sitio de noticias, blog, agencias informativas, periódicos, revistas, semanarios, etc.).

Cartografía del Fotoperiodismo en Chiapas

En la actualidad, he visto que los fotoperiodistas del estado, en especial, las nuevas generaciones, han desarrollado un discurso estético de su trabajo. Más allá del valor informativo, e incluso documental, las fotografía en Chiapas presenta un gran valor estético y un discurso visual que ha roto con la pobreza visual que muchos medios locales ofrecen.

De ahí mi interés por conocer aquellos factores que han formado, influido y configurado la mirada de los y las fotoperiodistas. Pero como lo que pretendo, haré uso del paradigma cualitativo, pues me permite aplicar técnicas y herramientas que son justificadas para estudiar fenómenos particulares donde lo subjetivo, como la cultura, cambia de un grupo social a otro y de una persona a otra.

La selección de los sujetos de estudio: Para delimitar la muestra, no se consideró a los reporteros que, además, de la nota, realizan fotografías para ilustrar su texto. Se realizó el primer contacto para sondear si estaba dispuesto a colaborar en la investigación e iniciar el trabajo de campo. Luego de la realización de las entrevistas a profundidad, se eligió una foto de cada uno de los entrevistados para elaborar el análisis fotográfico de modalidad y sitio propuesto por Gillian Rose en *Visual Methodologies* (2007).

Se pretende que este proceso de investigación desde una perspectiva de lo etic² ya que “el paradigma cualitativo posee un fundamento decididamente humanista para

² **Etic** se refiere a la descripción desde el punto de vista externo. Se refiere, asimismo, a aquellos conceptos o categorías que utilizan para hacer comparaciones entre culturas. La perspectiva es totalmente descriptiva y refleja macroconocimientos y aspectos generales.

Emic por el contrario, presenta la perspectiva interna de las personas que ya están integradas dentro de la cultura o de la propia sociedad al desglosar la interpretación del significado, con sus reglas y categorías, como el conocimiento sociocultural que rige y es común para ese grupo o sociedad. Es decir cómo se comportan,

entender la realidad social (pues) la posición idealista que resalta una concepción evolutiva y negociada del orden social. El paradigma cualitativo percibe la vida social como la creatividad compartida de los individuos” (Pérez, 1994).

En el capítulo 3 planteo el camino que recorrieron las y los fotoperiodistas que incidieron en la construcción de su mirada. Fue necesario establecer un vínculo con las y los fotoperiodistas, por lo que, por medio del interaccionismo simbólico, hice uso de las entrevistas cuyas transcripciones fueron analizadas para encontrar los elementos cualitativos y relacionarlo con lo que plantea Lauretis en torno a las tecnologías del género y cómo la mirada del fotógrafo ha sido configurada por dichas tecnologías, aunado al concepto de régimen escópico que le ha propiciado ginopia. El segmento temporal fue de mayo 2016 al primer trimestre de 2017 a efectos de recopilar los hechos noticiosos donde temas como la violencia de género, la violencia política, los feminicidios o los desplazamientos hayan sido cubiertos o ignorados por las y los fotoperiodistas

Para cerrar, en el capítulo 4 se realizó un **análisis de sitio y modalidad** de las fotografías. Ya que, de acuerdo con Gillian Rose (2007) hay una manera de analizar las fotografías desde un punto de vista sociológico pues, debido a la proliferación de imágenes, “se sugiere que las formas modernas de entender el mundo dependen de un régimen escópico donde ‘ver’ equivale a ‘conocimiento’” (Trad. Propia. Rose, 2007). Por ello, la autora londinense sugiere entender las imágenes a partir de tres sitios: de producción, de la imagen por sí misma y de la audiencia; donde cada uno de ellos tiene a su vez tres modalidades: tecnológica, de composición y social (ibid.). Este método puede ser de utilidad para contrastar lo expresado en la entrevista a profundidad y la producción fotográfica del /la fotoperiodista informante.

Noticias desde Colombia

Como parte de esta investigación, haré un entretejido con aquello que fui recolectando durante mi estancia de investigación realizada en Colombia en el periodo mayo-agosto de

cómo interactúan, cuáles son sus creencias, sus valores, sus motivaciones, etc., tratando de hacer todo esto dentro de las perspectivas de los miembros del grupo.

(En <http://antropologiayecologiaupel.blogspot.mx/2011/03/perspectiva-etic-y-emic.html>)

2016³. Además, como tesis de Estudios Culturales, pretendo romper algunos moldes que me parecen difíciles de salvar: escribir en primera persona. De Cartagena aprendí que las murallas no son impenetrables; que, si en algún momento fueron el símbolo de una ignominia llamada esclavismo, en la actualidad sólo es útil para delimitar un espacio histórico cuya carga sociocultural habla de un pasado que contuvo el crecimiento de la ciudad amurallada de Cartagena de Indias. Es, pues, el pretexto que los Estudios Culturales me dan para tratar de tumbar esta muralla que me limita escribir libremente, que bajo el argumento de que el texto debe presentar un lenguaje pragmático, académico y científico, me resta toda posibilidad en la manera en que deseo recorrer los subsecuentes capítulos, observando siempre que lo aquí expresado tendrá un sustento teórico.

Desde la fotografía, he tenido la posibilidad de narrar historias con pocas palabras, pero con la firme idea de presentar un discurso argumentado. Ahora, en este trabajo escrito, deseo que mis palabras sean una tea que guíe mi camino por un túnel que me resulta sinuoso e inexplorado. A lo largo de estas páginas deseo, más bien, dialogar con los autores referentes de los Estudios Culturales. Pero también quiero recuperar lo expresado por las mujeres que conocí en Colombia. Aquellas mujeres que no leí en un libro, sino que pude verles a los ojos y pudieron compartir conmigo sus sueños, su tiempo y la mirada con la que recorrieron una parte dolorosa del *conflicto armado* que tuvo como protagonistas a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), grupos paramilitares, fuerzas institucionales del orden (Policía Nacional, Ejército Colombiano) y que, a partir de la intromisión de los carteles del narcotráfico, dieron un trazo distinto a dicho conflicto.

Tampoco pretendo hacer un recorrido histórico contemporáneo de aquel país. Más bien, deseo construir un puente que une sus realidades con las realidades de Chiapas y, en un sentido más amplio, con las de la región sur-sureste de México. Se trata, pues, de estudiar un fenómeno que ocurre de manera local pero que pretende cambiar el escenario y adecuarlo a nuevos espacios socioculturales y políticos, porque, después de todo, las

³ Al tiempo que realizaba mi Estancia de Investigación en la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, se concluyeron los trabajos de las mesas de negociación entre las FARC y el Gobierno Colombiano para dar por terminado un Conflicto Armado que duró 52 años. La noticia se dio a conocer el 25 de junio en La Habana, Cuba. La fotografía de ese momento histórico es también ejemplo de la invisibilización de las mujeres: Tres hombres, Juan Manuel Santos, presidente de Colombia, estrecha virilmente la mano de *Timochenko* líder de las FARC para sellar el protocolo de la Firma de los Acuerdos de Paz de La Habana. Como testigo de honor y anfitrión, Raúl Castro, presidente de Cuba, coloca sus manos sobre el gesto. El Triunvirato de la Paz deja fuera a las mujeres.

relaciones de poder pueden analizarse en cualquier esfera. Desde lo micro hasta lo macrorregional.

Una manera de rescatar lo adquirido en la estancia de investigación en la Universidad Nacional de Colombia, fue la propuesta de incluir en este trabajo dos intersticios. El primero lo desarrollé a partir de la visita a La Ciudad de Las Mujeres, en Turbaco, departamento de Bolívar, Colombia. Donde tuve oportunidad de charlar con una de las fundadoras de dicha localidad, un fraccionamiento construido por mujeres desplazadas por el conflicto armado y que, aún con el proceso de paz concluido entre las FARC y el gobierno colombiano, siguen esperando la reparación del daño. A manera de crónica, narro en el primer intersticio este encuentro con Deyanira Reyes, integrante de la Liga de Mujeres Desplazadas. Este apartado ya fue presentado en el Congreso de Antropología de la Universidad Javeriana, en Bogotá en junio del 2017.

El segundo intersticio consiste en una entrevista realizada a Natalia Botero, fotoperiodista originaria de Medellín, Colombia. Quien fue corresponsal para el periódico El Espectador (uno de los rotativos de mayor circulación nacional) y la Revista Semana. La conversa incluyó inquietudes sobre el conflicto armado, sobre su trabajo testimonial de masacres ocurridas en zonas rurales, sobre la manera en que ella ve a la fotografía como una herramienta para reintegrar a las familias que han vivido la desaparición de uno de sus integrantes. De igual manera, Botero esboza su ideal de fotoperiodista.

Sirva pues, esta muralla para asomarme a mi tema desde los estudios culturales. Porque, finalmente, en estos cruces de datos y experiencias impersonales, también se tejen mis propias experiencias e intereses. Después de todo, como fotoperiodista también puedo analizarme, estudiarme, ser punto de partida o llegada. Para poder entrar y ser un poco fotoperiodista; salir para ser académico e investigador. La Torre del Reloj me indica que es hora de partir a Turbaco. A conocer La Ciudad de Las Mujeres.

Intersticio I: La Ciudad de Las Mujeres

*Con puño arriba tumba ya toda la muralla
tumba muralla nadien te calla Eeeeeeeh!
pasa la raya vamos para allá Eeeeeeeh!
pásala ya pero ya sin callá
Tumbamuralla | Systema Solar*



Advertencia en Ciudad de las Mujeres
Turbaco, Colombia © Osiris Aquino

A escasos 10 kilómetros de la glamorosa Cartagena de Indias, se encuentra el municipio de Turbaco; ambas localidades pertenecientes al Departamento de Bolívar, en la porción de la costa atlántica de Colombia. Al menos eso decía *Google Maps*. Este dato terminó por motivar mi viaje a Cartagena. Me interesaba conocer la llamada Ciudad de Las Mujeres en Turbaco. Una comunidad fundada por la Liga de las Mujeres Desplazadas bajo la dirección de la Doctora Patricia Guerrero.

Me hospedé en un hostel en Getsemaní, un barrio periférico de la ciudad amurallada de Cartagena. Allí mismo pregunté por la *Ciudad de Las Mujeres*. ¿Acaso un nuevo espacio mítico donde viven las Amazonas del siglo XXI? No, ni idea. El dueño del hostel nunca había escuchado hablar de ellas. Mi único referente: Turbaco. Fui más específico: “Bonanza”. Irónico nombre de una ciudadela que alberga a un grupo de mujeres que fueron desplazadas por el Conflicto Armado.

Finalmente pudimos descifrar cómo llegar a Turbaco (o a Bonanza), pero no a Ciudad de Las Mujeres. *Google* de nuevo facilitó mi búsqueda. La ruta era sencilla: Tomar

el Transcribe⁴, dirigirme a la terminal de autobuses, abordar la *busefa* que se dirige a Arjona, municipio colindante, (porque Bonanza no está en la cabecera de Turbaco, sino en la salida; en dirección a Arjona) y bajar en la entrada que está a orilla de carretera. Me adentré a un país que me faltaba: esa Colombia alejada de la imagen cosmopolita y ordenada, pero gris y fría de su capital llamada Bogotá. Pagué 2,000 Pesos Colombianos (alrededor de \$15.00 MXN) por mi tiquete⁵.

Luego de 15 minutos de trayecto, estaba en la entrada de la ciudadela Bonanza. Empecé a caminar y vi las primeras casas que pertenecían a un fraccionamiento en desarrollo. ¿Estrato 3? Es posible. [Esta Colombia tan llena de etiquetas y segmentada por estratos: estrato 1, los más pobres; estrato 6, los más ricos. Así los estratos intermedios hablan de la lucha entre el ser y el no ser. Porque también están los que habitan el Estrato 0. Los sin casa, los cartoneros]. Interrumpo mi diagnóstico socioeconómico al encontrarme con un joven que me mira con sospecha mientras yo propicio el encuentro. Lo cuestiono. No, nunca había escuchado hablar de ellas. Sigo caminando. Me adentro en Bonanza. Las miradas de recelo empiezan a seguir mis pasos. Mi acento me delata. Pregunto a unas vecinas, pero con desconfianza logran mascullar que no saben de *la Ciudad de Las Mujeres*. Me empecé a cuestionar si no era una leyenda, como aquella que motivó a los españoles a buscar afanosamente⁶ El Dorado en Colombia. Peor aún: yo buscaba a las Amazonas.

Había apuntado en mi libreta de viaje una dirección:

Patricia Guerrero
Liga de Mujeres Desplazadas.
Manzana 4, Lote 70. Ciudadela Bonanza.
Turbaco, Bolívar, Colombia.

—¿Cuál es el origen de la Liga de las Mujeres⁷?

— *Pues la Liga de Mujeres Desplazadas nació aproximadamente hace 16 años (en el 2000) en el “Barrio del Pozón”, un barrio subnormal de la ciudad de Cartagena, donde comenzó todo lo relacionado con el Conflicto Armado, pues era como que la zona más*

⁴ Sistema de transporte público de camiones con una ruta y estaciones de ascenso y descenso determinadas.

Muy similar al Metrobús de la Ciudad de México

⁵ Boleto

⁶ Con apuro, con prisa, con urgencia, con codicia

⁷ La liga de las mujeres desplazadas es la organización que fundó La Ciudad de Las Mujeres.

vulnerable del tugurio⁸, como dice uno. Y era donde pues como donde las mujeres, las familias, tenían más posibilidades de llegar y armar sus cambuches⁹ en diferentes partes de “El Pozón”¹⁰

Pregunté por la Manzana 4. La desconfianza de los lugareños no les permite darme información que me oriente a la dirección solicitada. No les culpo. 52 años de conflicto armado había desterrado la paz y tal parece que las y los niños no la conocerán en el futuro inmediato. [¿Yo conozco la paz? Me preguntaba mientras mis pasos avanzaban al interior de Bonanza] Me fui acercando a la manzana referida. Esperaba encontrar un aviso, un letrero que me indicara que estaba en *La Ciudad de Las Mujeres*. No lo había. Ni siquiera las calles tenían una nomenclatura precisa. Estuve a punto abandonar la búsqueda cuando encontré un letrero, similar a los señalamientos de tráfico, que decía: “Cuidado, el Machismo Mata”. Estaba en la Ciudad de las Mujeres. O, al menos, ese era un indicio. Ahora a preguntar por el comité.

— ***Tengo entendido que sufrieron de desapariciones forzadas de sus familiares, de sus hijos...***

— *Si, dentro de todo este proceso, pues dentro de la organización que es de aproximadamente 300 mujeres porque tenemos diferentes asentamientos, como les llamamos. Tenemos en varios municipios, por ejemplo: Aquí en Turbaco, en Bolívar, que está la Ciudad de Las Mujeres; tenemos en Carmen de Bolívar, que es también un municipio que sufrió mucho todo lo que tiene que ver con el Conflicto Armado y ahora con el proceso de Paz también es como un epicentro central. Tenemos San Jacinto, Bolívar y tenemos Cartagena en tres sectores, Guerrero, Pozón, Nelson Mandela es otra.*

— ***En estas poblaciones se conforma un conjunto de 300 mujeres***

⁸ Ciudad perdida; asentamiento irregular situado en la periferia de ciudades importantes en Colombia.

⁹ Casas hechizas, chozas construidas con materiales de reúso como cartón, plástico y varas.

¹⁰ Entrevista con Deyanira Reyes. Integrante de la Liga de Mujeres Desplazadas y fundadora de Ciudad de Las Mujeres.

— *Sí, no sólo aquí en la Ciudad de Las Mujeres, sino que están distribuidas. Esa es la liga. Y aquí en Turbaco tenemos un corregimiento también, San José del Chiquito.*

Pero no encontraba el comité. Ni a la presidenta que vivía en el lote 70 de la manzana 4. Una joven argumentaba que su madre no estaba y que no sabía la hora en que ella regresaría. Empecé a sentirme ofuscado. ¿Tantos kilómetros recorridos desde Bogotá (o desde México) para nada? “De haberlo sabido, me hubiera ido a la Isla de Barú¹¹. Ahí estaría: en la playa tomando agua de coco”, pensaba mientras buscaba la manera de contactarme con alguna de ellas. ¿Hacer fotos de Ciudad de Las Mujeres para no sentir que había realizado el viaje en vano? ¿Sin permiso del Comité? No, no era opción.

“Apreciada (sic) Osiris: te dejo en manos del comité ejecutivo de la org. que resuelve estos asuntos. Muchas gracias por pensar en la Liga de Mujeres Desplazadas.”

Me contestó Patricia Guerrero vía correo electrónico el día que llegué a Cartagena.

Me motivó conocer, de primera mano, las impresiones que las víctimas del Conflicto tenían sobre el Proceso de Pacificación entre las FACR y el Gobierno Colombiano. Había escuchado a Natalia Botero¹² hablar sobre muertos, ejecuciones, desapariciones forzadas y desplazamientos de comunidades enteras que no deseaban estar en el fuego cruzado entre guerrilleros y paramilitares. Sí, tenía el testimonio de alguien que cubrió durante casi 20 años *el conflicto armado* de Colombia. Pero yo quería escucharlas a ellas, a las desplazadas, a las que nadie menciona en el proceso de paz; ellas mismas se saben invisibilizadas.

— ***¿Qué representa para la Liga de Mujeres Desplazadas el Proceso de Paz?***

— *En sí, a nosotras como Liga de Mujeres Desplazadas, pues sabemos que se habla mucho del Proceso de Paz, pero sabemos que hay muchos vacíos realmente; que se habla de paz y todo. Se escucha como muy bonito pero que, si lo lleva uno, por ejemplo, a cada región, a cada sentir de la mujer, pues hay muchos vacíos.*

— ***¿Qué vacíos?***

¹¹ Una de las playas más concurridas en la región de Cartagena.

¹² Fotoperiodista y Académica originaria de la ciudad de Medellín, Departamento de Antioquia a quien entrevisté durante su visita a Bogotá. La entrevista tuvo lugar un mes antes de mi viaje a Ciudad de Las Mujeres. Más adelante tocará el turno a Natalia hablar desde su experiencia

— *La verdad, en su totalidad, no se dice. La reparación pues es algo que no se hace como debe ser, de acuerdo a la ley y que siempre se ha dedicado... más como se hace más visibilización, se tiene más presente el tema de los victimarios que las víctimas. Uno dice: “se le da más reconocimiento, mucho [más] estatus [a ellos] que a las mismas víctimas. Entonces hay cosas que quedan ahí vacías”.*

¿Qué se dice en las noticias de la Liga de Mujeres Desplazadas? ¿Qué se cuenta de la Ciudad de las Mujeres en los grandes corporativos televisivos como RCN o Noticias Caracol? ¿De qué manera sistemática se ha invisibilizado el esfuerzo de las mujeres por reconstruir su vida, aquella que tenían antes del conflicto? ¿Quién da cuenta de las acciones violentas de las que han sido objeto: ataques sexuales, desapariciones, asesinatos? Sólo son materia prima para la nota roja de los periódicos locales. En el *proceso de pacificación* se escucharon solamente las voces polarizadas de los que toman las decisiones: el jefe del Ejecutivo que entabló acercamientos con la guerrilla, Juan Manuel Santos y el opositor a dicha negociación: el ex presidente y actual Senador Álvaro Uribe Vélez. Dicha confrontación desembocó en la jornada más vergonzosa para el pueblo colombiano; los expuso al escarnio internacional:

[Paréntesis y notas de viaje: 2 de octubre, el plebiscito]

Hoy 2 de octubre de 2016 se llevó a cabo el plebiscito en Colombia. En dicha consulta, se preguntó al pueblo colombiano si estaban a favor de que los Acuerdos de La Habana, adquirieran rango constitucional para hacer efectivo el documento signado-, que incluía, entre muchas resoluciones, permitir que las FARC se convirtieran en un partido político con la posibilidad de tener a sus propios representantes en el Congreso. Por una ridícula diferencia, el “NO” se impuso a la esperanza de un destino pacífico. De las muchas lecturas que se puede hacer a este resultado y más allá de las explicaciones que los expertos politólogos puedan dar, me quedó con lo que me dijo Deyanira Reyes en Turbaco:

Osiris Aquino: ¿Este parece ser un proceso definitivo?

Deyanira Reyes (DR): Pues mirando como que el presidente ha tenido una estrategia como de avanzar, el proceso pues parece ser el definitivo. Pero como te digo, con muchos vacíos. Definitivo, pero con muchos vacíos. Esperemos a ver porque si se puede mirar, por ejemplo, las noticias, por ejemplo, se está hablando de la entrega de armas, sin embargo, hace poquito en el noticiero mostraron que hubo como un atentado pero que no sé. Son cosas que están allí.

(DR) Sí, hay gente que está en contra del proceso de paz, pero como se dice a veces pues en los noticieros se mira todo el proceso de la política, ellos tienen sus intereses personales de acuerdo a su política y a sus grupos, entonces son cosas muy fuertes en ese sentido. O sea, tienen sus debates allí y siempre tienen sus choques, ahí llevan todo con el conflicto.

Y tal parece que dejamos de escuchar a las verdaderas expertas del Conflicto: las personas que han vivido en carne propia el desplazamiento, la muerte y las desapariciones. Lamento que la entrevista que hice en Ciudad de las Mujeres siga vigente. Deseaba que Deyanira estuviera equivocada. Regresar, mirarla a los ojos y decirle: “¿Ves? Estabas equivocada” y después, haberla abrazado fraternalmente. Pero esta historia aún no concluye. Y mientras sigo escribiendo esta tesis, me doy cuenta que las mujeres, como uno de los sectores más afectados por el Conflicto, siguen siendo invisibilizadas. En tanto no se les permita ser escuchadas, transcurrirán otros 52 años sin que la paz llegue a regar los campos agrestes de la guerra donde sólo se han sembrado cadáveres. Ojalá que llueva café en el campo.

¿La invisibilización de las mujeres afectadas por el conflicto tiene relación directa con el NO? ¿Y si las hubieran escuchado o visto? Entiendo que no puede ganarle el sentimiento ¿O sí? Escuchaba más optimista a Natalia Botero, pese a que ella fue testiga¹³ de tantas atrocidades cometidas por los Grupos Armados del Conflicto en diferentes puntos de la geografía colombiana. Me pregunto si ella no lo veía venir.¹⁴

¹³ SIC

¹⁴ Apuntes de Estancia. Textos, citas y reflexiones personales generadas a partir de la Estancia de Investigación.

[Fin de Paréntesis]

— *Entonces te digo que es algo muy fuerte pero la Organización y gracias a la doctora Patricia (Guerrero) que nos ayudó mucho a seguir adelante y una experiencia también en el tema de que yo era una mujer muy tímida y a mí me ayudó mucho este sentido a desenvolverme a conseguir nuestros derechos a hablarle a las otras mujeres de sus derechos. Así sean víctimas, no sean víctimas, que como mujer tenemos derechos...*

— **(Interrumpo) ¿Usted se asume feminista?**

— *¡Sí! (ríe con orgullo) Totalmente entonces, pues también al conocer, al hablarles de la experiencia de la Organización, de mi experiencia propia, hacer cambios de la experiencia ha ayudado mucho también en mi hogar, a mis hijos, también mi hija, en particular, también ella, porque tenemos el grupo de jóvenes. Ahora estudia, no está liderando, pero también le gusta mucho liderar.*

Me acerqué lo suficiente a escuchar una parte afectada por el conflicto. Pero pude constatar que la fortaleza y la solidaridad, pero sobre todo la sororidad, permitió hacer del Proyecto Vida Digna una realidad para un grupo de mujeres que decidió no quedarse de brazos cruzados y empezar a escribir su propia historia, alejada de los reflectores de los medios de comunicación.

Pienso en Svetlana Aleksíevich cuando se asume historiadora de lo etéreo. La Nobel de Literatura 2015 asegura que los grandes acontecimientos se fijan en la historia. En cambio, los pequeños, aquellos que son importantes para los pequeños hombres y mujeres, se pierden sin dejar huella (2016). Quizá he asumido este mismo trazo, el de buscar los detalles significativos en aquello que parece perderse en la maraña histórica de Colombia; la que se pierde bajo una avalancha de noticias donde figuran los líderes, los presidentes, los guerrilleros líderes. Mientras nosotras y nosotros nos atrincheramos en un pequeño suburbio que cuenta su propia historia, una de las hebras que forman parte de este tejido social que se configura en el Post-Conflicto.

Me he atrevido a buscar, desde mi tema de investigación, la relación que tiene este grupo (la Liga de Mujeres Desplazadas) con el fotoperiodismo, la ginopia y Deyanira Reyes. Le comenté que yo supe de ellas gracias a una nota publicada en Chiapas. Se sorprendió

que en México supieran de su existencia mientras que, en su propio país, sigan sin ser visibilizadas:

— **En los medios de comunicación, las mujeres también están invisibilizadas...**

— *[En] Colombia, como te comento, cuando uno trata de ser visible, es el mismo Estado que trata de invisibilizar a uno. Por ejemplo, estamos hablando del tema de la reparación colectiva de la organización y te cuento que llevamos alrededor de tres años y ha sido una pelea muy grande, porque realmente el Estado, a pesar de que está la Ley 1448¹⁵, a pesar de eso, la lucha es grande porque como que el estado siempre trata de invisibilizar a uno y la descoordinación que hay entre las diferentes instituciones, la misma discriminación hacia las víctimas, la estigmatización también. Eso hace que uno se sienta más acompañada a nivel internacional que a nivel nacional.*



Álvaro Uribe, ex presidente de Colombia
por Julio César González (matador) para el periódico
El Tiempo de Bogotá (2017)

Constantemente se repite la palabra “lucha”, “víctimas”, “conflicto”, “invisibilización”. Pero me resisto a que sean las únicas ideas que ellas representan. Me han hablado de su vida anterior, aquella que estaba en el campo y esa misma idea les da esperanza y les alienta a soñar:

— *Realmente nosotras como mujeres, como víctimas, nos sentimos muy felices de ver que otras organizaciones, que otros países realmente conocen y quieren conocer más de nuestra historia y es muy triste que como dices, como habías comentado, que a nivel nacional pues no se mire ese acompañamiento sobre todo el de las mujeres, más que todo las organizaciones de mujeres. A nivel nacional pues la organización pues más grande, es la Liga de Mujeres Desplazadas.*

¹⁵ Ley 1448 de 2011. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones. Fecha de publicación: 10 de junio de 2011. La ley 1448 refiere al reconocimiento de víctimas aquellas personas o colectivos que hayan sufrido violación a sus Derechos Humanos “ocurridas con ocasión del conflicto armado interno”.

Es el Estado, como ente de poder público, el principal actor que obstaculiza a las mujeres víctimas del conflicto armado. Es, con el discurso y la ginopia, formas de contrarrestar la emergencia de un grupo de mujeres organizadas y agrupadas bajo directrices perfectamente delineadas y fundamentadas. Por ello para Deyanira Reyes resulta imprescindible informarse.

— *Gracias a la Doctora Patricia que nos ayudó mucho a seguir adelante y una experiencia también en el tema de que yo era una mujer muy tímida y a mí me ayudó mucho este sentido a desenvolverme a conseguir nuestros derechos; a hablarle a las otras mujeres de sus derechos. Así sean víctimas, no sean víctimas, que como mujer tenemos derechos.*

Mientras me alejaba de Ciudad de las Mujeres, pensaba en las similitudes con México cuando se ejerce violencia contra las mujeres, en las mujeres asesinadas, en los niveles alarmantes de feminicidios que ocurren en el Estado de México¹⁶. En las mujeres que diariamente denuncian violencia sexual en la calle y, sobre todo, la violencia que se ejerce desde las instituciones que deben procurar justicia. Cuando la omisión y la impunidad son parte del círculo vicioso, los medios, contribuyen a la invisibilización o banalización de la violencia hacia las mujeres. No se diga cuando se trata de mujeres que buscan ser parte de los procesos político-electorales. Como ocurre con María de Jesús Patricia Martínez (conocida como Marichuy), vocera del Concejo Nacional Indígena y quien intenta representar la voz de los pueblos originarios durante el proceso electoral del 2018 en México mediante la figura de Candidata Independiente. Ser mujer indígena (náhuatl de Tuxpan, Jalisco), además vinculada como candidata del EZLN¹⁷, no generó interés para la prensa, por lo tanto, se mantuvo desplazada de la agenda mediática. Excepto cuando sufrió un accidente carretero en Baja California Sur¹⁸ donde obtuvo los más alto índices de cobertura mediática. Ante una serie de factores que favorecía a los pre-candidatos como Margarita Zavala (esposa del ex presidente Felipe Calderón y Jaime Rodríguez (gobernador de Nuevo León) como la cobertura mediática, un equipo de trabajo que recopiló las firmas para avalar las candidaturas, Marichuy fue seriamente cuestionada, relegada o excluida del

¹⁶Estado de México, capital del feminicidio en:
https://elpais.com/internacional/2017/05/15/mexico/1494869255_010650.html

¹⁷ EZLN elige a “Marichuy” como candidata al 2018. En:
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/estados/2017/05/28/ezln-elige-marichuy-como-candidata-para-2018>

¹⁸Accidente de caravana de Marichuy. Una persona muerta y 11 heridos. En:
<http://www.eluniversal.com.mx/accidente-de-caravana-de-marichuy-una-persona-muerta-y-11-heridos>

debate. Pero también discriminada por su origen, por ser mujer indígena donde los comentarios más benévolos la invitaban a regresar “a hacer tortillas”¹⁹.

Le compartí a Deyanira mi dificultad para encontrarlas; que yo esperaba encontrar algún letrero de bienvenida señalando que, finalmente, había encontrado a las Amazonas. Se rio y me dijo que era parte de las peticiones en el tema de la Reparación Colectiva para que se reconozca, a nivel municipal y distrital, este espacio por su historia; por su origen: “Nosotras queremos hacer una figura de bronce para que se identifique y diga ‘Bienvenidos a la Ciudad de Las Mujeres’”. Vi el brillo de optimismo mezclado con melancolía (o como dicen en Colombia: “la tusa”) en sus ojos, por ello, me atreví a hacer una última pregunta, aun cuando ya nos habíamos despedido:

— ***¿Cómo tiene que ser esa mujer que represente a la Ciudad de Las Mujeres?***

— *Esa mujer debe tener un aspecto de mujer campesina. Porque las que estamos aquí, no hemos perdido ese sentir de mujer campesina. Porque las campesinas nos sentimos libres, nos identificamos con la naturaleza, nos identificamos con espacios amplios. Entonces, tendría que ser una mujer muy alegre y muy libre.*



Placa dedicada a la Dra. Patricia Guerrero, abogada y activista. Ciudad de las mujeres. Turbaco, Colombia. Julio 2016 ©Osiris Aquino

¹⁹Los motivos de Marichuy en: <http://www.jornada.unam.mx/2017/12/30/opinion/012o1pol>

CAPÍTULO 1

EL FOTOPERIODISMO: LA MIRADA COMO ESPACIO DE RESISTENCIA

En el presente capítulo haré una descripción de la situación actual del fotoperiodismo realizado en Chiapas. Para ello tomaré como punto de partida el movimiento zapatista que irrumpió en 1994 en la escena política desde el espacio local, hacia el ámbito nacional con repercusiones globales en aquel momento. Es necesario aclarar que no será una revisión documental de las causas sociales, económicas o políticas que originaron la creación y la consecuente acción política-miliciana del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), pues existen diversos trabajos que dan cuenta de ello como el trabajo de Sylvia Marcos en: “Mujeres indígenas rebeldes zapatistas”²⁰ (Eon, 2011) o el texto “a cuatro manos” de Paco Ignacio Taibo II y el sub comandante Marcos: “Los muertos incómodos (falta lo que falta) (Joaquín Mortiz, 2005)”. El movimiento zapatista sirve como pretexto y telón de fondo para conocer el trabajo realizado por las y los fotoperiodistas que iniciaron su trayectoria profesional en el estado o de quienes viajaron a Chiapas luego de la aparición en la escena pública del EZLN. Muchos de los que llegaron a radicar por un largo periodo de tiempo, marcaron a una nueva generación de fotoperiodistas en México y trazaron un nuevo discurso visual para las generaciones de fotógrafos y fotógrafas que les sucedieron.

Será importante revisar la relación entra la construcción de la mirada en mis sujetos y cómo incide dicha construcción en las y los fotoperiodistas al momento de realizar el registro espacio-temporal de un hecho noticioso en una fotografía que puede responder a los intereses de un grupo hegemónico en el poder y que se sirve de la misma para adoctrinar a un grupo social. De ahí la necesidad de revisar los planteamientos de Michel Foucault para desarrollar el concepto de *tecnologías de la mirada* que me permitirá definir a la fotografía como un instrumento que mantiene una constante vigilancia sobre los sujetos de la sociedad; como estrategia del poder para someter, desde el discurso y la imagen, la

²⁰ Versión para descargar desde Radio Zapatista: <http://radiozapatista.org/wp-content/uploads/2018/04/mujeres-indigenas-rebeldes-zapatistas-sylvia-marcos.pdf>

materialidad de las personas. Es decir, desde una mirada subjetiva que muestra de manera sesgada la realidad, que somete el cuerpo a una especie de panóptico que vigila y modifica su comportamiento.

Además, pretendo establecer que la fotografía y el ejercicio fotoperiodístico realizado por los sujetos de esta investigación, pueden ser una forma de resistencia que contribuye para que la memoria colectiva tenga presente aquellos sucesos que agravaron a la sociedad. Aunado a ello, será necesario, para efectos de esta investigación, entablar un diálogo con los conceptos planteados por las teorías feministas que abordan el ejercicio de un cierto tipo de visualidad como resultado de una praxis androcéntrica que tiene su origen en el sistema patriarcal donde se gestan las actitudes y los conocimientos que permean en los propios fotoperiodistas como parte de la sociedad. También se busca establecer, hacia el final de este capítulo, cómo la construcción de esta visualidad propicia lo que la episteme feminista denomina *ginopia*, es decir, la invisibilización de la mujer ejercida desde el sistema patriarcal efectuada en cualquier ámbito. En este caso, en los hechos periodísticos.

1.1. De Turbaco, Bolívar a los Altos de Chiapas

Los procesos sociales que los medios de comunicación difunden como noticias, y en especial aquellos protagonizados por mujeres, se alternan en dos territorios de donde se ha extraído información para esta tesis: México y Colombia. Siendo este último, el punto de partida para hacer un comparativo de cómo los medios de comunicación han jugado un papel relevante para manipular la percepción, que se tiene, en primera instancia, de las víctimas del conflicto armado que ha llegado, en apariencia, a su final a partir de los Acuerdos de la Habana firmados por las FARC y el Estado colombiano.

Con base en la información recabada en Ciudad de las Mujeres,²¹ como parte de una etnografía del conflicto, se podría establecer un punto de partida para entender la idea de cómo la invisibilización de las mujeres, en este caso como víctimas del conflicto armado en Colombia, se ejerce de manera sistemática. A decir de una de las integrantes del comité de la Liga Mujeres Desplazadas, es el proceso de paz un intento con muchos vacíos por

²¹ Asentamiento semiurbano ubicado en Turbaco departamento de Bolívar en Colombia. Ver Intersticio I

terminar con el conflicto armado. Un proceso que relegó a las afectadas del enfrentamiento entre la guerrilla y el estado a una invisibilización sistemática:

En sí, nosotras como Liga de Mujeres Desplazadas, sabemos que se habla mucho del proceso de paz, pero sabemos que hay muchos vacíos; que se habla de paz. Se escucha muy bonito pero que, si lo lleva a cada región, a cada sentir de la mujer, pues hay muchos vacíos (...) La reparación es algo que no se hace como debe ser: de acuerdo con la ley. Y que siempre se tiene más presente el tema de los victimarios que las víctimas. Uno dice: "salen como que se le da más reconocimiento", mucho (más) estatus que a las mismas víctimas. Entonces hay cosas que quedan vacías. (D. Reyes, comunicación personal, 12 de julio de 2016)

Lo observado en Colombia tiene un hilo conductor de cómo los medios de comunicación ejercen sobre los integrantes de la sociedad, un discurso que invisibiliza a un sector, pero que catapulta a otro. En el caso del país sudamericano, son las mujeres afectadas por el conflicto quienes se perciben a sí mismas como invisibilizadas y excluidas en la toma de decisiones en el proceso de pacificación. Dicha exclusión, consideran, deriva en vacíos legales que impiden la restitución del daño en su totalidad.

En contraste, será necesario hacer una breve revisión de lo que representó el movimiento zapatista en Chiapas como materia prima para el periodismo y, por, añadidura, para el fotoperiodismo:

1 de enero de 1994. En los primeros minutos del año entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de Norteamérica (firmado entre México, Estados Unidos y Canadá). Este tratado, se decía, representaba el arribo a una zona comercial privilegiada para México y era también catalizador del desarrollo económico tan anhelado por décadas; la entrada al primer mundo. En los instantes posteriores al abrazo de Año Nuevo, en las Zonas Altos y Selva de Chiapas, integrantes de grupos étnicos como tseltales, tsotsiles, tojolabales, ch'oles, entre otros, cubriendo su rostro con un pasamontañas, se hicieron presentes en varias cabeceras municipales del estado.

Los integrantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional irrumpieron en las plazas públicas de los municipios de Altamirano, Larráinzar, Ocosingo. La toma de la presidencia municipal de San Cristóbal de las Casas, fue el epicentro del movimiento zapatista que llamó la atención de la opinión pública de manera inmediata. Esto provocó una abundante generación de información que empezó a fluir a través de los medios de comunicación con las primeras luces del día.

1.1.1 De la prensa y el periodismo al fotoperiodismo subordinado

Entendemos a la prensa como el reduco que proporciona información veraz a la ciudadanía, dice Bernárdez: “para garantizar el funcionamiento democrático en las sociedades en las que todos y todas somos ciudadanos libres e iguales ante la ley” (Bernárdez, 2015, p. 89). Pero desde los grupos de poder que poseen medios de comunicación han determinado, por medio del poder, además de económico, simbólico que “crea discursos sociales que se desarrollan en un contexto concreto”. De tal manera que se entienden a la prensa a partir de su entorno y el sistema productivo del que surgen (Ibid.). Ante esta realidad, la construcción de la noticia presenta tres etapas: la producción, la circulación y el consumo, en lo que puede establecer como un producto de la industria informativa (Bernárdez, 2015, p. 91). En esta cadena de producción, Celina Cappello (2009) considera al fotoperiodismo como un “complemento fundamental en la construcción discursiva y generación de certeza de realidad de un medio gráfico”. También es un “producto final de la fotografía publicada en los medios gráficos” por lo tanto, en esta industria hay una producción de imágenes periodísticas en donde están presentes fotógrafos, editores y diseñadores de los medios impresos. Por lo tanto, puede dejar de entenderse al fotoperiodista como “individuo aislado que capturó la imagen” para “asumir la noción de un grupo de trabajo de fotoperiodismo que decide sobre el producto visual del medio [impreso]” (Cappello, 2009). En este mismo sentido, se debe enfatizar en la noción de “objetividad” que se entiende como “la efectividad del medio en la constitución de visiones del mundo determinadas de los individuos, las cuales tendrán posturas políticas determinadas que guíen su accionar político” (ibid.).

La llegada de la fotografía sucede en plena Revolución Industrial y su continuo perfeccionamiento llegaron a marcar el camino para reproducir en una imagen, la realidad captada por los primeros procesos químicos y ópticos que tuvieron su origen en la cámara oscura²² llevaron a la fotografía a convertirse en un medio idóneo para reproducir “fielmente” la realidad. Como consecuencia de esta revolución, la Invención de la fotografía (...) inició el desarrollo de las emergentes imágenes técnicas, básicamente cine y televisión, pero se ha mantenido como un procedimiento visual de permanente referencia (Baeza, 2010, p. 9). Con el perfeccionamiento de los procesos químicos para revelar las imágenes, los medios

²² Inicialmente fue una habitación oscura con un pequeño orificio en una de sus paredes. Cuando un haz de luz entraba, proyectaba sobre la pared frontal, la imagen invertida del exterior. Debido a las dificultades para su traslado y ensamble, se fue ideando la manera de reducir el tamaño de la cámara hasta lograr reproducir el mecanismo en una caja de madera, con un espejo en 45° al fondo y un cristal en la parte superior donde se colocaba un papel translúcido donde los artistas reproducían los paisajes.

impresos vieron en la fotografía, la posibilidad de legitimar sus notas periodísticas. Sin embargo, los medios de comunicación fueron controlados o creados por grupos con poder económico que fueron cooptando “el campo de la confrontación libre de ideas y de la movilización de los ciudadanos, sobre todo desde el dominio de la televisión, pero también de la prensa” (ibid.). Y es la imagen “uno de los soportes fundamentales de todas las estrategias contemporáneas de persuasión y de uniformización del gusto” (Baeza, 2010, p. 10) o como lo plantea Jay, el establecimiento de un régimen escópico (Chao, 2012).

La importancia de la imagen fotoperiodística es señalada por Pepe Baeza quien de manera puntual hace un diagnóstico de esta relación simbiótica entre la prensa y la imagen noticiosa:

Los lectores, que bastante tiene con llevar adelante sus vidas, esperan que la prensa les ofrezca marcos adecuados de análisis desde principios de independencia profesional, de calidad significativa y de verdadera razón democrática. Y de esto hay un enorme déficit, que la imagen exhibe de forma más evidente aún que la palabra (Baeza, 2010, p. 10)

Sin embargo, el fotoperiodismo se ha entendido como un apéndice del periodismo y en el mejor de los casos, comparsa de la prensa corporativa que opera bajo los intereses de grupos que mantienen el control mediático de la información:

EL triunfo absoluto del capital a través de su concentración hegemónica -muy significativa en el sector de la comunicación-, y el control férreo, aunque poco visible de la contestación y de la crítica, se está realizando, entre otros factores, gracias a la desmovilización, fragmentación y ensimismamiento que propician los usos alienadores de los modelos comunicativos dominantes. En este contexto se sitúa el uso espectacular o banal que se está haciendo de la imagen en los medios. (Baeza 2010, p. 10-11).

Además, el trabajo documental que se realiza desde la fotografía, se ha percibido como algo aburrido que no cumple con las expectativas de la prensa que se ha convertido en un producto de los medios comunicación, por lo tanto, lo que ofrecen sus contenidos como mercancías. Estas imágenes mercantilizadas, procuran mostrar un rostro más amable, de servicios, meramente ilustrativos porque la imagen que representa la realidad es molesta. Por lo tanto, el resultado “es que la pérdida de cultura visual profesional crítica hace que en el terreno de la imagen de los diarios sean muy parecidos unos a otros, y que estén estancados en unos parámetros muy bajos de riqueza visual” (Baeza, 2010, p. 14).

Hasta este punto es necesario, entonces, reflexionar sobre el concepto de fotoperiodismo. Reuel Golden (2011) dice que el fotoperiodismo en su definición más básica es: “la presentación de historias por medio de la fotografía -los periodistas son, como bien dice la propia palabra, periodistas con cámara-.” Aunque este autor se concentra en justificar que el fotoperiodismo existe debido a la necesidad de mostrar “a la humanidad en los extremos de su existencia: guerra, malestar social, hambre, enfermedad, desastres naturales, pobreza” (Golden, 2011, p. 8). El mismo autor se pregunta: ¿Por qué empeñarse en mostrar sólo lo negativo? Y se responde: “desgraciadamente, las buenas noticias nunca han ayudado a vender periódicos” (ibid.)

Pero el fotoperiodismo, obedece a situaciones más complejas que satisfacer el morbo de los lectores. Es el medio idóneo para legitimar, mediante el uso de imágenes periodísticas, el discurso emitido con una intencionalidad de los grupos hegemónicos, que mediante el uso del poder simbólico (Bernárdez, 2015), presentan una manera incuestionable de ver el mundo y los acontecimientos que aquí suceden. En este uso de la imagen fotoperiodística que Pepe Baeza delimita como aquella es “producida o adquirida por la prensa como contenidos editoriales propios (...) que se vincula a valores de información, actualidad y noticia (y) recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica”. Para ello, determina la diferencia entre fotoperiodismo y fotoilustración:

El término fotoperiodismo designa indistintamente una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por ésta. De acuerdo con el criterio funcional de clasificación de imágenes a partir de la finalidad y el uso del circuito en que se inscriben, el fotoperiodismo representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada (Baeza, 2010, p. 36)

El autor español asegura, además, que el fotoperiodismo está profundamente influido por el documentalismo con sus diferencias a saber: “que el documentalismo, que comparte con el fotoperiodismo el compromiso con la realidad, atiende más a fenómenos estructurales que a la coyuntura noticiosa”. Mientras tanto, la fotoilustración son fotografías utilizadas por la prensa pero que tiene la finalidad de mejorar la “comprensión de un objeto, de un hecho, de un concepto o de una idea (...) a través de procedimientos de retórica visual y de simbolización” (Baeza, 2010, p. 39). Estas imágenes no pueden ser entendidas de manera aislada, debe acompañarlas un texto que las explique o aclare. De tal manera que el tema central de esta tesis se enfoca en la forma que el discurso establecido desde el periodismo y de cómo el fotoperiodismo se instauró como el bastión de la objetividad

incuestionable y a su vez, cómo el fotoperiodista incorpora este discurso y asume que su mirada es, justamente eso: objetiva. Para ello, es necesario revisar cómo fue registrado, fotográficamente hablando, el suceso que cambió el curso de la historia de Chiapas durante la última década del siglo XX.

1.1.2 El fotoperiodismo durante el Movimiento Zapatista

A principios de la década de los 90, el periodismo en México y de manera natural, el fotoperiodismo, venían de un profundo letargo sin acontecimientos noticiosos que implicaran un verdadero reto informativo o visual como el que representó 1985, año en que sucedió el terremoto de la Ciudad de México. Con la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia del país (1988-1994), los hechos noticiosos fueron irrelevantes, no porque no los hubiera, sino porque la censura gubernamental que se vivió durante ese periodo, impedía hacer un ejercicio periodístico crítico. Asesinatos como el del entonces candidato a la presidencia de la república por el Revolucionario Institucional (PRI), Luis Donaldo Colosio Murrieta (23 de marzo de 1994) al que la prensa en México denominó como "magnicidio". Hecho que quedó en la memoria colectiva luego de la circulación del video casero donde se observaba el momento exacto cuando el candidato recibió el impacto de bala en la sien y el de José Francisco Ruiz Massieu, Secretario General del PRI (28 de septiembre de 1994) marcaron su sexenio. El neoliberalismo se instauró en el país sin muchas críticas. El fotoperiodismo configurado como un apéndice del periodismo (Pepe Baeza, 2010), en tanto accesorio de la prensa, también silenciada, transitó casi una década sin mayores aportaciones discursivas:

De cualquier manera, Salinas tuvo que mantener a la prensa bajo control como un medio político para transmitir mensajes muy individualizados o sectoriales, sin importar que fuera a los "altamente informados o a los totalmente ignorantes, a los más poderosos o a los que carecen totalmente de poder, a los altamente involucrados o a los felizmente indiferentes", porque en la transición a una economía de mercado libre, la falta de consenso habría debilitado las estructuras tradicionales del autoritarismo mexicano, que ya había desafiado los intereses grupales, descentralizando la toma de decisiones y erosionando la organización social corporativista (Riva Palacio, 1995)

El movimiento zapatista pudo representar, en el fotoperiodismo, una nueva oportunidad para renovarse y construir una nueva mirada de la realidad del país. Chiapas, inexistente en el mapa político en aquel momento, se convirtió en el centro de atención de la opinión pública. No sólo a nivel nacional, sino también en la escena internacional. La

televisión y la prensa hicieron circular las primeras imágenes que dieron la vuelta al mundo en cuestión de horas.

El movimiento indígena gestado desde la selva, replanteaba la manera de mirar a la entidad y su realidad: se pusieron al descubierto las desigualdades socioeconómicas de los municipios indígenas, pero también la falta de interés de la clase política que mantenía en la marginación social a un importante sector de la población. La fotografía irrumpió en la escena mediática con imágenes que salvaron la censura gubernamental y dieron cuenta de lo que había acontecido en los primeros días de enfrentamiento entre la guerrilla zapatista y el Ejército Mexicano. Fue un momento determinante para el fotoperiodismo en Chiapas: el descontento social encarnado por el EZLN se volvió materia prima de la cual se nutre el imaginario colectivo a partir de las fotografías distribuidas por las y los fotoperiodistas que buscaban ganar la primicia de aquello que estaban mirando como el parteaguas histórico del México actual.

En el caso específico del fotoperiodismo, la mirada que empezó a constituirse a partir del movimiento zapatista se genera en torno a un movimiento social que tuvo lugar en la última década del Siglo XX. Era un momento histórico que debía ser registrado de primera mano. Los medios de comunicación buscaban ser los poseedores de la primicia; la primicia como producto lucrativo. La prensa local, nacional e internacional buscaba registrar el discurso del Subcomandante Marcos (ahora Subcomandante Galeano) quién de inmediato se convirtió en el personaje mediático más recordado de la década de los 90 gracias a la fotografía que edificó su imagen como efigie de un movimiento social. Su marca se volvió en un ícono al que se le llegó a comparar con el *Che* Guevara. El retrato fotográfico de un encapuchado -cuyo distintivo personal era una pipa de fumar-, se convirtió en un referente discursivo del movimiento indígena en Chiapas. Era la voz de los sin voz y el rostro (paradójicamente) de los sin rostro.

Las primeras imágenes realizadas por los fotoperiodistas, enviados o corresponsales, comienzan a circular en los medios audiovisuales e impresos del mundo. La internet, apenas incipiente, no marcaba tendencia en la opinión pública. En el ámbito local, la situación era distinta: mientras los medios afines al sistema gubernamental trataban de ocultar o desprestigiar el movimiento zapatista, otra vertiente se volvió militante y visualizó otro aspecto del discurso: aquel que manejaba un contenido combativo, revolucionario y, principalmente, indígena. La sublevación de los oprimidos fue la temática que estuvo presente en las fotografías que aparecían en semanarios como *Proceso* y en periódicos como *La Jornada*.



Portada de *La Jornada*. 2 de enero de 1994

La visibilidad del movimiento zapatista surgió a partir de la articulación entre imágenes y textos que determinaron en aquel momento un discurso que orientó la manera en que la sociedad percibió este proceso histórico cuyo escenario se mantuvo dentro de los límites de Chiapas, específicamente en la Zona Altos. Contenido durante mucho tiempo dentro de un entorno local, el uso de medios electrónicos alternativos, un vocero carismático como el Subcomandante, además de la difusión permanente de la imagen del indígena sublevado, le hizo ganar seguidores y simpatizantes. Propició que muchas personas viajaran desde varios puntos del orbe para conocer de cerca el movimiento social. La fotografía sirvió como catalizador que produjo, en el imaginario social, un sentido utópico de la lucha: pueblos originarios se rebelaban contra el capitalismo; opositores al colonialismo occidental que persistía después de 520 años. Y es que, en efecto, muchas de las imágenes estaban acompañadas de discursos adecuadamente contruidos por el subcomandante Marcos. Las fotografías y los discursos del subcomandante que circulaban de manera constante en la prensa, jugaron un papel fundamental en la manera en que construían, en el imaginario colectivo, una imagen del movimiento zapatista. Es decir, la coexistencia del mensaje y una imagen vinculados al rostro mediático del EZLN, hizo de este movimiento, una bocanada de aire para el periodismo en México que despertó su letargo el 1 de enero de 1994.

1.1.3 La *vieja guardia*

El movimiento zapatista atrajo a muchos y a muchas fotoperiodistas de distintas partes del país y del extranjero. Algunos, incluso, se establecieron de manera permanente. Como ocurrió con Raúl Ortega (Ciudad de México, 1963):

Es más, me fui a Chiapas sin autorización de nada, en el periódico se enteraron hasta que yo ya estaba allá. De inicio realicé con recursos propios la cobertura de un tema que me llamó la atención, por lo que me fui por iniciativa propia, en una genuina reacción de fotógrafo de prensa. (...) A partir de ahí cambió mi vida, porque permanecer tanto tiempo en Chiapas fue extraordinario, ya que ningún medio planea enviar a alguien más de dos o tres semanas, mucho menos durante dos años (Gallegos, 2011).



Para Raúl Ortega fue una especie de fortuna que el medio para el que trabajaba (La Jornada), tuviera los mismos intereses por cubrir “un movimiento guerrillero en defensa de los derechos de los indígenas” (ibid.). Además, llamaba su atención la manera en que se hacía la guerrilla “que por otro lado fue innovadora en las formas y en los métodos para comunicar, aglutinar y hacerse entender” (ibid p. 406)

Foto: El Subcomandante Marcos durante la Convención Nacional Democrática. (Raúl Ortega, 1994)

La irreverencia política, el sarcasmo, la burla y la ironía mostrada en las entrevistas que concedió ocasionalmente para cadenas de televisión, definieron la personalidad del Subcomandante Marcos, mismas cualidades que han caracterizado cada uno de sus comunicados emitidos desde 1994. Las constantes burlas a los funcionarios del gobierno en turno y las duras críticas contra el sistema político de México, hicieron del *sub*, un personaje con muchos seguidores: era el único que “le decía sus verdades” al gobernador o al presidente.

Fotógrafos como Antonio Turok (Ciudad de México, 1955) se convirtieron en referentes del fotoperiodismo realizado desde Chiapas. Muchos de los nuevos fotógrafos vieron en Turok, quien venía de cubrir conflictos sociales en Centroamérica, un ejemplo a seguir.

Para el fotógrafo mexicano Antonio Turok, ese lugar fue San Cristóbal de Las Casas, donde, en sus propias palabras, podía huir de la Ciudad de México y explorar una cultura distinta a la suya. Cuando empezó, en 1973, su objetivo no era otro más que capturar la belleza a su alrededor, no obstante, de manera inconsciente su ojo y su cámara esculpieron al mismo tiempo un cuerpo documental impresionante. (Fernández, 2013)

Conocía, pues, la realidad social de Chiapas mucho antes que el movimiento zapatista saliera a la luz. La experiencia adquirida en la cobertura de movimientos sociales previos, le permitió a Turok hacer un corte diseccional del zapatismo de tal manera, que trazó el camino por el que transitaron algunos fotógrafos que se iniciaban como fotoperiodistas al momento de cubrir un conflicto de tal magnitud. En el fotoperiodismo en México soplaban aires de renovación y se llenaba de nuevas luces. También se dio una fuerte competencia profesional por realizar la mejor fotografía del zapatismo, que llegó en un momento coyuntural en la política nacional, en aquel 1994 (año de elecciones presidenciales donde se relevaría a Carlos Salinas de Gortari). Salieron a la luz fotografías con una técnica y estética impecables. Además de tener imbricado un discurso revolucionario, establecieron la forma en que las y los fotoperiodistas debían realizar las imágenes si querían ver publicado su trabajo en medios impresos internacionales. Estas imágenes eran difundidas a través de las agencias de información como AP, Reuters o AFP²³, que históricamente han fungido como monopolizadoras de noticias dictando la agenda global de la información:

Imágenes iguales para todos que reducen la realidad del mundo a estereotipos que anulan la diversidad de los fenómenos a los que se refieren y que sin embargo ocultan, en su profusión de escenarios, lo más obvio: a quién aprovecha la injusticia y la violencia. (Baeza, 2010, p 14)

²³ AP (Associated Press) es un corporativo de noticias fundado en 1846. Su origen obedeció a las necesidades de cinco periódicos neoyorquinos que trazaron y utilizaron una ruta exprés (pony express) para llevar noticias sobre la guerra que se libraba al norte de México. En la actualidad, sus corresponsales están presentes en más de 263 ciudades de más de 100 países (www.ap.org)

Reuters es una agencia de noticias fundada por Paul Julius Reuter en 1851 cuando se dio cuenta que el telégrafo era una tecnología que le permitiría difundir noticias rápidamente. Luego desarrollar el cable telegráfico submarino (que conectó a Inglaterra con Europa), se convirtió en la primera agencia que brindaba información financiera a las bolsas europeas. Actualmente se ubica en más de 200 ciudades de 94 países. Según su sitio, la agencia ofrece el acceso a 1,600 imágenes al día de una red global de 600 fotógrafos, muchos de ellos, ganadores de premios de fotoperiodismo (<https://agency.reuters.com>)

AFP (Agence France-Presse) es una agencia que tiene su origen en París en 1835 cuando Charles Havas fundó la Agencia Havas. Hacia 1840, su fundador utilizaba palomas mensajeras para adelantarse a los servicios oficiales del Estado en la transmisión de información. Para 1845 empezó a utilizar el telégrafo, invento que le permitió recibir información más justa y rápida de lo que sucede en el mundo. Con la guerra de Crimea (1854-1856), se amplía su red, su presencia y su prestigio. Para 1985, se crea el servicio de fotografía internacional. Según su sitio oficial, AFP difunde hasta 3,000 fotografías al día y garantiza “una cobertura completa de la actualidad mundial”. Cuenta con una red de 500 fotógrafos en 201 oficinas desplegadas en 151 países. (www.afp.com)

Medios impresos de izquierda como *La Jornada* destinaban casi todo el espacio de la primera plana a imágenes en blanco y negro de los integrantes del EZLN, semanarios como *Proceso* enviaron a sus mejores fotoperiodistas y corresponsales de guerra. La pugna por salir de las incomunicadas zonas zapatistas hacia San Cristóbal de las Casas (el único sitio con internet y señal de telefonía celular) para realizar el envío de las imágenes del Ejército Zapatista, convirtieron las veredas de los Altos de Chiapas, en el escenario de un frenético rally de la información.

Jóvenes fotógrafos locales como René Araujo, Tomás Vázquez, Mario Castillo, Óscar León, entre otros, tomaron la cámara y se dirigieron a la selva a fotografiar ese momento histórico que ocurría frente a sus narices. No hubo tiempo de reflexionar. Esa mirada se construyó a la par que se escribía la historia visual del propio movimiento zapatista.



Foto: Zapatistas en San Cristóbal (Antonio Turok. 1994)

Las y los fotoperiodistas buscaron, de manera sistemática, construir un imaginario revolucionario a partir de los sucesos que cubrían en los diferentes puntos de la zona del conflicto zapatista. Un discurso cargado de nostalgia por movimientos sociales de antaño, fue la constante en las imágenes registradas. Se hizo especial énfasis en las mujeres zapatistas que personificaban una nueva ola de insurgencia. Protagonizaban la parte activa del movimiento; generaron espacios de reflexión en torno a su participación política dentro de las bases de organización zapatista.

1.1.4 Las mujeres del EZLN: Protagonistas en las fotografías del '94

El fotoperiodismo contribuyó a que las mujeres integrantes del movimiento zapatista se hicieran visibles, ya que eran representadas como la personificación de la organización y construcción del conocimiento relacionado con la Madre Tierra, con el trabajo que construye la memoria, cuya impronta se encontraba en los textiles. También tomaban decisiones para su colectivo y, en muchas ocasiones, encabezaban los rituales y ceremonias religiosas.

Pero, además, se hicieron presentes en la toma de decisiones trascendentales para la comunidad. Con establecimiento de Los Caracoles²⁴, las mujeres se integraron a las Juntas de Buen Gobierno (agosto, 2003) para que se cumplieran viejas demandas en torno a su participación política y social en los municipios autónomos zapatistas. En voz de la Comandanta Fidelia, las mujeres zapatistas exigían respeto y visibilidad.

Nosotras vamos a obligar obligatoriamente nuestro respeto como mujeres que somos, aun pongan su carita triste. Porque todavía hay muchas partes de México que nosotras las mujeres somos maltratadas, despreciadas, explotadas y dicen que no servimos, que no valemos, que no tenemos ningún derecho. Pero hoy este momento se ha cumplido, que lo vamos a hacer: que por obligación nos tienen que respetar. (Barthes, 2014)

De las *Adelitas* en la Revolución Mexicana a las mujeres rebeldes del movimiento zapatista cuya arma fue la palabra y la autodeterminación. La fotografía reconfiguró la imagen de la mujer revolucionaria: de la mestiza del centro y norte del país, a la indígena de los Altos de Chiapas. Se establece una nueva manera de mostrar a las mujeres en los hechos noticiosos, representada, no en el rol de ama de casa, sino como



Las mujeres de X'oyep | 3 de enero de 1998 © Pedro Valtierra

agente de cambio de su propia comunidad. El fotoperiodismo construye en la opinión pública una imagen que se aleja de la sumisión en la que vivieron los pueblos originarios durante mucho tiempo²⁵. Se mitifica la rebeldía; los de abajo rompen las barreras que los mantenían invisibilizados en los medios de comunicación para convertirse en el centro de atención.

1.2 Fotoperiodismo y resistencia

²⁴ Los Caracoles son los centros de contacto entre las comunidades zapatistas y el exterior. En 2003 se anunció el nacimiento de 5 caracoles: El Caracol de la Realidad, Caracol de Oventik, Caracol de la Garrucha, Caracol de Morelia, Caracol de Roberto Barrios

²⁵ Castillo, Alberto. Las mujeres de X'oyep en: https://issuu.com/c_imagen/docs/mujeres-de-xoyep

Una de las cualidades de fotoperiodismo es su rápida adaptabilidad a desafíos que la comunicación y sus avances tecnológicos imponen. Aunque también la sociedad puede incidir en la manera en que se debería realizar el periodismo gráfico. Sin embargo, la mayor parte del tiempo son los medios quienes determinan la agenda. En cualquiera de los casos el lector recibe de manera inmediata, por medio de la fotografía, un cúmulo de información que es fácilmente asimilada. Es el ejercicio fotoperiodístico, donde resulta necesario descartar “la noción de fotógrafo como individuo aislado que capturó la imagen (para) tomar como actor al grupo de trabajo de fotoperiodismo que decide sobre el producto visual del medio gráfico” (Capello, 2009), el que determina la manera en que se muestran aquellas acciones de aquellos grupos que se oponen a las decisiones de los sectores hegemónicos.

Pero hay un factor que pocas veces es tomado en cuenta: la participación reflexiva del fotoperiodista, pues es desde su ejercicio periodístico donde se asume una postura ideológica a la que no puede renunciar, pese a trabajar para algún medio de información que contraviene al interés colectivo; que se alinea a los intereses de un grupo de poder político o económico del que se beneficia mediante prerrogativas económicas. La o el fotoperiodista es, potencialmente, un portavoz de los colectivos que son afectados por las decisiones unidireccionales por aquellos que ejercen el poder. Para Eugene Smith, el ejercicio fotoperiodístico exige integridad e inteligencia:

El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía. Por estas razones es importante que el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de integridad y la inteligencia necesaria para poder entender y presentar un tema correctamente (Fontcuberta, 2003, p. 209)

Esto es algo que se refuerza con la opinión de la fotógrafa y académica Natalia Botero quien encuentra en la fotografía una manera de resistir: “me declaro una fotógrafa con una posición completamente política en contra de la guerra; en resistencia civil permanente, no una resistencia en contra de la paz como lo están haciendo acá a entender algunos actores políticos como el Centro Democrático²⁶” (Botero, 2016). Así, el o la fotoperiodista podría ser agente de resistencia contra los discursos hegemónicos a partir del momento en que reflexione sobre su papel como testigo o testiga²⁷ del acontecer diario.

²⁶ El Partido Centro Democrático, de tendencia política de derecha, fue fundado en 2013 por el ex presidente Álvaro Uribe Vélez, principal promotor del NO en el plebiscito por los acuerdos de paz de 2016.

²⁷ Sic

1.2.1 La memoria en el corazón de la resistencia política

Muchos de los movimientos de resistencia, que se gestan frente a las decisiones ejercidas por el poder, se resguardan en la memoria colectiva. La fotografía, como instrumento de registro realizada por un individuo perteneciente a ese grupo (el de resistencia), permite documentar, de manera objetiva, aquello que es significativo y cuyo simbolismo configura la identidad de los sujetos. Para Eugene Smith la fotografía “es un medio de expresión poderoso” (Fontcuberta, 2003, p. 16); mientras que para Bourdieu la fotografía es una carga de intenciones explícitas de quien toma la foto, es decir, el sujeto que se apega a la “regla colectiva”. Por ello, hasta la fotografía más insignificante “expresa, además de las intenciones de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y apreciación común a todo un grupo” (Bourdieu, 2003, p. 44).



Mujeres zapatistas en la toma de Altamirano. 1994 © Raúl Ortega

Si bajo estas dos vertientes de lo que podría ser la fotografía en términos de resistencia política, el fotógrafo se puede alejar del rol vigilante que le fue conferido por los medios convencionales de comunicación; corporativos de información que, bajo el esquema burgués, ejercen el control y vigilancia panóptica. El estado ya no vigila ni

denuncia. Son los medios de comunicación afines (o pertenecientes) a los grupos de poder los que desempeñan la tarea del Gran Hermano, muchos Grandes Hermanos:

Por esta doble razón -para ser protegidos de los peligros y para librarnos de la posibilidad de ser considerados parte de ese peligro- nos movemos en una densa red de medidas de vigilancia, selección, separación y exclusión. Todos necesitamos designar a los enemigos de la seguridad para *evitar ser considerados parte de ellos...* Necesitamos acusar para ser absueltos, excluir para evitar la exclusión (Bauman, 2013, p. 57)

Ante la creciente presencia de dispositivos de vigilancia, y en los que debemos confiar “para permitirnos creer que las criaturas decentes que somos saldrán ilesas de las trampas que ponen esos dispositivos” (ibid.), la fotografía se convierte, entonces, no en un

registro de los actores disidentes, sino en el soporte donde se fija²⁸ de la memoria colectiva. La que denuncia, muestra, evidencia acciones de los poderosos hacia los grupos sometidos. La fotografía, en tanto abastecedora de símbolos que alimentan el imaginario de un determinado grupo en resistencia, cohesiona, define y corrobora una identidad y homogeniza la imagen de movimiento que inicia errático y sin forma.

1.2.2 El fotoperiodismo militante: identidad e ideología

Para Pedro Valtierra, fotógrafo fundador de la agencia mexicana Cuartoscuro, el periodismo debe ser militante, debe hacer una crítica social²⁹. Pero qué es aquello que identifica al fotoperiodismo con cierta causa política. Si bien es cierto que la fotografía surge como una tecnología de la burguesía como una manera de hacer un registro visual de todo aquello que el individuo realiza, el fotoperiodista, de acuerdo a lo que comenta Valtierra, debe distanciarse de los grupos de poder y empezar a construir narrativas por los grupos que se ven directamente afectados por las decisiones de aquellos.

No hay que pasar por alto que la objetividad en la fotografía se diluye ante el hecho de que quien realiza una fotografía, ofrece en la construcción de su discurso, elementos personales e identitarios que provocan simpatía o animadversión ante el hecho que está fotografiando. Las cargas ideológicas también entran en juego al momento de realizar una fotografía pues los propios intereses políticos del o la fotoperiodista, incidirán directamente en aquello que encuadre en el visor, pero también lo que se deja fuera en un acto deliberado.

1.2.3 Fotografía y verdad: el antídoto contrahegemónico

Desde los Estudios Culturales, el discurso se ha estudiado como texto que propicia acciones de resistencia por parte de aquellos en quienes recae dicho discurso que pretende imponerse mediante el ejercicio del poder hegemónico. El punto de partida de los padres fundadores de la Escuela de Birmingham, sucede cuando se interesan por estudiar aquellas manifestaciones de lo que se conocía como “baja cultura”. Como Richard Hoggart, que había

²⁸ En la fotografía análoga, la imagen latente se fija al papel fotográfico durante el proceso de revelado. Después del líquido revelador, de lavarse con agua corriente, el fijador, precisamente, permite que dicha imagen fije al soporte bañado de haluros de plata y pueda exponer a la luz sin que se corra el riesgo que se vele.

²⁹ Entrevista banquetera al término de la presentación de la Revista Cuartoscuro en la 4ª Feria Internacional del Libro Chiapas Centroamérica. 27 de Octubre de 2015

escrito sobre “la manera en que la cultura de la clase obrera era transformada por las nuevas fuerzas culturales de masas” (Hall, 2010, p. 19) en “The Uses of the Literacy”. Stuart Hall (2010), de igual manera, se centra en los estudios culturales al percatarse de los cambios sociales y culturales en Gran Bretaña durante la postguerra. Mientras Raymond Williams presentó “Cultura y sociedad”. En estos trabajos se centra la premisa de que se puede estudiar cualquier manifestación textual significativa, como la música, la literatura, la televisión y, por supuesto, la fotografía. Al respecto, Martín-Barbero abona al criticar las posturas una élite de investigadores que desdeñan los relatos y discursos que los medios difunden pues se reproducen mediante una programación que, aseguran, enajena las mayorías (Martín-Barbero & Corona, 2017). Por ello se centra en lo que popularmente se conoce como “mal de ojo”. Es decir, una postura que mira a través de sus prejuicios. Pero, ¿cómo se reproduce este “mal de ojo” en las o los fotoperiodistas? Sarah Corona asegura que ocurre cuando “‘toca’ a los sujetos y los define en un lugar social” (Martín-Barbero & Corona, 2017, p. 13). Estas definiciones ejercidas desde la imagen son las que considero importante analizar como discurso hegemónico. Pero, a la vez, como el espacio que puede posibilitar una resistencia a los grupos que tienen el poder de asignarnos un espacio y una categoría social. Porque, al final, la cultura es ese sitio donde ocurren las resistencias entre aquellos que ejercen dominación y los dominados (Bernárdez, 2015).

La fotografía como herramienta documental permite registrar los eventos que marcan un determinado momento de una sociedad. Pero no sólo es el registro visual, es el contenido de una manera de pensar y de mirar la realidad en la que se vive en ese momento. Si la Revolución Mexicana fue el momento histórico que sirvió como pretexto para que un grupo se conformara para dirigir el Estado-Nación de lo que hoy es México, fue necesario construir una historia que se contó a través de las imágenes del Archivo Casasola³⁰ pues, como refiere Carlos Monsivaís, “es una selección de fotos que integran a otra secuencia básica: la persuasión estética de la Revolución” (Citado en Gallegos, 2011, p.14).

³⁰ El Archivo Casasola es un acervo fotográfico iniciado por Agustín Casasola en 1911 al fundar la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. En: <http://sinafop.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>

El grupo hegemónico que surgió en aquel momento se instauró como el Estado emergido del movimiento Revolucionario que se institucionalizó marcando con ello, la más grande contradicción discursiva: ¿Puede una institución política asumirse como revolucionaria? ¿Qué propició en el imaginario social que el grupo vencedor emergiera natural e incuestionablemente de este movimiento social? Sería



El mito de una imagen: La Adellita, fotografía icónica de una supuesta soldadera, en realidad muestra a una cocinera de las tropas huertistas. Foto: Jerónimo Hernández, 1912 | Archivo Casasola

necesario pensar que el adoctrinamiento ideológico se dio en la masa que no sabía leer. Por ello, la educación se dio desde el nicho iconográfico (Martín-Barbero): es decir, fotografías del acervo de los hermanos Casasola. Pasamos de los mitos compartidos de manera oral por medio de las canciones y corridos revolucionarios, a la construcción de una historia contada por medio de imágenes, o como lo expresa Martín-Barbero: una “iconografía para usos plebeyos” (2010, p.122)

De tal suerte, que el Movimiento Zapatista fue acompañado por una nueva estética (Sosa, 2015), propia de un movimiento social indigenista revolucionario que salió a la luz en los estertores del Siglo XX. El EZLN fue materia prima para que muchos fotoperiodistas construyeran una estética rebelde, no sin antes imprimirle un discurso ideológico visual en las fotografías que se publicaron a partir del 1 de enero de 1994.

1.2.4. La mirada como espacio de resistencia

La mirada, al ser un proyecto cultural, permite que se convierta, también, en un espacio de resistencia. La mirada es una parcela que se cultiva a partir de las experiencias. Pero también se construye a partir de las resistencias, de la agencia del sujeto que logra cuestionar las relaciones de poder y el statu quo. Puede entenderse también como el rasero que segmenta y clasifica la realidad, así como el entorno en el que el individuo se desenvuelve y es, a su vez, influenciado por otras miradas.

Estas otras miradas se exponen en espacios de difusión que privilegian la imagen como discurso construido con la finalidad de incidir de manera visual en el espectador. En este ciclo experiencia-mirada-captura-transmisión, el o la fotoperiodista tiene un lugar privilegiado, claro, siempre y cuando este privilegio sea concedido por la industria mediática. La fotoperiodista o el fotoperiodista, en tanto proletarios de la información, se ciñen a las directrices de los medios de producción cuyos propietarios pertenecen a los mismos grupos de poder que permanecen y lo ejercen desde las instituciones.

A partir de que el fotoperiodista realiza una reflexión en torno a su quehacer de alto impacto en la sociedad, su mirada deja de servir a los medios que monopolizan la información periodística para agenciarse un nuevo discurso que muestra otras realidades, aquellas que desde los grupos de poder se dejan de lado porque no causan impacto o porque no privilegian el discurso dominante.

1.3 Las tecnologías de la mirada

Desde los grupos hegemónicos, se ha dispuesto una serie de métodos y estrategias que han dictado la manera de mirar el mundo. Desde la invención de la televisión y anteriormente el cinematógrafo, la realidad ha sido captada desde de un punto de vista que sólo ayuda a establecer una determinada visualidad de los hechos que ocurren en nuestro entorno. Muchos de ellos se han escenificado, han pasado de lo verídico a lo verosímil. Pero como la imagen es un discurso poderoso que engaña a quien mira, ya que persiste la idea de que la fotografía o el video son la más alta garantía de fiabilidad. Es gracias a estas reconstrucciones de la realidad que los receptores se adaptan a un solo tipo de discurso que moldea no sólo su mirada sino la manera en que cuestionan o dejan de cuestionar ciertos acontecimientos sociales.

La tecnología es una de las estrategias por las que el poder ha conservado su *status quo*. Como lo afirma Michel Foucault existen, por lo menos, cuatro tipos de tecnologías:

1. Tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas
2. Tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones
3. Tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto
4. Tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma,

pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser. Obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault, 2008, p. 48).

Si bien es cierto que, aunque de manera cotidiana, las cuatro tecnologías se entretrejen en la trama y urdimbre social, se diluyen las fronteras donde cada una de ellas ejercen su acción, me ocuparé en este caso, de aquellas tecnologías que inciden en la configuración de la mirada; aquellas que configuran una determinada visualidad que propicia un único discurso social.

Foucault asegura que la mirada es “un ejercicio taxonómico que permite inscribir lo observado en el orden del discurso y a partir de eso, se encasilla a lo observado dentro oposiciones binarias que son el principio de la jerarquización y exclusión” (León, 2014). Así, se motiva que la fotografía muestre hombres blancos líderes contra negros delincuentes o pobres; hombres que toman decisiones contra mujeres sumisas y que, además, son mostradas desempeñando estereotipos impuestos por el patriarcado (mujeres débiles, amas de casa, madres, sensibles). En estas representaciones binarias también encontramos fotografiada (y re-presentada) una sociedad heterosexual y normativa que rechaza lo abyecto como los homosexuales, los transexuales, lo *queer*. Se enaltece lo masculino y se denigra lo femenino. La sexualidad de los sujetos se moldea a través de los discursos que acompañan las imágenes. Las tecnologías de la mirada determinan lo público y lo privado: las actitudes sexuales de los individuos se invisibilizan, pero la sexualidad se hace pública, por ejemplo, cuando las mujeres desempeñan el papel de objetos sexuales, de cuerpos sometidos.

1.3.1 La construcción de la mirada

El conocimiento nos conforma, nos determina como parte de un conglomerado social y nos permite establecer una relación con el ambiente. La subjetividad del individuo se nutre constantemente de información y es por medio de la percepción que permite que los elementos simbólicos se recojan cotidianamente a partir de nuestras interacciones sociales en diferentes modalidades; desde las más inmediatas como la familia, hasta las que se originan desde las instituciones (como la escuela o la iglesia), de medios comunicación

(como la televisión, la prensa y la radio) y, actualmente, desde plataformas digitales (redes sociales, sitios web, blogs o vlogs³¹). Este conocimiento se recibe del entorno a través de nuestros sentidos. A través del sentido de la vista se obtiene la información más inmediata de todo lo que nos rodea. Pero no es la vista lo que me atañe durante esta investigación pues el acto de ver no implica más que la pulsión escópica de un órgano como es el ojo.

De acuerdo con Tobin Siebers, los tipos de conducta visual manifestado por los individuos se puede clasificar de acuerdo a un continuo simple: ver, mirar, mirar fijamente, espiar y hacer mal del ojo. Para este autor, ver implica la “percepción de un ente hasta su reconocimiento”, mientras que mirar “aumenta el grado de interés visual” pero lo característico es que se fija en el objeto: “lo juzga, determina su valor de uso, su función, y si es o no agradable o deseable” (Siebers, 1985, p. 67).

También recupero lo que dice María Elena Hechen (2006). Quien menciona que la percepción es el resultado de la mixtura de nuestros sentidos. Es este proceso de recepción que el que constituye una mirada como un proyecto; es un “espacio subjetivo de significancia”. Hechen cita a Aumont para establecer que la mirada implica: “una dimensión humana, una acomodación a estructuras culturales que involucran al sujeto que percibe lo que puede y lo que no debe ser mirado, así como las infinitas prohibiciones existentes y las transgresiones a esos mandatos” (Hechen, 2006). Es decir, todas aquellas experiencias, procesos cognitivos y sensoriales con la que hemos construido nuestra mirada.

De tal manera que el acto de fotografiar implica un proceso cultural que se vuelve en una especie de metáfora de la mirada (ibid.). En el entendido que el fotógrafo realiza un corte de la realidad al momento de hacer una fotografía, y que por ello asumimos que hay implícita una intencionalidad, también entran en juego cuestiones internas que conoce y desconoce de sí mismo. Por lo tanto, en el acto fotográfico, asegura la psicóloga argentina, “se produce un desdoblamiento de la mirada, estamos viendo y viéndonos en él” (ibid.).

El acto de fotografiar vuelve a la fotógrafa o al fotógrafo en una especie de voyeur que domina la situación. Tener una cámara propicia en el sujeto una nueva performatividad, una especie de pata de conejo que lo vuelve intocable, se apropia de la escena y capta desde su intencionalidad, aquello que desea que lo demás miren. El fotógrafo asume la responsabilidad ante el colectivo y su mirada se torna activa, propositiva, denunciante, que

³¹ Video blogs.

cuestiona y resalta los detalles de una mirada no entrenada pasaría por alto. La mirada selectiva del o la fotoperiodista permite visibilizar aquello que se puede llegar a obviar; nunca es una mirada pasiva.

1.3.2 La visualidad

Con la experiencia empírica de la observación a los medios de comunicación, se podría considerar que el fotoperiodismo no es más que un oficio que cumple la función de informar. Sin embargo, también cumple una función estratégica de modificar la percepción en los receptores. Dicha percepción se logra a través del contenido simbólico que constituye la fotografía; ya que, como se ha establecido anteriormente, el discurso visual no sólo refleja la subjetividad del fotógrafo o fotógrafa, también responde a una necesidad de transmitir un mensaje que se dicta desde quienes controlan los contenidos noticiosos, como los corporativos mediáticos o las agencias informativas que trazan la agenda. Esto debe también entenderse como un proyecto en el que convergen relaciones de poder, ya que, dentro de estas relaciones, se ha determinado un discurso hegemónico que dicta lo que es importante destacar y lo que se debe invisibilizar como hecho noticioso, como un mensaje que en apariencia muestra la realidad. Pero es una realidad incompleta que se comparte bajo un esquema probado y que funciona en un gran número de receptores. El fotoperiodismo, como tecnología política, cuyo contenido simbólico que es fácilmente digerido por el colectivo, que asume como verdadera una imagen preconstruida y que se alinea con los grupos de poder que sostienen el aparato mediático es, en muchas ocasiones, el ejercicio de un proyecto vertical que se entreteje desde los grupos políticos que mantienen el poder público (Bernárdez, 2015).

De tal forma que la imagen y la mirada se encuentran insertos en una red de relaciones, saberes, tecnologías y normativas que determinan cómo se establecen estas operaciones de poder y de construcción del sujeto. Las imágenes se encuentran en nuestro entorno más inmediato; lo invaden y lo modifican; construyen nuestro conocimiento, son pieza clave en la toma de decisiones y son prácticamente omnipresentes.

Desde los estudios visuales, podemos establecer que la imagen, en tanto texto, es el resultado de una construcción determinada por una historicidad sujeta a relaciones económicas y sociales vinculadas a redes de poder y deseo. A partir de la arqueología del saber (donde Foucault se ocupa de discursos escritos), los estudios visuales sirven para

entender cómo se ha construido la mirada de las y los fotoperiodistas que han narrado la historia reciente de Chiapas. Entendemos que el fotoperiodismo puede aportar a la visualidad de las mujeres en los hechos noticiosos ya que "la cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión" (León, 2014). Si las imágenes distribuidas prevalecen en la memoria colectiva, resulta vital tratar de entender cómo se ha narrado la historia, de qué manera se han visibilizado los protagonistas y cómo se ha invisibilizado al resto de la sociedad. Cabe, entonces, hacer un entramado conceptual de visualidad, poder y tecnologías de la imagen:

La noción de visualidad designa una variedad de regímenes discursivos, o sistemas de dispersión fundados en la discontinuidad y explica la construcción de un horizonte dentro del cual se articula todo hecho visible a partir de la configuración de una nueva topología imaginaria, dentro de la cual se inserta el orden, lo visual y las posibilidades de la mirada (León, 2014).

Para Evans y Hall, citados por Christian León: "El estudio de la visualidad constituye una reconciliación entre la particularidad de la imagen, caracterizada por su materialidad y sustancia con los problemas políticos, sociales y culturales de su realidad discursividad" (en León, 2014). Por ello es importante comprender que la imagen es la producción de significación materializada en las relaciones de poder, las políticas de representación y la construcción de subjetividades. Es imprescindible, entonces, pensar en el fotoperiodismo como tecnología de control y comprender a su producto, es decir a la imagen, como su materia prima; como "una disputa ideológica que pone en juego sistemas de representación que construyen y destruyen valores y verdades, y que visibilizan y ocultan campos y sujetos" (León, 2014).

De igual manera se desarrolla un proyecto de visualidad de los conflictos sociales que suceden en la actualidad: la fotografía de prensa funciona como un medio eficaz e inmediato que sirve como panóptico de vigilancia social. Todos los individuos son observados y clasificados de acuerdo a su potencial activismo para desestabilizar el orden establecido. El individuo mismo se siente vigilado y la vez, vigila al otro. Los periódicos, que frecuentemente tienen relaciones de poder con el gobierno en turno, contribuyen a mostrar a los grupos subversivos como agentes peligrosos que actúan en detrimento del orden social, mientras que los gobernantes se desempeñan como el grupo social que dará solución representando la democracia y el bien común. El Movimiento Zapatista se representó en estas oposiciones binarias: los sublevados contra los que poseen la verdad; los que cuestionan un sistema sociopolítico contra los que detentan el poder.

1.3.3 La fotografía, una tecnología de la mirada

Para Michel Foucault (2002), somos cuerpos en constante vigilancia. La escuela y la cárcel disponen el espacio de tal manera, que permiten, además de la vigilancia, la reeducación de los sujetos. El biopoder se ejerce por medio de las tecnologías y su perfeccionamiento para cumplir de manera sistemática esta función de control y vigilancia de los cuerpos. A la fotografía, desde sus inicios, se le vio como una herramienta que permitía hacer un registro de los criminales. Alphonse Bertillon estudió los rasgos de sus rostros y estableció un patrón de conducta a partir de las marcas faciales o anatómicas del rostro. De este modo, a través de la antropometría utilizada por las corporaciones policiales se establece una estandarización del comportamiento humano (Fontcuberta, 2015b). El cuerpo se convierte en un ente que puede quebrantar la ley y dejamos de ser personas para convertirnos en cuerpos potencialmente criminales.

La fotografía reproduce en el imaginario social un tipo de perfil criminal que, al ser difundido a través de los medios de comunicación, genera en los ciudadanos una paranoia continua que tiene como consecuencia, la práctica de la vigilancia constante. Es decir, desde esta paranoia alimentada por las fotografías compartidas por las instituciones de vigilancia y castigo, nos volvemos a la vez en vigilantes de otros cuerpos que se aproximan a aquellos rasgos físicos de un criminal. Además del rasgo físico, también hay otras construcciones simbólicas que abonan a la vigilancia paranoide. Cotidianamente vemos en la sección policiaca del papel periódico, un determinado tipo de sujeto que ha roto las reglas sociales. Éste es señalado como delincuente. Pero no importa cómo se llame, si vemos en la calle a alguien con esas mismas características físicas, nos generará desconfianza, y nos pondrá en estado de alerta. La vigilancia entra en función. De tal manera, que el estado no tiene que colocar una cámara por cada ciudadano. El ciudadano mismo se convierte en una especie de dispositivo de vigilancia.

El perfeccionamiento de las tecnologías visuales aplicadas a la fotografía³², la convirtieron en un medio efectivo e inmediato que incidió de manera efectiva en la

³² La fotografía, tuvo un rápido desarrollo tecnológico gracias a las exigencias técnicas que los fotógrafos externaban en aras de facilitar las coberturas de eventos bélicos registradas desde las Guerras de Crimea (1845) -donde las primeras cámaras eran ostentosos

percepción de los individuos. Los grupos de poder, mediante el control que ejercen sobre los medios de comunicación, diseminaron imágenes que, bien pueden analizadas más allá de la semiótica, para describir la intencionalidad del discurso difundido.

En esta maquinaria que ejerce el poder y controla a los cuerpos, el fotógrafo, como uno de los engranes que hace funcionar un tipo de discurso visual, se convierte en el elemento idóneo para capturar de manera nítida a todos los sujetos. El fotógrafo o la fotoperiodista, en tanto fieles buscadores de la “verdad”, cumplen adecuadamente la función de vigilantes, porque, además, no sólo cuentan con el conocimiento técnico para realizar una fotografía también cuentan con una mirada construida o educada para este tipo de misiones. El fotoperiodismo se ha convertido en una especie de panóptico y los/las fotoperiodistas, en los guardias de seguridad que están en la torre de vigilancia.

El recorrido realizado hasta ahora, traza la manera en que el fotoperiodismo, como resultado de las mejoras tecnológicas generadas a partir de la irrupción de las sociedades industriales, ha propiciado el arribo de una vigilancia permanente hacia la sociedad pues el periodismo y el fotoperiodismo se asumieron como los cronistas infalibles cuya búsqueda de la verdad se acepta casi sin cuestionamientos. En este ejercicio, los consumidores de noticias, moldean su mirada a partir de las imágenes que fueron por una mirada construida a partir de procesos culturales individuales y colectivos.

aparatos de difícil portabilidad, manejo y revelado-, Primera y Segunda Guerra Mundiales y hasta la Guerra de Vietnam donde firmas como Nikon llegaron a desarrollar cámaras portátiles, que cabían fácilmente en una mochila, con obturadores de aleaciones de titanio para lograr que se pudiera realizar obturaciones a más altas velocidades necesarias para captar acciones de guerra con mayor nitidez, cuyas imágenes darían mayor protagonismo a los aliados que al enemigo:

La aparición de dispositivos cada vez más sofisticados que potencian el ver, convierten el ojo en un instrumento capaz de iluminarlo todo, capaz de limitar el espacio de la sombra y hacer más difícil cualquier forma de ocultamiento. llámese oculacentrismo, llámese pasotismo, las tecnologías de la mirada le permiten al depredador humano modular su ojo para instrumentalizarlo en los usos más diversos: de lo más pequeño a lo más grande, de lo más veloz o lo más lento, de lo más oscuro a lo más brillante (Vélez, 2008).

Si bien es cierto que en la actualidad las agencias de noticias monopolizan el acopio y distribución de las fotografías que se venden como bienes de información a los periódicos que se publican (tanto en formato físico como digital), existen pequeños reductos donde los fotoperiodistas se asumen como agencias personales que les permite distribuir su material gráfico. En estos espacios, la libertad del autor de la imagen, se ejerce a partir de directrices individuales donde se trata de romper los esquemas inherentes a la comercialización unidireccional de las agencias noticiosas.

Sin embargo, existen fotoperiodistas que se ciñen a los lineamientos de los medios para los que trabajan y cuyo ejercicio de la captura de “la realidad” se ve coaccionado para cumplir con las necesidades informativas que se alinean a intereses políticos o económicos de los grupos de poder. El obrero de la información gráfica, presta su mirada a otros ojos que no están en el lugar de los hechos, pero que requieren dar parte a un grupo de poder.

El fotoperiodismo, en tanto panóptico intangible, cumple a cabalidad el rol de vigilancia de cuerpos sometidos que son proclives a recibir un castigo, sea de manera física o simbólica. En este panoptismo mediático, requiere especial atención la modalidad de la vigilancia que se ejerce hacia la mujer, misma que requiere una revisión más profunda en el siguiente capítulo.

Capítulo 2

La ginopia en el fotoperiodismo: un padecimiento de la mirada

Después del recorrido contextual del fotoperiodismo en Chiapas, en el presente capítulo abordaré y desarrollaré algunas propuestas feministas como el concepto de *ginopia*, que designa la normalizada imposibilidad cultural de mirar a las mujeres o a lo femenino como parte de la sociedad (García Prince, Facio). Esta invisibilización, como resultado de una mirada androcéntrica, excluye a las mujeres de toda participación, tanto en lo público, como en el ámbito privado, se refleja, reproduce y perpetúa en el discurso periodístico pues, como herramienta ideológica de los grupos de poder, la prensa legitima este mecanismo para mantenerlas fuera de los espacios en cuya participación es necesaria para aspirar a una sociedad igualitaria y democrática.

A manera de analogía médica y a partir del recorrido de conceptos que nutren y acompañan a la idea de ginopia, se le podría considerar como el padecimiento crónico de la mirada que aqueja a las y los fotoperiodistas ya que, desde el planteamiento de las tecnologías de la mirada, las mujeres continúan invisibilizadas en las fotografías realizadas por aquellos, y cuyo mensaje construido es el resultado de un discurso androcéntrico que deriva en una exposición sexista de las mujeres. Además, plantear que el periodismo es ginope porque no muestra a las mujeres en los hechos noticiosos, en este apartado también se revisará la manera en que las mujeres son representadas. Esto es, que en los medios de comunicación tradicionales o en las plataformas digitales, la publicación de una nota protagonizada por una mujer, sucede desde una postura sexista. Las noticias se presentan con un discurso misógino que, como tal, presenta una diferencia asimétrica entre la forma que se muestran los hechos cuando son protagonizados por un hombre y los protagonizados por una mujer.

El resultado de esta práctica muestra una realidad parcial de las mujeres que, lejos de generar empatía, propicia y alimenta la misoginia. Esto se observó en algunos sitios de noticias que dieron a conocer tres distintos casos de intento de suicidio protagonizados por 3 mujeres mayores de 25 años. Dos ellas, con hijos, según refieren las notas periodísticas. Mencionaré el que ocurrió el 14 de abril de 2017 en la Ciudad de México: “Una mujer se arrojó junto con su hijo a las vías del metro en la estación Tepito”³³. En lo que parece un intento de suicidio, la noticia generó una serie de reacciones en las redes sociales,

³³ <http://www.record.com.mx/contra/mujer-se-lanza-con-su-hijo-las-vias-del-metro-en-cdmx>

principalmente, criticando severamente la acción de la mujer. Una de las notas refirió que la protagonista del hecho se encontraba bajo un cuadro de depresión. Sin embargo, otros titulares la presentaron como una “madre asesina”. Incluso desde la misma cuenta de twitter de la Secretaría de Seguridad Pública, se dio a conocer que se iniciaba la averiguación previa por el delito de tentativa de homicidio. Es decir, que se le había dado una etiqueta: “homicida”. Ningún medio se dio a la tarea de investigar más allá del hecho; una explicación que generara empatía con la persona afectada. No hubo más información que aquella que confirmó el encarcelamiento y, por ende, la separación de su hijo.

En otras notas periodísticas, las mujeres son representadas como parejas sentimentales ambiciosas y corruptas, beneficiarias de las actividades ilícitas de sus cónyuges. Casos específicos: Angélica Rivera de Peña Nieto, a quien se le descubrió una mansión valuada en 7 millones de dólares o Karime Macías Tubilla, esposa del ex gobernador de Veracruz, Javier Duarte de Ochoa, acusado de delincuencia organizada, lavado de dinero y defraudación fiscal³⁴. De origen chiapaneco e hija de un funcionario de la Universidad Veracruzana, Macías Tubilla fue protagonista de una serie de notas periodísticas donde se le mostraba como una mujer ambiciosa, falsificadora de documentos y cómplice de las actividades ilícitas del ex mandatario veracruzano. En ambos casos la opinión pública realizó un juicio sumario que logró, por momentos, la total desaparición de aquellos funcionarios que cometieron irregularidades durante la administración Duarte de Ochoa. Es decir, se desvió la atención hacia las mujeres para evitar que continuara el linchamiento mediático hacia los hombres responsables.

Es pues, el fotoperiodismo una actividad ejercida desde la mirada androcéntrica como una herramienta asequible para el control, representación, visibilización o desaparición de los sujetos que integran una sociedad. El fotoperiodismo se ha provisto de características que bien podrían equipararse con la acción de la vigilancia continua. Es un nuevo panóptico no arquitectónico que cumple las mismas funciones para el que fue pensado. Es la prensa que se nutre de imágenes realizadas por el fotoperiodista, la estrategia del poder para construir en el imaginario colectivo un tipo de realidad sesgada, incompleta y por consecuencia, carente de objetividad.

³⁴ <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/seguridad/2017/04/15/detienen-javier-duarte-en-guatemala#imagen-1>

Por eso, será necesario revisar a Michel Foucault y su planteamiento sobre el panóptico, quien, a su vez, recupera elementos de la propuesta arquitectónica de Jeremy Bentham para perfeccionar el sistema punitivo aplicado a la construcción de cárceles, teniendo como característica principal la edificación de un espacio circular con celdas cuyas ventanas permitirían la permanente vigilancia sobre los reclusos. En el centro de esta prisión, la torre vigía estaría dispuesta de tal forma, que los convictos no podrían saber si estaban siendo observados o no, lo que modificaría su comportamiento pues tendrían introyectada de manera permanente la idea de estar bajo vigilancia. A partir de la implementación de la omnivigilancia, planteo que el fotoperiodismo funciona como panóptico. El fotoperiodista se ha convertido, sin habérselo propuesto, en la torre de vigilancia que lo observa todo, que lo denuncia, que lo muestra, como ocurrió con la televisión y como ocurre con las redes sociales en internet. De ahí que inicio este capítulo con el planteamiento del fotoperiodismo como panóptico que continúa haciendo las divisiones sexo-género que categorizan y excluyen. Pero que, además, refuerza los estereotipos y roles de género que permiten la constante violencia hacia las mujeres, siendo el feminicidio la manifestación extrema de esta violencia ejercida desde la misoginia y que se normaliza en los medios de comunicación en donde la imagen juega un papel protagónico en la construcción de este discurso.

2.1 El Fotoperiodismo como panóptico del género

Para Braidotti el individuo es un ente subjetivo que se caracteriza por ser “múltiple, fragmentado, no plenamente racional, formado por deseo y voluntad, por la interacción entre la conciencia y el inconsciente”. (cit. en Bernárdez Rodal, 2015). Esta subjetividad se materializa en nuestra corporeidad desde la que se comprende y nos mueve por el mundo. Por ello plantea que el “cuerpo es una intersección de lo biológico, lo lingüístico y lo social, un campo de fuerzas donde se inscriben múltiples códigos culturales”. (*ibid.*).

En estas construcciones de subjetividad, los medios de comunicación, en especial la prensa, juegan un papel importante ya que se basan en el uso del lenguaje, que puede ser palabra e imagen como elementos que dictan la manera en que se puede interpretar lo que ocurre en la realidad. Al respecto, Asunción Bernárdez señala que:

Los medios son generadores de subjetividad e inter-subjetividad, ya que contribuyen a la formación de las ideas que tenemos no sólo sobre el entorno, sino sobre nosotros mismos: qué somos, cómo nos valoramos, e incluso qué cuerpo debemos tener o en

qué grado de visibilidad podemos mostrarlo en la vida social, todo está determinado por las representaciones mediáticas. (Bernárdez, 2015)

La prensa, considerada como garante de la democracia que ofrece información veraz para una sociedad libre e igualitaria, pertenece a instituciones que determinan de manera vertical una ideología que produce un discurso específico mediante noticias que son construidas como textos con una sola intención: reproducir creencias, valores y formas de entender la realidad (Bernárdez, 2015).

Esta premisa, articulada desde por el poder le permite generar saberes. Como señala Michel Foucault: “el Poder y el saber se articulan sobre todo en el discurso (también en el lenguaje), que puede ser instrumento y efecto de poder ya que acompaña siempre a los hechos” (Bernárdez, 2015) porque son las palabras, el discurso, las que dan consistencia al poder simbólico el marcar verbalmente lo que es correcto o incorrecto, lo normal o lo anormal, es la principal estrategia de los grupos de poder (*ibid.*).

En este trazo donde la prensa y el poder construyen un discurso hegemónico, para Bernárdez Rodal es enfática en la manera en cómo desde los medios de comunicación se establece un conocimiento de la realidad a partir de un poder social que, a su vez, deriva en un poder simbólico:

cuando realizamos un ejercicio de reflexión sobre el entorno mediático y lo convertimos en un objeto de observación, nos damos cuenta de que su interpretación es un proceso complejo, porque lo que aparece en ellos etiquetado como "realidad", es una construcción hecha con recursos técnicos especializados (Bernárdez, 2015).

¿Qué ocurre con la fotografía en un periódico? Quien la realiza, aunque busca la forma de mostrar el hecho de manera verídica, el ejercicio supone una reducción de lo real pues sólo vemos en ella un segmento del espacio y tiempo. Y nos dice cómo mirar esa realidad; nos predispone, nos enseña a mirar, nos indica a qué debemos darle importancia y qué es aquello que debemos desechar. La fotografía como tecnología que modifica la mirada, se vuelve a la vez en medio y mensaje y, como texto, incluye una intencionalidad, pero también una funcionalidad: vigilar.

Las tecnologías de la mirada han perfeccionado sus instrumentos de vigilancia pues, de acuerdo con lo planteado por Foucault, nos encontramos inmersos en una especie de

panóptico³⁵ donde el poder ha permeado la idea de auto-vigilancia en cada uno de los individuos de la sociedad. El éxito de la implementación de esta vigilancia radica en que ya no es necesario ejercerla de manera evidente. Adicionalmente, se ha perfeccionado pues los sujetos se vigilan mutuamente. En su descripción más breve el panóptico tiene “la facultad de ver con la mirada todo cuando se hace en ella” (Foucault, 1989), pero sin ser visto.

La fotografía se ha convertido en el panóptico más eficiente ejercido por el poder. El fotoperiodismo como instrumento esencial del diario acontecer en cada uno de los grupos sociales en donde se pueda encontrar un fotoperiodista. Si lo que no se nombra no existe, lo que no se fotografía no se visualiza y lo que no se visualiza tampoco existe. Aunque un Ulises Castellanos³⁶ (2014), en un tono pesimista, asegura que el fotoperiodista viene a fungir un papel de “verificadores, (...) llega al lugar de la noticia ya para “confirmar” y nada más”:

Hoy, ser fotoperiodista es casi irrelevante, ya no somos únicos ni tenemos el monopolio de la imagen, y mucho menos de la distribución; hoy en definitiva “cualquiera hace foto”, “cualquiera la distribuye” y el mérito de la oportunidad es rebasado por el hombre de los cacahuates en el Zócalo que “ve” bajar un ovni, lo “captura” y lo tuitea (Castellanos, 2014)

Hoy en día, con la proliferación de teléfonos móviles con cámara que, además de fotografía, graban video, parece que a las personas no les resulta suficientemente satisfactorio ver una noticia narrada a través de una fotografía; el *homo videns* (Sartori, 2000) busca y exige el hecho registrado en video. Y es que, la fotografía apela a que el espectador deconstruya los elementos simbólicos del instante captado. Sin embargo, el video evita este ejercicio intelectual. Los ojos son lo único que se activa. Al respecto, Marco Antonio Cruz, coordinador de fotografía de la revista Proceso responde sobre cuál es el criterio para publicar una fotografía en esa revista:

Yo creo que el principal criterio es el informativo. Muchas veces esta imagen no corresponde a un periodista o a un fotógrafo, a veces corresponde hasta a la propia gente que toma fotos. Hace 20 años habría sido impensable, pero ahora hasta un

³⁵ De acuerdo con la propuesta de Jeremy Bentham, se trata de una prisión edificada de manera circular con una torre de vigilancia al centro. La idea era vigilar sin ser visto. El éxito del panóptico radicó en que el vigilado no tenía la certeza de estar siendo vigilado. Pero se introyectaba de manera inconsciente la posibilidad. Por ello, el prisionero autorregulaba sus propias acciones. En: <https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/02/bentham-jeremy-el-panoptico-1791.pdf>

³⁶ Fotoperiodista (CDMX, 1968) Fotógrafo y editor de fotografía en la revista Proceso, fundador de APRO (Agencia Proceso), fotógrafo para el diario El Centro y editor de fotografía en El Universal y El Excelsior

iphone o cualquier teléfono tiene la posibilidad de hacer fotos y eso, de cierta manera, implica que la gente empiece a hacer fotografía (Coronel, 2014)

No son las cámaras de vigilancia de las corporaciones policiacas, son las de las y los fotoperiodistas que cotidianamente recogen información visual y las distribuyen a través de los medios (tanto tradicionales como alternativos o digitales). Y es que, la y el fotoperiodista se desplaza, tiene acceso a espacios a donde el Gran Hermano no puede entrar. Y, principalmente, requisita aquellos hechos que se vuelven noticiosos (es decir, aquellos acontecimientos como las protestas, los enfrentamientos, asaltos, asesinatos y todo aquello que podría romper el orden establecido). Las corporaciones policiales no necesitan mandar a sus elementos a “vigilar” la ciudad, el fotoperiodismo, la prensa lo hace por ellas.

En esta vigilancia mediática, las mujeres son recluidas en celdas (simbólicas) demasiado estrechas con muy poco margen de maniobra. Los límites de su agencia se ven reguladas por paredes donde, desde el biopoder, se les impide ser dueñas de su propio cuerpo. Aunque Foucault no habló de las relaciones de poder desiguales entre los sexos, en *Vigilar y Castigar* (2002) habla de cuerpos vigilados; cuerpos sometidos a un poder que controla y decide:

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos (Foucault, 2002, p. 26).

El cuerpo, como lugar de resistencia, experimenta el poder ejercido, especialmente aquel que sucede sobre el cuerpo de las mujeres en tanto recipiente de una serie de construcciones simbólicas elaboradas a lo largo del tiempo:

Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado) (Foucault, 2002, p. 26).

Pero, ¿qué ocurre cuando este control se da mediante la fotografía periodística? Asegura Sarah Corona Berkin (2017) que “a partir de las imágenes que circulan en el espacio público se aprende a reconocer quiénes son los vulnerables y quiénes los autónomos” (Corona & Martín-Barbero, 2017, p. 97). Por lo tanto, “el género, las razas, las

culturas y las clases sociales se fotografían de manera que se les otorga lugar y rango en el espacio político (*ibid.*). De tal manera que, desde el fotoperiodismo, en tanto panóptico de género, visibiliza o invisibiliza, construye, fija las representaciones o estereotipos de la mujer. Esta vigilancia jerarquiza el papel de las mujeres en el ámbito social y la reduce a un nicho prácticamente invisible o de poca importancia, que no es proclive a figurar en las primeras planas de los medios impresos.

2.1.1 El panóptico de Foucault

En el siglo XIX, el filósofo Jeremías Bentham planteó la posibilidad de hacer más eficiente la vigilancia sobre los internos de las cárceles. Un dispositivo que permitiera observar a los reclusos ejerciendo “un poder omnitemporal” (Foucault, 1989, p. 15). La propuesta de Bentham era un diseño arquitectónico circular con una torre de vigilantes en el centro del edificio. Alrededor de la misma y separado por una fosa, se dispondría de las celdas cuyas ventanas permitían que la luz revelara cada movimiento de quienes ocupaban esa celda. Pero esa vigilancia era unidireccional. Los internos no podían saber si había alguien en la torre de custodios. Sin embargo, la idea de ser observado constantemente se interiorizó de tal manera que la vigilancia se dio entre los mismos reclusos y, además, se encarnó la auto vigilancia, la autorregulación generada por la incertidumbre de saberse observado ya que, desde la arquitectura del panóptico, no había ninguna certeza de la vigilancia no se ejercía sobre él. Para Foucault la sociedad disciplinaria (Deleuze, 1990), no era más que el uso de espacios de encierro (tanto físico como institucional -la familia, las leyes, la escuela-) que tuvo su apogeo en la primera mitad del siglo XX (*ibid.*). Sin embargo, Gilles Deleuze (1990) analiza lo planteado por su amigo y coterráneo Michel Foucault para ir más allá de la sociedad disciplinaria y asegurar que hemos pasado a una nueva modalidad: la sociedad de control.

Se trata de las sociedades de control, que están sustituyendo a las disciplinarias. “Control” es el nombre propuesto por Burroughs para designar al nuevo monstruo que Foucault reconoció como nuestro futuro inmediato. También Paul Virilio ha analizado continuamente las formas ultra rápidas que adopta el control “al aire libre” y que reemplazan a las antiguas disciplinas que actuaban en el período de los sistemas cerrados (Deleuze, 1990, p. 150).

El filósofo francés, me refiero a Deleuze, retoma esta idea para establecer una analogía en nuestro entorno argumentando que, aunque no estamos propiamente encerrados en un dispositivo carcelario, sí estamos permanentemente vigilados o, mejor dicho, controlados:

“Los encierros son moldes o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una modulación, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía en cada punto”. (Deleuze, 1990, p. 151)

La vigilancia de los individuos por parte de quienes detentan el poder, se ha ido perfeccionando con el tiempo. Las tecnologías de control han propiciado un desempeño más óptimo y cada vez menos visible. La manera de realizar dicha vigilancia se ha instrumentado desde la arquitectura con prisiones diseñadas específicamente para lograr una visibilidad totalmente organizada alrededor de una mirada dominadora y vigilante (Bentham & Foucault, 1989). Para Foucault, la opinión pública es una innovación del periodismo. Es la opinión pública la que se moldea por medio del discurso transmitido en los medios de comunicación. ¿La opinión pública como mecanismo de control? Para Noelle-Neumann, es una “especie de ojo público que vigila todos los ámbitos de la esfera social” (Dittus, 2005). Y entender el concepto de “pública”, como refiere la autora “en el sentido de apertura, es decir, ver al público como un tribunal, como un juez ante el cual el individuo tiene que comportarse correctamente, si que quiere evitar que lo aíslen” (*ibid.*). Y, sin embargo, hay una característica implícita: “la opinión pública como control social, que lo ve, y todo lo juzga, es invisible ante los ojos de la sociedad” (*ibid.*). La fotografía, como discurso visual ensamblado con elementos simbólicos contruidos desde la mirada del fotoperiodista, es percibida y apropiada por la sociedad como una fuente de verdad, porque la fotografía no puede mentir, es una representación “fiel” de la realidad (Fontcuberta, 2015a). De tal manera que, como asegura Sarah Corona si “una de las cualidades esenciales de la imagen también es fijar, como si fuera una palabra, una parte del mundo y simular que así es éste” (2017, p. 97), la fotografía realizada desde el fotoperiodismo agrega elementos que abonan a construir la opinión pública.

2.1.2 Tecnologías del género

Desde las teorías feministas se han señalado los discursos hegemónicos patriarcales que, mediante una construcción socio-cultural, han establecido los roles, características y estereotipos tanto a hombres como a mujeres. De tal manera, el feminismo ha cuestionado la manera como se entiende el género; como una clasificación dicotómica de los individuos, basada en sus diferencias sexo-biológicas (Bernárdez, 2015). El género deviene en categoría de análisis para cuestionar las características superiores asignadas a lo

masculino por sobre *lo femenino*: hombre/mujer, razón/pasión, mental/corporal, diestro/zurdo, fuerte/débil, imperturbable/sensible, etc.

Así como el concepto de sexualidad, el género no es una característica natural de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino que es un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales (Bernárdez, 2015). Desde las instituciones del poder, los dispositivos de biocontrol ejercen en los individuos una manera de adaptarse al sistema que moldea y llena los huecos como tabiques en una pared que conglomera de manera uniforme. Es por medio de las tecnologías una sociedad que se conserva sin variaciones importantes que cambien el curso de la historia de la misma, pese al desarrollo de teorías que pretenden generar un contrapeso a dichas tecnologías y saberes (Bernárdez, 2015).

Para De Lauretis (1989), es necesario hablar desde una postura foucaultiana para referirse a las *tecnologías del género*; ya que el sujeto está constituido, no sólo por una diferencia sexual, sino más bien por representaciones lingüísticas y culturales, además de relaciones de poder que también son determinadas por la clase y la raza.

Por ello, al pensar el género como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías históricas, culturales e intencionales. En otras palabras, de Lauretis define que es el “complejo de costumbres, asociaciones, percepciones y disposiciones que nos generan como mujeres” (de Lauretis, 1989). Por ello, considero a la fotografía dentro del catálogo de tecnologías que no sólo modifican o construyen la mirada, sino que se ha convertido, a su vez, en una tecnología del género, pues determina la visualidad los sujetos con relación a los roles, estereotipos o funciones dictadas, establece de qué manera se muestra a los hombres, a las mujeres, a las personas LGBTTTIQ (Bernárdez, 2015).

Es necesario establecer que la sexualidad, en tanto característica biopsicosocial del género, ha pasado a tener un carácter íntimo y privado replicado desde la construcción social dominante para establecerse como una relación de poder. Así, la *Tecnología del género* se puede entender como el “conjunto de técnicas para maximizar la vida que han sido desarrolladas y desplegadas por la burguesía del siglo XVIII para asegurar su supervivencia de clase y hegemonía permanente” (De Lauretis, 1989).

Como se expuso anteriormente, Foucault (2008) habla de tecnologías como construcción de conocimientos cuya finalidad es disciplinar a los individuos para constituir “sujetos-sujetados”, es decir “técnicas de poder orientadas a los individuos e interesadas en dirigirlos en una dirección continua y permanente”. Estas tecnologías se agrupan en cuatro rubros que generalmente funcionan articulados: 1) tecnologías de producción, 2) tecnologías de sistemas de signos, 3) tecnologías de poder y 4) tecnologías del yo. Donde estas últimas:

Permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault, 2008)

Parto entonces de Teresa de Lauretis y de Michel Foucault para establecer que el fotoperiodismo funciona como una tecnología del género en tanto propicia que el discurso patriarcal hegemónico prevalezca y continúe educando a los individuos. La mirada del fotoperiodista o la fotoperiodista, es un proyecto continuo que excluye a las mujeres no sólo en las fotografías realizadas, sino en el ejercicio mismo de este trabajo pues también prevalece la idea de que el fotoperiodismo es una actividad masculina pues la exigencia física y emocional que requiere sólo puede ser soportada por los hombres, pues, como parte del imaginario social, el cuerpo de la mujer es débil e incapacitado para cargar tanto peso que representa el equipo fotográfico.

Cabe también en este rubro de exclusión de las mujeres en el ejercicio del fotoperiodismo el pretexto de ser un trabajo masculinizante. Es decir, que, para poder ser parte de esta actividad, las fotoperiodistas deben hacer un acto de performatividad de su cuerpo hasta aproximarse a actuar “como hombres” (Bernárdez, 2015) con el riesgo de parecer “machorras” o considerárseles lesbianas. Pero este será un tema tratado a detalle en el siguiente capítulo.

Además, las tecnologías del género se han enfocado, principalmente, en cuatro aspectos de la construcción del saber: la sexualización de los niños y del cuerpo femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización del comportamiento sexual anómalo devenido en perversión (De Lauretis, 1989). El fotoperiodismo y fotoperiodista (sujeto-sujetado) ha contribuido a que estas arqueologías del conocimiento se normalicen sin ser cuestionadas, pues se ha encargado de difundir imágenes cuya carga simbólica (tanto

visual como textual) ha privilegiado la visualidad de un grupo dominante que se caracteriza por ser masculino, viril, blanco, occidental y con poder económico y político.

Partiendo de este punto, y tras hacer una revisión del contexto local, en Chiapas la fotografía tiene un sesgo evidentemente folklorizante: pese a tener una significativa población indígena, los integrantes de los pueblos originarios son protagonistas en las fotografías como elementos de ornato, como “buenos salvajes” (Dorfman & Mattelart, 1972). Las mujeres indígenas son mostradas en su función de artesanas cuyas fotografías se pueden ver en los anuncios turísticos, tanto dentro como fuera del estado. Los indígenas tienen cabida sólo si funcionan como elementos que promocionan el etno-turismo ya que son re-presentados como herederos de la cultura Maya.

Se puede distinguir la ausencia de mujeres mestizas ante una asimétrica visualidad de hombres que toman decisiones pues ejercen un poder político, social o económico que los coloca por encima de otros grupos sociales (Bernárdez, 2015). En las fotografías de la prensa escrita las mujeres difícilmente ocupan las primeras planas a menos que se les muestre como las beneficiarias de un apoyo gubernamental y siempre subordinadas a un hombre, jefe de estado.

2.1.3 La fotografía como panóptico sociocultural



Manuel Velasco, gobernador del estado de Chiapas, saluda a mujeres durante entrega de apoyos económicos a jefas de familia. Foto: ICOSO (2017)

El género se cierra a una mirada que vigila, sujeta, asigna cualidades y defectos con los que se controla, se muestra, se invisibiliza o se le juzga. La fotografía, en tanto tecnología de la mirada (Lauretis, 1989), delimita la manera en que se muestra lo que debe ser femenino / masculino. Las fotografías que circulan en los periódicos locales

del estado de Chiapas, por ejemplo, muestran en muchas ocasiones a las mujeres experimentando algún tipo de violencia, que va desde la física o sexual, hasta la violencia política. Ésta última es notoria en el hecho de que en el sexenio de Manuel Velasco Coello

(2012-2018) sólo hay dos mujeres en su gabinete (Secretaría de Educación y Secretaría del Empoderamiento de la Mujer), en contraste con los veintiún hombres restantes que lo integran³⁷.

Además, el sujeto registrado en las fotografías y expuesto a las miradas voyeristas, se constituye dentro de un régimen discursivo que divide lo normal de lo patológico, lo sano de lo insano (Foucault, 2008), lo posible de lo imposible, la imagen del texto, el hombre de la mujer, lo aceptable de lo abyecto, lo varonil de lo afeminado, la mujer "femenina" de la marimacha, Desde el acto de mirar se puede entender la manera en que se muestra a las mujeres asumiendo el rol de amas de casa, o maestras, o víctimas. El discurso de la construcción de la imagen puede representar lo socialmente aceptado y normalizado (Foucault, 2008). La vigilancia panóptica relega y oculta lo abyecto como la homosexualidad, el travestismo, el transexualismo, los Drag Queen o Drag King.

Entramos en un punto donde la mirada nos reduce a una materialidad, un cuerpo sobre el que se ejerce control desde la construcción simbólica hacia los individuos. El sujeto-sujetado es una idea que tiene cabida en este fenómeno:

Heidegger caracteriza a la Edad Moderna por el acto de transformar el mundo en una imagen ofrecida o enfrentada al hombre como representación: "Que el mundo se convierta en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en subjectum" (León, 2014, p, 14).

El fotoperiodismo se convierte en una moderna manera de vigilancia donde no hay prisiones físicas, sino más bien delimitaciones simbólicas que reconfiguran el comportamiento. Los ciudadanos ejemplares son mostrados como ejemplo a seguir, mientras que aquellos que van en contra de lo establecido pierden ese privilegio y devienen en la imagen de lo subversivo y perjudicial para la sociedad.

Se puede pensar en las tecnologías de la mirada como la televisión donde los programas policiales alimentan un discurso gregario que muestra un tipo de perfil delincencial: hombre negro, hombre con tatuajes, hombre pobre latino, hombre iracundo asiático. En estos programas o en la sección de la nota roja de los noticieros o la prensa

³⁷ Dependencias como la Secretaría de Hacienda o Secretaría General de Gobierno o de Salud son encabezadas por hombres. Recientemente (2016) se nombró a la titular de la Secretaría de Educación mientras que del Empoderamiento de la Mujer mantiene la lógica de ser liderada por una mujer en:http://www.chiapas.gob.mx/media/organigrama/organigrama_abril2016.pdf

escrita, se les puede ver esposados, sometidos en el piso, golpeados porque, además, se les exhibe resistiendo a la implementación de la ley. Por lo tanto, como infractores de las leyes, se legitima el uso de la fuerza policial para contener esta amenaza al orden social.

Pero, ¿qué ocurre, por ejemplo, con la manera en que se muestra a un criminal de raza blanca? Se le expone en menor medida. Cuando es detenido se le trata de manera diferenciada al criminal negro o pobre. Sus delitos no son físicos. No agraden a otro cuerpo: cometen fraudes, desfalcos, peculado. Por lo tanto, no merecen el trato violento. Pueden ser escoltados por individuos que no hacen alarde de la portación de armas, sin esposas y hasta en un ambiente relajado. Los llamados “delincuentes de cuello blanco”, no serán exhibidos hasta el cansancio. En la agenda de los medios de comunicación ocuparán dos o tres espacios durante la semana y después se diluyen en la ola de noticias que se dedica a exhibir de manera reiterativa al criminal de la clase baja. Esta dinámica de vigilancia se ejerce de manera diferenciada con las mujeres.

2.2 El género desde el fotoperiodismo. Miradas que matan

El poder y el prestigio que han construido los medios, es aprovechado para legitimar el discurso de aquellos que aparecen en dichos espacios. Al aparecer en la pantalla, en la primera plana de manera positiva, son investidos por ese mismo prestigio que, aumenta el poder de por sí adquiriendo. Es una espiral que aumenta y se alimenta conforme se repite la dinámica relacional poder-prestigio. Muchas veces, se aprovechan estos espacios en la televisión, la prensa y ahora en internet para emitir un juicio que difícilmente será cuestionado por el auditorio o el lector, pues se asume que, por el hecho de aparecer en los medios, es inescrutable.

El poder que tienen los medios radica en la capacidad que tienen para representar la realidad (Bernárdez, 2015). Esta representación, entendida como aquello que “se vuelve a presentar” o “imitación”, se trasladó de la pintura y creación literaria a toda creación lingüística y sígnica (*ibid.*). Cuando los medios utilizan recursos textuales y elementos tomados de la tradición cultural, el uso de estos signos para representar la realidad a través

de su discurso, en tanto “espacio privilegiado de legitimización social y simbólica”, se nutre del poder simbólico para transmitir “pensamientos, valores y pautas de conducta” (*ibid.*)

Si este poder simbólico es utilizado para mantener una ideología patriarcal, se puede entender cómo es que los medios, específicamente la prensa, propician y generan información acorde con los intereses de grupos de poder que continúan legitimando una idea androcéntrica donde las mujeres continúan ausentes; porque en la sociedad de la información “el poder de actuar, y conseguir los deseos propios, está limitado, jerarquizado y organizado de determinadas formas” (Bernárdez, 2015).

En estas jerarquías, las mujeres son representadas de manera desigual mediante el uso recurrente de estereotipos propios del discurso sexista que prevalece en los medios de comunicación. Así, las mujeres excluidas dentro de la sociedad, tampoco están presentes de manera positiva en los medios de información porque sus roles, según el discurso sexista, no son trascendentes, ya que su ámbito de acción tiene que ver con lo privado y éste no representa beneficio para el colectivo. La vigilancia heteronormativa se ejerce para reforzar los estereotipos y roles asignados a las mujeres: amas de casa, madres abnegadas, esposas sumisas, mujeres educadoras, mujeres al cuidado de la salud, mujeres artistas sensibles. Estos cuerpos dóciles *no hombres* se insertan frecuentemente en el esquema patriarcal de manera objetivada; se presentan, en el discurso, como cuerpos exclusivamente sexualizados o hipersexualizados: se exhiben en las fotografías de los anuncios publicitarios, en los programas deportivos y en la sección de la nota roja como objetos sexuales que acompañan, invariablemente, la noticia de un asesinato, atropellado o delincuente ultimado por algún elemento de la policía.

Pero el panóptico se pone en estado de alerta cuando las mujeres salen del ámbito privado y se insertan en la esfera pública, invadiendo los espacios tradicionalmente asignados a los hombres; irrumpiendo en las actividades que genéricamente le corresponden al sexo masculino. No son enfermeras, no son maestras, no son amas de casa, no son esposas. La paranoia (ahora machista) se activa en los vigilantes-fotógrafos que permanecen atentos a cualquier movimiento realizado por estos cuerpos que no coinciden con el perfil de mujeres sumisas. Se vuelven, como los cuerpos criminales, una amenaza latente al orden establecido. Y el escrutinio hacia la otra se torna minucioso. Esta vigilancia también se aprende desde lo social, las instituciones como la iglesia y la escuela se encargan de introducir en los individuos el discurso hegemónico patriarcal donde

establece una serie de valores correspondientes a las dicotomías sexo-genéricas (hombres y mujeres). El fotógrafo en tanto sujeto social, ha transitado en estos entornos que han construido su mirada y que ahora, sin proponérselo o por órdenes de un directivo del medio para el que trabaja, está al tanto para registrar a través de su cámara, las acciones “subversivas” de una mujer.

En estas dicotomías sexo-genéricas, los cuerpos masculinos se conceptualizan bajo una serie de elementos simbólicos transmitidos por el ejercicio cultural de la sociedad para cumplir con ciertos roles o estereotipos que generalmente le asignan un espacio privilegiado en el mundo. Estos conceptos como la fuerza, la inteligencia, la productividad, la racionalidad se oponen a los asignados a los cuerpos femeninos. De tal manera que las mujeres son culturalmente definidas como débiles, intuitivas, improductivas, sentimentales y, con ello, asignadas a un espacio de subordinación ante al hombre.

Este esquema reforzado desde el discurso visual construido con ayuda del fotoperiodismo, que es una herramienta inseparable de la prensa asociada a los grupos hegemónicos, materializa en una imagen toda la carga heteronormativa con la que hemos sido educados y con la que hemos construido también nuestra mirada.

2.2.1 El género

El género, como categoría desde las epistemologías del feminismo, se refiere a la clasificación con la que se establece una dicotomía de lo que representa lo masculino y lo femenino. Como principio básico es una construcción social y por ende cultural de las cualidades que corresponden al hombre y los que le corresponden a la mujer. A partir de los señalamientos realizados por las activistas feministas de las décadas de los 70, el concepto de género ha sido uno de los ejes rectores que han evidenciado las relaciones de poder que se dan entre hombres y mujeres. Dichas relaciones se han dado de manera inequitativa, asimétrica y en franca desigualdad que no favorece a las mujeres. El concepto de género se ha utilizado para diferenciarlo de “sexo”; lo cultural de lo biológico. Sin embargo, no se puede explicar uno sin el otro.

De manera generalizada “sexo” se refiere “a las características anatómicas de los cuerpos, incluyendo la genitalidad, las características del aparato reproductor y las diferencias hormonales y cromosómicas” (Bernárdez, 2015). Al tiempo que existen muchas

definiciones de género, también hay algo que es constante: el género es una construcción simbólica, por lo tanto, es el resultado de un proceso cultural histórico. En el *Glosario de género* del INMUJERES³⁸ (2007) se retoma lo expuesto por Scott quien define el género como: “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género, es una forma primaria de relaciones significantes de poder”. Siguiendo la pista de esta definición, Martha Lamas (2013) busca complementar el concepto de género con otra teórica: Judith Butler quien ha realizado importantes aportaciones filosóficas que versan sobre la performatividad del género.

Para Butler, el cuerpo es un espacio donde se materializa la significación del género. Pues es “un estilo de vivir el cuerpo en el mundo” además denuncia que existe una restricción a la libertad del uso del cuerpo debido a que “‘Existir’ en el propio cuerpo se convierte en una forma personal de asumir, acatar e interpretar las normas de género recibidas” (ibid.). Por lo tanto era necesario hablar de un sistema sexo/género:

La aportación de la antropóloga Gayle Rubin (1986) fue crucial al señalar que donde había que buscar una explicación a las diferentes maneras de estar en el mundo de mujeres y hombres, es en las elaboraciones de los géneros. Habló por primera vez del “sistema sexo/género” en 1975, definiéndolo como el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en un producto de la actividad humana, separando los atributos sexuales, de las elaboraciones de género construidas socialmente (Bernárdez, 2015).

Añade Asunción Bernárdez (2015) que el género es una forma de comunicación: “cómo nos movemos, cómo nos vestimos, cómo miramos, cómo tomamos la palabra u ocupamos un determinado lugar en el espacio social; todo esto está determinado por la configuración de género”. Y retoma lo que Teresa de Lauretis señala respecto a la función de los medios de masas como creadores de “tecnologías de género” pues “difunden, de forma repetitiva y constante, contenidos sobre qué significa ser hombre o mujer, y qué puede pasar cuando alguien no se adscribe con claridad a un término de esa dicotomía”. (Bernárdez, 2015).

La importancia de introducir la noción de género permitió revisar los conocimientos concebidos y difundidos desde varias disciplinas como la filosofía, la medicina o la psiquiatría, ya que, desde una perspectiva biologicista, argumentaban que las mujeres tenían “por naturaleza” cuerpos y mentes débiles, justificando así un sometimiento por parte de los varones. Por su parte, “el concepto de ‘género’ sirvió para elaborar dos modelos

³⁸ Instituto Nacional de las Mujeres

complementarios: *la masculinidad y la feminidad* como construcciones artificiales que no han sido estables a lo largo de la historia o a través de las culturas” (Bernárdez, 2015)

Esta separación binaria tiene su origen en lo que propone Levi-Strauss cuando habla desde las construcciones culturales de un grupo social: “Para Lévi-Strauss, las culturas son básicamente sistemas de clasificación, de ordenamiento; y la sorprendente variedad de los fenómenos culturales puede ser comprendida a partir de códigos e intercambios” (Lamas, 2002). Estas categorizaciones establecen que, por medio de una oposición binaria básica, la de mujer/hombre, se genera una simbolización de todos los aspectos de la vida. Por lo tanto, el género es el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características "femeninas" y "masculinas" a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida (*ibid.*).

La cultura es un resultado, pero también una mediación, asegura Marta Lamas (2002). Ocurre cuando enfrentamos una diferencia corporal entre mujeres y hombres, específicamente notable de los genitales, de tal forma que: “la cultura es el resultado de la forma como interpretamos esta diferencia; de cómo la simbolizamos, de cómo elaboramos la angustia o el miedo que nos genera” (Lamas, 2002).

El género no es un concepto biológico, si no una manera en que culturalmente, se ha categorizado a las mujeres. Y sin embargo se ha naturalizado de tal forma que se ha pensado como una característica biológica, al grado de asegurar que existe un “instinto materno” que *obliga* a las mujeres a pensarse como madres. Esta categorización establecida desde un poder simbólico ha permitido que los discursos continúen siendo sexistas y misóginos cuando se trata de representar a las mujeres en los medios mediante el uso del lenguaje como algo característico de los seres humanos, que implica el ejercicio de un poder simbólico, como señala Bourdieu (en Lamas, 2002). Por tanto, el lenguaje es un medio fundamental para estructurarnos psíquica y culturalmente: para volvernos sujetos y seres sociales (*ibid.*).

Resulta pertinente, entonces, retomar estas ideas que ponen en el centro de la discusión el cuerpo, pues apoya el planteamiento que hago respecto a que somos cuerpos vigilados colocados dentro de un panóptico invisible pero tácito en nosotros mismos. Cuerpos que sirven como recipientes de significación que se han dictado desde un

paradigma heteronormativo que atraviesa verticalmente diversas categorías hasta ahora poco revisadas en los estudios de la mirada y el fotoperiodismo:

El cuerpo es la primera evidencia incontrovertible de la diferencia humana. Este Hecho biológico, con toda la carga libidinal que conlleva, es materia básica de la cultura. Lo que está en juego en la diferencia es cómo se asume al otro, al diferente, al extraño: a la mujer en primer término, pero también al que tiene una pigmentación cutánea más clara u oscura, al que es más grande o más pequeño, para de ahí llegar a otro tipo de diferencias: al que tiene una cultura diferente o una religión distinta u otro deseo sexual o una postura política divergente (Lamas, 2002).

Si el fotoperiodista realiza de manera cotidiana el registro de cuerpos vigilados e incluso cuerpos violentados (física o sexualmente), se debe considerar al género como una categoría que permita entender por qué las mujeres continúan invisibilizadas en los hechos noticiosos. Esto es debido a la ginopia colectiva que es notoria en los reporteros gráficos pues, como artífices de una tecnología de la mirada (la fotografía), siguen manteniendo y preservando el uso de las tecnologías del género (De Lauretis, 1989) para determinar la manera en que se muestra a las mujeres en las fotografías que se publican en periódicos tradicionales o sitios digitales de noticias.

2.2.2 El discurso patriarcal

Para entender la idea de género como una categoría relacional y desigual entre hombres y mujeres es necesario pasar por el concepto de **patriarcado** y se entiende como “una estructura social en la que los varones ocupan una situación de dominación respecto a las mujeres” (Bernárdez, 2015, p. 73). Para tal efecto, el patriarcado “establece estrategias sexistas, que a su vez se apoyan en el machismo, la misoginia y la homofobia” (*ibid.*).

Aunque el término de patriarcado fue utilizado para hablar de un tipo de organización social encabezada por patriarcas, el concepto se utiliza desde mediados del siglo XX como una categoría que adquirió un sentido más crítico y político, que fue utilizado “para denunciar la situación sistemática de dominación masculina, haciendo referencia a una estructura de opresión y dominación que despliega el poder masculino sobre las mujeres en todos los contextos de la vida”. (Bernárdez, 2015, p. 73).

Si lo que no se nombra no existe, al darle denunciar relaciones asimétricas e incluso de subordinación de las mujeres y los niños por parte de los varones, el patriarcado emerge de su invisibilidad. Pero al darle un sentido político, resulta fundamental “para mostrar la

dominación que históricamente han sufrido las mujeres en la vida privada, así como para hacer públicos problemas que hasta entonces se consideraban íntimos y personales, como la violencia de género” (*ibid.*). Esta dominación que se ha valido del poder simbólico ejercido mediante un discurso patriarcal que uniforma opiniones y modifica saberes.

El concepto con el que se ha construido la idea de nuestro mundo ha sido moldeado desde una visión patriarcal que se refuerza cotidianamente a través de muchas actitudes e instituciones que facilitan el establecimiento de las ideas que se asumen como verdaderas e incuestionables, donde las mujeres pertenecen a un sector subordinado a los hombres y que ha sido reprimido a lo largo de la historia (Bernárdez, 2015). Alda Facio considera que hay una serie de dificultades para erradicar el patriarcado debido a las instituciones y actitudes que refuerza su discurso.

Por ejemplo, están: el mercado omnisapiente, el lenguaje ginope, la familia patriarcal, la educación adultocéntrica, la maternidad forzada, la historia robada, la heterosexualidad obligatoria, las religiones misóginas, el trabajo sexuado, el derecho masculinista, la ciencia monosexual, la medicina androcéntrica, la violencia femicida³⁹, el pensamiento dicotómico, etc. (Facio, 2012).

Desde todas las prácticas socio-culturales normativas, el discurso patriarcal dicta la manera en que las relaciones sexo-genéricas se llevan a cabo en una sociedad. Este discurso heteropatriarcal ha establecido las dinámicas y condiciones que se deben observar para mantener un orden que favorece siempre a los grupos hegemónicos capitalistas desde una configuración machista que somete a las mujeres y a aquello que se considere opuesto al arquetipo masculino adulto.

Es la fotografía una expresión de este discurso que se transmite de manera efectiva, inmediata y casi incuestionable en tanto soporte de la verdad “objetiva” con la que se capta la realidad. Desde cómo hemos sido educados a través de conceptos y elementos culturales, el patriarcado y sus tecnologías del género (De Lauretis, 1989) ha construido una visualidad de las mujeres y sus roles subordinados al hombre.

Los periodistas trabajan con un lenguaje que es común, ideológico y normativo, expone Bernárdez Rodal. (2015). Esto es, que por medio de signos y prácticas culturales se construyen textos, llámense notas y fotos, que reproducen de manera sesgada un evento

³⁹ En la legislación de algunos países de Centroamérica se maneja el término “femicidio” como traducción literal de “femecide”.

noticioso que es difundido hacia un colectivo. La información distribuida por la prensa o los noticiarios se nutren de simbolismos que reproducen creencias, valores y formas de entender la realidad. Si esta representación del mundo es dictada desde un punto de vista androcéntrico, su poder simbólico legitima en el imaginario colectivo, ideas alejadas de la realidad. Las imágenes y estereotipos de las mujeres se fijan de manera inmediata. Pero también, las formas de ver de los individuos también es resultado, como sostiene Martín-Barbero, de “*las mediaciones* que entretejen la completa relación de la gente no sólo con los medios audiovisuales, sino con todo lo que media el sentido de su vida”. (2017, p. 20).

El fotoperiodismo, como ejercicio especializado dentro del periodismo, se caracteriza por la realización de una imagen fotoperiodística que, define Pepe Baeza, como aquella “que se vincula a valores de información, actualidad y noticia” (2007, p. 36). Aunado a ello, Bernárdez habla de la importancia analizar el discurso hegemónico desde la tematización y la seccionalidad de las noticias (Bernárdez, 2015). Y esta idea se complementa con lo señalado por el fotógrafo valenciano quien asegura que la imagen fotoperiodística: “es también la que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica y demás, asimilables por las clasificaciones habituales de la prensa a través de sus secciones” (Baeza, 2007, p. 36).



En no pocas ocasiones, la fotografía realizada en el periodismo contiene un discurso con una carga sexista y misógina al momento de visibilizar un hecho que, al paso del tiempo, se vuelve histórico hasta convertirse en un ícono. Esto sucede cuando se cuenta sólo una parte del hecho y por general, es desde la mirada masculina, androcéntrica.

Desde el fotoperiodismo, se reproduce esta mirada que tiene la capacidad de mostrar el mundo desde un sesgo hegemónico patriarcal mediante el uso de poder simbólico que, como señala Pierre Bourdieu: “tiene el poder hacer ver y hacer creer, de confirmar o transformar la visión del mundo y se define en y por una relación entre los que ejercen el poder y los que lo sufren” (Cit. en Bernárdez, 1989).

Un ejemplo de cómo el discurso patriarcal ha construido narrativas androcéntricas, lo encontramos en la fotografía titulada *V-J Day in Times Square* (el día de la victoria sobre Japón) del fotógrafo Alfred Eisenstaedt publicada en la revista *Life* donde se recopilaron las instantáneas en el momento que se anunció el fin de la II Guerra Mundial. Lo que durante mucho tiempo se consideró un beso romántico por parte de una pareja que celebró la rendición de Japón, terminó revelando que se trataba del momento en que un marinero acosó a una desconocida a quién, sin mediar palabra, besó en un “arrebato de júbilo”. El mismo autor de la fotografía narró cómo sucedió el momento que captó con su Leica⁴⁰:

En Times Square durante el día de la Victoria, vi a un marinero a lo largo de la calle que agarraba a todas y cada de las chicas que se ponían a su alcance. Tanto si pudieran ser su abuela, fueran altas, delgadas o viejas, no hacía distinción. (...) De repente, como un destello, vi algo que se me grabó. Me di la vuelta y capturé el momento justo en que el marinero besó a una enfermera. Si ella hubiera llevado un vestido oscuro jamás me habría dado cuenta. Nunca habría disparado la toma, o si el marinero hubiera llevado uniforme blanco, lo mismo. Realicé cuatro tomas. Fue en apenas unos segundos (cit. En Domínguez, 2013).

En la secuencia de fotogramas se pueden ver dos momentos del beso: uno donde la enfermera pone cierta resistencia al beso y otro donde permanece impasible a la acción pues el marinero la tiene sujeta del cuello de tal manera que a ella le resulta casi imposible liberarse. Greta Zimmer Friedman, la enfermera que permaneció en el anonimato durante décadas, aseguró que fue besada por sorpresa; que ella y el marinero George Mendonsa eran unos perfectos desconocidos que salieron a la calle a verificar que si lo que se decía por la radio era cierto. Mendonsa, asegura Zimmer, no cruzó palabra alguna con ella. La besó en un “arranque de euforia” y luego se retiró del lugar sin preguntarle su nombre: “la emoción de que había terminado la guerra más que había bebido un poco (...) así que, cuando vi a la enfermera, la agarré y la besé [traducción propia]”, declaró el marino para una entrevista publicada en 2011 en el *Dayli Mail*⁴¹.

⁴⁰ Leica es una compañía alemana que fabrica productos ópticos de precisión, entre ellos, sus míticas cámaras fotográficas inaccesible para muchos bolsillos. Fotógrafos como Henry Cartier-Bresson, Robert Capa (La muerte de un miliciano), Nick Ut (La niña del napalm) captaron las imágenes que se han vuelto referentes del fotoperiodismo. Para el beso en Times Square, se utilizó la Leica IIIa fabricada de 1935 a 1938. En 2013, la cámara que inmortalizó es beso fue subastada y alcanzó la cifra de 114 mil euros. Para darnos una mejor idea de su valor, su más reciente modelo, la Leica M10 (Digital) oscila el precio de 6,500 euros. Esto es: 149,481 pesos (al tipo de cambio 25 de abril de 2018)

⁴¹ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2187071/Times-Square-Sailor-nurse-kissing-iconic-WWII-photograph-reunited.html#comments>



Pruebas de contacto de las fotografías realizadas por Alfred Eisenstaedt (Agosto, 1945) en: Xataka Foto

Asegura Roland Barthes que, frente a la cámara, el cuerpo se transforma; se constituye en el acto de posar (Barthes, 2014). El protagonista de la foto en Time Square se sabía observado. Su performance sorpresivo tuvo un efecto que sometió a la enfermera. Si el autor realizó 4 fotografías, como lo muestra la prueba de contactos, indica que el instante no fue tan fugaz, que el tiempo en que Mendonsa sometió a Zimmer fue el necesario lograr la toma perfecta. ¿Acaso una especie de complicidad entre el acosador y el fotógrafo?

El discurso patriarcal tergiversó el origen del momento. La historia se torna violenta a partir de la reconstrucción de los hechos. Esta fotografía se convirtió en un ícono que sellaba gracias “al amor”, el fin de un capítulo bélico de la historia reciente del mundo. Por ello se vuelve necesario deconstruir la imagen para insertarla en un contexto que nos permita analizarla más allá del método semiótico. El autor, como sujeto social criado en una sociedad machista, normalizó este momento de acoso y no sólo no lo manifestó como tal, lo propuso a sus jefes para enaltecer una práctica sexista que hasta hace muy poco tiempo se ha empezado a señalar. La mirada androcéntrica y la ginopia construyeron una imagen que cumplió con el objetivo de pasar como una muestra “verdadera” (porque la fotografía no se cuestiona, en tanto artífice de verdad) del amor romántico que se banaliza.

2.2.3 El androcentrismo

Protágoras, fundador del movimiento sofista, aseguraba que el conocimiento de la realidad es un proceso subjetivo construido a través de los sentidos⁴² al asegurar que "el hombre es la medida de todas las cosas⁴³, de las que son en cuanto que son y de las que no son en cuanto que no son". Es decir, que las cosas existen porque el hombre las nombra y aquellas cosas que no existen por la misma razón. Y es que, desde el Siglo V antes de Cristo, el

⁴²Hasta antes de la llegada de René Descartes quien refutó de una vez por todas el pensamiento sofista con su máxima “cogito ergo sum”

⁴³Yolanda Aixelà hace mención de esta frase en: “Género y antropología social” (p. 24) como ejemplo del androcentrismo que prevalece en los estudios antropológicos

pensamiento occidental se ha regido por ideas similares. La episteme desarrollada a partir de preceptos, como los de Protágoras y sus discípulos, propició que la construcción del conocimiento de las manifestaciones naturales y sociales, tuvieran un punto de partida: el hombre (Aixelà, 2005). El androcentrismo es, pues: “el enfoque de un estudio, análisis o investigación desde la perspectiva masculina únicamente, y utilización posterior de los resultados como válidos para la generalidad de individuos, hombres y mujeres” (Aixelà, 2005, p. 24).

Y aunque de manera normalizada se asume la idea del *hombre* como sinónimo de *humanidad* y por antonomasia, insinúa la división sexo-género de hombre-mujer, en la práctica sólo enuncia al hombre (y lo masculino) en tanto género al que se le ha asignado el rol activo dentro de la sociedad. Esta jerarquización ha derivado en un conocimiento occidental androcéntrico. Por ello, las teorías feministas sostienen que el androcentrismo es la unidad de medida en todas las relaciones de la sociedad con su entorno, ya sea natural o cultural. En dichas relaciones sexo-genéricas se permea una idea y ésta se percibe de una manera unidireccional y vertical. Esto es, que se genera desde las ideas que se han construido tomando como punto de partida al hombre y sus relaciones dicotómicas son opuestas a la mujer: lo masculino, lo activo, lo fuerte, lo público, lo productivo versus lo femenino, lo pasivo, lo débil, lo privado, lo infructuoso. Y que, además, dichas dicotomías son excluyentes.

En esta construcción del sistema sexo-género (masculino/femenino-hombre/mujer) se ponen en juego una serie de elementos simbólicos que funcionan como un corpus semiótico, es decir un sistema de representaciones que asigna significados que propician identidad, valores, prestigio y jerarquías, pero que también excluye o invisibiliza. Retomo a Alda Facio (2012) quien expresa de manera muy sucinta el concepto de androcentrismo:

(Es) una de las manifestaciones del sexismo que consiste en tomar al hombre varón como el prototipo o modelo de lo humano y su perspectiva como el punto de vista de la humanidad. Bajo esta forma de sexismo, el hombre y lo masculino son entendidos como centrales a la experiencia humana mientras que la mujer y lo femenino son entendidas como “lo otro” o “lo específico y particular” (Facio, 2012, p. 5).

Desde este punto de vista, donde el hombre es la medida de las cosas, la invisibilización de la mujer o ginopia es uno de los resultados que persisten en la actualidad, aun cuando existen diversos esfuerzos por señalar que, desde esta idea, el androcentrismo no sólo incide en la reiterada ausencia de un lenguaje incluyente que ha determinado la

manera de mirar la realidad; sino que ha estado presente en todos los procesos de comunicación. Por ello, sostiene Bernárdez que: “es fundamental analizar de forma crítica los productos culturales: quiénes aparecen representados y cómo, a quiénes se deja fuera, qué ideas se transmiten, etcétera” (2015, p. 77).

Desde este aspecto de la construcción de transmisión de información, la prensa, en tanto ejercicio de poder que expone los hechos noticiosos, presenta las mismas características: las mujeres no son parte de la agenda. Pero también ocurre una característica casi universal en el tratamiento de la información cuando se trata de una mujer quien protagoniza el hecho noticioso: se le presenta bajo un manto misógino o evidenciando roles o estereotipos de género. Bernárdez Rodal (2015) es categórica al señalar que es androcentrismo si: “Los medios transmiten la idea que el principal valor social de las mujeres es la belleza o en la insistencia de presentarlas como seres débiles físicamente, por lo tanto, dependientes” (p. 77).

Muchos son los estudios cuali-cuantitativos de la representación de la mujer en la prensa y en específico en la fotografía que acompaña las notas periodísticas. Está el trabajo de Marin y Ganzabal (2011, p. 51-67) quienes puntualizan al respecto: “El arquetipo de la madre surge en varias ocasiones, siempre como una figura protectora y abnegada”. De igual manera las “mujeres anónimas suelen ser víctimas, marginadas, prostitutas o drogadictas, y en menor medida profesionales como maestras y enfermeras”. Y algo que en fechas recientes ha tomado particular interés: el de las esposas “cómplices” de actividades ilícitas de sus cónyuges: “El rol de esposa es enfatizado también cuando se trata de malversaciones económicas atribuidas a las consortes de políticos o personajes públicos” (Marín & Gonzabal, 2011, p. 62).

Bajo este análisis, dice Bernárdez Rodal: “es fundamental analizar de forma crítica los productos culturales: quiénes aparecen representados y cómo, a quiénes se deja fuera, qué ideas se transmiten, etcétera” (2015, p. 77). El androcentrismo condiciona, jerarquiza, visibiliza, excluye y plantea en los imaginarios colectivos una manera de considerar a los sujetos de una sociedad. En este caso, las mujeres permanecen en el menor rango de visibilización en las notas periodísticas.

2.3 La ginopia en los hechos noticiosos

En este punto se reflexiona la manera en que las mujeres aparecen en los medios tradicionales y digitales de información desde una mirada androcéntrica cuyo origen es el discurso heteropatriarcal, es decir, aquel que sólo acepta como normal a los sujetos heterosexuales donde las mujeres se encuentran infravaloradas frente al hombre. Una de las estrategias que se observan empíricamente, es la constante ausencia de las mujeres en las primeras planas, en las fotos grupales donde sólo hay una evidente asistencia de hombres.

Para Simone de Beauvoir era necesario entender qué tiene de especial la “mujer”, por ello encontró que, en todos los textos, tanto científicos como literarios, que hablan sobre ellas, todas son descritas desde la mirada del hombre.



Representantes de los poderes legislativo, judicial y ejecutivo durante la promulgación de la Reforma Política de la Ciudad de México. 29 de enero de 2016 Foto: Presidencia de la República

De manera cotidiana se puede observar en los medios de información y sitios de noticias, imágenes donde los hombres aparecen de manera protagónica en los eventos que son cubiertos por las y los fotoperiodistas. En ellas, se hace evidente la omisión sistemática de la

inclusión de mujeres en dichos acontecimientos. Porque, además, no ocupan altos cargos como directoras empresariales, funcionarias, ministras, gobernadoras o presidentas municipales. El poder político continúa perteneciendo a un grupo hegemónico integrado por hombres.

Puede suceder que, por el contrario, la presencia de mujeres refuerza el discurso patriarcal donde el androcentrismo se materializa en una imagen. En este ejemplo, el presidente de México, Enrique Peña Nieto



El presidente Enrique Peña Nieto durante la entrega apoyos del programa PROSPERA en Ecatepec, Estado de México 4 de septiembre de 2014. Foto: Presidencia de la República

(2012-2018) se ve rodeado por mujeres. En este caso, el análisis semiótico de la imagen resulta incompleto pues, aunque aporta elementos para realizar un análisis del discurso de esta imagen difundida por la oficina de prensa de Gobierno de la República, lo que no se denota ni se connota, es la puesta en escena que se realiza en aras de construir todo un mensaje hegemónico donde el protagonista hombre, aparece como salvador de las mujeres que lo vitorean. Salvo que lo diga el pie de foto, difícilmente sabremos que se trata de un evento de entrega de apoyos de la Secretaría de Desarrollo Social en Michoacán. Dichos eventos se caracterizan por condicionar la entrega de apoyo cuando se verifica la asistencia obligatoria de las beneficiarias. El fotógrafo o fotógrafa, debidamente situado solo aguarda por el momento oportuno en que las mujeres servirán como telón de fondo al paso del ejecutivo federal.

2.3.1 La ginopia en el fotoperiodismo en Chiapas

Del androcentrismo pasamos al concepto que aporta elementos definitivos que se cruzan con la categoría de mirada y fotoperiodismo: la ginopia. Ésta se refiere a la descripción de “una de las muchas y muy diversas manifestaciones del sexismo que se expresa en la imposibilidad de ver a las mujeres o a lo asociado con lo femenino” (Facio, 2012). En términos más sintéticos es la ceguera o la dificultad de mirar a las mujeres.

Entiendo a la ginopia como un padecimiento de la mirada: Si la mirada es un proyecto cultural, la mirada, a su vez, determina el sesgo con que el fotoperiodista realiza el encuadre de sus fotos, es decir, determina la subjetividad de quien capta la imagen y la ginopia en una ceguera simbólica social hacia las mujeres; se puede establecer que la ginopia es un padecimiento de la o el fotoperiodista al momento de realizar la cobertura de eventos noticiosos. Hay muchas referencias sobre esto. Por ello es muy común detectar la ginopia sistemática desde los corporativos de información, hasta los fotoperiodistas que siguen al pie de la letra una orden de trabajo. La exclusión deliberada de las mujeres en las fotografías confirma una reiteración por mantener fuera de la escena pública a las mujeres, una estrategia que insiste en dejar fuera del campo de las actividades productivas globales.



De izquierda a derecha: Juan Manuel Santos, presidente de Colombia, Raúl Castro, presidente de Cuba y alias *Timochenko* (Rodrigo Londoño), líder de las FARC, firman el acuerdo de dejación de las armas en La Habana. 22 de junio de 2016

Aun cuando en los acontecimientos que marcan el rumbo histórico de las sociedades están presentes las mujeres, siguen invisibilizadas, fuera del protagonismo que el androcentrismo ejerce. El hombre se muestra como salvador, proveedor de la paz y la justicia. Se mira con sus iguales y sonrío. El triunvirato

de la paz entrelaza sus manos. El testigo de honor impone sus manos ungiendo el nuevo matrimonio entre la ex guerrilla y el gobierno. Mientras, en el monte, las mujeres se congregan y celebran el anonimato. Para Manuela Marín⁴⁴, integrante de las FARC-EP, así como de la subcomisión de género de las mesas de negociación en La Habana, la fotografía no es importante:

No es un espíritu de protagonismo (...) No estamos acostumbradas a la prensa, es una experiencia que hemos venido haciendo también. Sabemos que es importante y estamos dispuestas a mostrar nuestra cara porque tenemos mucho que ir a decir al país, pero no sólo a través de una foto bonita. Entendemos que es una parte importante (...) Pero que más allá de la foto, sí estamos activa y decididamente en el proceso de conversaciones. No solamente aquí en la delegación de paz, si no allá en los campamentos, porque nuestras camaradas se están preparando para lo que viene; para todas las tareas que van más allá de la delegación de paz (Comunicación Personal, 2016).

⁴⁴ En julio de 2016, durante mi estancia de investigación en la Universidad Nacional de Colombia, asistí a un conversatorio donde mujeres integrantes de la mesa de negociación de las FARC realizaron una videoconferencia enlazando La Habana con Bogotá para platicar con colectivos de mujeres su experiencia en el proceso de pacificación que dio por concluido unos de los conflictos armados más añejos del mundo

En el ámbito local, las cosas no son diferentes. los medios impresos de Chiapas



relegan a las mujeres a la sección de sociales y policiaca. En la portada de El Diario del Chiapas del 19 de febrero del 2013, las fotografías que ocupan mayor espacio se caracterizan por ser protagonizadas por hombres. La invisibilización de las mujeres en el periodismo local obedece a una necesidad de mostrar a los que detentan el poder político o económico pues son ellos los que financian los espacios publicitarios de gobierno. Por lo tanto, si las mujeres no figuran como protagonistas, son mostradas de manera estereotipada o desempeñando roles de género, como se detalla a continuación.

2.3.2 Roles y estereotipos de las mujeres reproducidos en el fotoperiodismo

El feminismo ha sido puntual en señalar que una de las características del sistema sexo-género es el asentamiento de paradigmas y dogmas que se han perpetuado a través de la historia. Por medio de procesos culturales realizados desde las instituciones patriarcales como la escuela, la iglesia o la familia, se han materializado en las mujeres roles y estereotipos con el objetivo de mantenerlas subordinadas y recluirlas a espacios privados como el matrimonio, el hogar, la enseñanza o el cuidado del otro.

A partir de estas tecnologías del género, a las mujeres se les dotó de significados inherentes al supuesto de su naturaleza: es decir, se les inculcó en pensarse con instinto materno y con ello establecer el estereotipo de madre abnegada. Se le dotó de una naturaleza donde la sensibilidad y la pasión derivaron en una esposa sumisa y ama de casa eficiente. Desde niñas, a las mujeres se les ha enseñado mediante los juegos, que deben hacerse responsables de sus muñecas que después serán sustituidas por sus hijas o hijos. Los juegos también se dividirán de acuerdo al sexo-género: los niños jugaran cosas donde la actividad física desarrolla más fortaleza y habilidad mientras que a las niñas, se les restringen estas actividades, pues se les inculca desde temprana edad que las mujeres son frágiles y menos aptas para las actividades donde implica hacer uso del cuerpo. Su

performatividad, por tanto, será poco precisa y fina. Mientras que los hombres harán uso pleno de cada parte de su anatomía.

Como parte de esta construcción cultural basada en el sistema sexo-género, la manera en que se perciben a los hombres y a las mujeres depende del discurso que se utiliza para mostrarlos por medio de las tecnologías de la mirada. De tal manera que vemos cotidianamente en las películas, en los programas de televisión y noticiarios, a mujeres desempeñando un rol de género: sean amas de casa, madres hiperconfiguradas en la abnegación, empleadas domésticas, prostitutas o *femme fatale*. De igual manera, se les puede mirar encarnando un estereotipo como modelos, edecanes, sex symbol y objetivadas sexualmente. Se les muestra histéricas, berrinchudas, miedosas, celosas, sin destreza deportiva o sin cualidades académicas. También se les expone como cuerpos dóciles, gráciles, estéticos, recatados y virginales. Porque la sexualidad no la ejercen ellas, sino que es ejercida en ellas.

En esa directriz se re-presentan a las mujeres en la prensa. Mujeres celosas, mujeres ambiciosas, mujeres que logran robar a un hombre incauto seducido por los atributos físicos de la victimaria. En contraparte, cuando se trata de un feminicidio o de un caso de violación, el discurso patriarcal ejerce toda fuerza para revictimizar a la mujer asesinada. Salen a relucir cuestionamientos que la señalan a ella como culpable de lo que le ocurrió: por su vestimenta, por ir sola, por hacer enojar a su pareja, por negarse a complacerle, por querer terminar una relación violenta y una larga lista de justificaciones hacia el victimario que, antes de que la autoridad lo absuelva, la opinión pública lo exoneró de toda responsabilidad.

Y en el imaginario colectivo, la violencia experimentada por la mujer tiene su origen en su propio comportamiento o agentes externos, pero nunca es culpable el violentador: “La mató en un arranque de celos”, “le fue infiel y limpió su honor”, “la mujer vestía de falda y tenía tatuajes, presentaba señales de agresión sexual”. Los titulares refuerzan el discurso misógino de las fotografías presentadas.

2.3.3 Ausencia de mujeres protagonistas en las fotografías de prensa

En la separación espacial asignada para cada género, el de la mujer pertenece al ámbito privado, alejado de los reflectores mediáticos. Primer elemento: los trabajos que llegan a

desempeñar algunas mujeres fuera del hogar carecen de relevancia pues, desde el discurso patriarcal, sólo aquello que es realizado por un hombre, tiene valor social. Segundo elemento: cuando una mujer desempeña un cargo de alta dirección, es más propensa a ser blanco de cuestionamientos para poner en duda su capacidad gerencial o cuestionamientos sobre las estrategias, con las que logró escalar a tan alta magistratura. Es decir, como sugiere Marta Lamas: hacer uso de su capital erótico para lograr un puesto. (Noticieros Televisa, 2018).

Para la mirada del fotoperiodista, no es trascendente fotografiarlas. Para los medios, es innecesario hacerlas figurar. La línea editorial, enferma de ginopia, impide que aquellas mujeres que tienen un cargo público o empresarial importante, sean parte de la escena mediática.

¿Se debe esta ausencia de la mujer debido a la poca presencia de mujeres fotoperiodistas? Si hubiera más mujeres ejerciendo el fotoperiodismo, ¿la visibilización positiva de las mujeres sería una realidad? Cuando se planteó el fotoperiodismo como objeto de estudio y las y los fotoperiodistas como aquello que se investigaría, se arrancó con el supuesto de que entre más mujeres fotoperiodistas, mayor presencia de mujeres en los medios impresos; pero donde no sólo fuera una mejoría en lo cuantitativo, sino también en lo cualitativo. La poca presencia de mujeres ejerciendo el fotoperiodismo plantea de nuevo la revisión de los preceptos que impiden a una mujer desempeñar una actividad que era realizada por hombres. Entrar al terreno hostil de los hombres que pelean en una mejor ubicación para realizar la fotografía del evento, conlleva a las mujeres camuflarse y empezar a realizar un acto performático masculinizado.

A partir del tercer capítulo, el trabajo de campo arroja respuestas y replantea el supuesto inicial de esta tesis. De entrada, fue difícil contactar con mujeres que se presentaran como fotoperiodistas y, principalmente, lo haya realizado desde su formación académica y como un interés temprano de ejercer el fotoperiodismo. Es decir, que, al momento de egresar de la carrera de comunicación o periodismo, ya tenía claro que esa era la actividad a realizar de manera profesional y no por azares del destino. Esto es, que estudiaron una carrera distinta a la comunicación, pero se vieron obligadas a ejercer el periodismo escrito y a la vez, realizar las fotografías para ilustrar sus notas.

Intersticio II

Natalia, Sonia, Andrea, Lilia, Josefina, mujeres; guerra, memoria, familia, academia, género, migración. La fotografía nos entrelaza, es un río que nos convoca y nos conduce. Navegamos en este sueño... quise decir, SUELO colombiano. Sonia me invitó, Natalia me contó, Andrea me compartió, Lilia me colaboró, Josefina me abrazó. ¿O todas me abrazaron?

El Conflicto Armado en Colombia a través de la mirada de Natalia Botero⁴⁵

La cámara es sólo un instrumento que sirve para relatar lo que el otro me está contando
Natalia Botero

— *¿Cómo es la mirada de tus compañeros?*

— Más morbosa, o sea una mirada más voyerista, más fisgona; querían ver más sangre, querían más muertos, querían ver más dolor...

⁴⁵ Fotoperiodista. Corresponsal de la *Revista Semana*. Ha colaborado con el Museo Casa de la Memoria, el programa de víctimas de la Alcaldía de Medellín. Su más reciente proyecto es el taller de elaboración del “Álbum de Familia. Relato de Memoria” y la exposición “Al Sol y al viento” en la ciudad de Bogotá (2016).

Bogotá, Colombia. Junio 2016. Su mirada penetrante y analítica contrasta con la serenidad



Natalia Botero posa frente a su exposición fotográfica *Al sol y al viento* Bogotá, Colombia. Junio, 2016. Foto: Osiris Aquino

de su voz. Natalia Botero se ha dedicado al fotoperiodismo desde hace 20 años. Sus fotografías se insertan ya en la historia reciente de Colombia, su país natal. Se equipara con *Chucho* Abad: “soy el Jesús Abad Colorado femenino, el referente de fotógrafo de conflicto de derechos humanos de Colombia”.

Originaria de Medellín, Natalia creció en un clima violento: “Medellín era una de las ciudades más impactadas y más permeadas por el narcotráfico. Inclusive a dos cuadras de mi casa, en la plaza de toros se soltó la famosa *bomba de La Macarena*⁴⁶”.

El conflicto armado y la fotoperiodista

La noche previa a esta entrevista, ofreció una charla en la que habló de su experiencia como fotoperiodista en una de las regiones más afectadas por el Conflicto Armado que se inserta en la memoria de las y los colombianos (a de pesar que exista una gran cantidad de personas que nieguen totalmente este tema). Antioquia, Chocó, Córdoba (occidente de Colombia). Las imágenes que presentó durante su conferencia cimbraron mi consciencia: historias de familias que sufrieron desapariciones forzadas. Familias mutiladas por un conflicto que parecía no tener fin. Tres aristas: la guerrilla, el ejército y los grupos paramilitares. Un cuarto ingrediente que hizo todavía más complejo el proceso de pacificación: Pablo Escobar y sus laboratorios de cocaína enclavados en la selva, en las mismas zonas controladas por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

Tenía frente a mí a una testiga ¿ocular? de hechos atroces perpetrados por grupos paramilitares, la guerrilla y por el ejército mismo durante el conflicto armado. Su charla me hizo buscar, posterior a esta entrevista, a un grupo de mujeres que había vivido en carne

⁴⁶ Un coche bomba explotó en las inmediaciones de la Plaza de Toros La Macarena, en la capital antioqueña dejando un saldo de 17 personas muertas y más de 60 heridas. El hecho ocurrió el 17 de febrero de 1991. Fue atribuido a los cárteles del narco.

propia lo que Natalia me contó. En efecto, eso motivó mi viaje a Ciudad de las Mujeres, en Bolívar y cuyo encuentro he narrado en el *Intersticio I*.

“Yo tuve que viajar mucho a Urabá⁴⁷. Urabá fue uno de los epicentros de las grandes masacres bananeras. Me tocaron las últimas grandes masacres. Una masacre en *La Chinita*⁴⁸, hecha por la guerrilla y también me tocaron muchas muertes provocadas por los paramilitares y desplazamientos”.

Pero no hay indolencia en la mirada de Natalia. Por el contrario, se aprecia humanidad, compasión, amor, paz y compromiso. Hay un respeto por la persona que se pone frente a su cámara porque, como ella asegura, el hecho de tener una cámara no obliga al otro a contarme una historia.



Natalia Botero. Fotoperiodista. 2016 © Osiris Aquino

—¿Cómo deber ser un o una fotoperiodista?

— Un fotoperiodista debe ser, primero, humilde; debe ser honesto consigo mismo y con su trabajo, debe ser sagaz, debe prever la foto, pero tiene que tener mucha calidad humana, más que saber manejar una cámara. Porque si el fotógrafo, si el fotoperiodista no sabe aproximarse al otro, lo que hace es generar una barrera y fotografiar una realidad que realmente no es a veces ni la que está sucediendo, sino la que él está interpretando.

Natalia Botero me habló de la objetividad: “la mirada del fotógrafo es una interpretación y no hay una objetividad porque es el sujeto quien construye la imagen, pero

⁴⁷ Región comprendida entre los departamentos de Antioquia, Córdoba, Chocó y el Tapón de Darién -Panamá-

⁴⁸ La Chinita es un asentamiento irregular en Apartadó, Antioquia. En la madrugada del 23 de enero de 1994, integrantes de las FARC irrumpieron en una fiesta donde se decía que, además de trabajadores bananeros, había desmovilizados (personas que abandonan la guerrilla o grupos de autodefensa). En el hecho murieron 35 personas y 17 resultaron heridas.

la objetividad va a ser en la cercanía del tema, en el respeto y en la ética que hay por cubrir y por hacer una imagen”.

—Entonces, para mí el fotoperiodista aparte de manejar muy bien su equipo y saber olfatear la noticia, tiene que ser un ser humano íntegro. Porque uno no puede anteponer una cámara ante el otro. La cámara es un instrumento que me sirve para relatar lo que el otro me está contando. Pero no por tener una cámara, el otro está obligado a tener que decirme o mostrarme. Y muchas veces uno encuentra que el fotoperiodista antepone el lente y saca la cámara y se la pone de frente. —*El fotoperiodista se vuelve protagonista...* (interrumpo)— Claro, de eso se trata la “egofotografía”.

Natalia es enfática en el papel que juega el o la fotoperiodista frente a las personas y frente al hecho noticioso, pero también confirma que se asume una determinada militancia en la manera de fotografiar la realidad: “Yo le hice una apuesta por darle voz a través de las fotografías a las víctimas, a los ciudadanos. Si bien yo tengo fotografías de los victimarios y de los actores armados en conflicto, mi gran preocupación realmente nunca fue[ron] ellos, sino que más bien lo que yo traté fue [sic] de ahondar y trabajar desde lo periodístico fue a las víctimas”.

Henry Cartier-Bresson asegura que el acto de fotografiar es poner el ojo, la cabeza y el corazón en el mismo eje. Aunque Natalia lo atribuye a la naturaleza de la mujer: “me ayudó mucho el ser mujer en el campo de batalla porque yo sentía mucha tristeza y mucho dolor. Y me angustiaba mucho el que estábamos cubriendo una noticia pero que nos íbamos y que la gente se quedaba ahí sumida en ese dolor. [...] Yo digo que he tenido más ventajas que desventajas a la hora de abordar la fotografía porque he podido abordarla desde la humanidad de los otros”.

¿Hay una mirada de mujer en el fotoperiodismo?

Quería saber si para Natalia Botero había diferencia entre la forma que las mujeres fotografían la realidad y la manera en que lo hacen los hombres. Es en este punto en que la mirada emerge como un elemento que soporta toda mi investigación y que me permite relacionar las historias personales con la manera en que las y los fotoperiodistas ven la realidad.



Charla inaugural de la exposición *Al sol y al viento*. La autora habla de su experiencia fotoperiodística en la cobertura del conflicto armado colombiano. 9 de junio de 2016. © Osiris Aquino

“Para mí la mirada es la forma de aproximarse al otro, es una forma también de expresar, es una forma de conocimiento también, la mirada es también una percepción de lo que sucede a tu alrededor. Obviamente con una entonación muy personal”.

Y entre más profundizamos en el tema, me pregunto: ¿Y qué hay de aquello que configuró su mirada? ¿Qué permitió a Botero enfrentar las dificultades de una profesión “de hombres” como el fotoperiodismo?

“Siempre fui en contra de los esquemas femeninos, siempre fui de *blue jeans*, sin maquillaje, despelucada⁴⁹, desordenada. Y empecé a construir mi mirada, no desde que yo era mujer, sino [desde] cuál era mi papel como ciudadana y como persona en mi entorno, entonces como joven sentí o hubo cierto rechazo, por lo menos de los grupos que me rodeaban, hacia mí. Entonces la mirada que yo construí del otro fue como de las humanidades, de tratar de acercarme al otro para entender su humanidad. De pronto buscando respuestas personales”.

Entonces, para Natalia Botero, como mujer fotoperiodista, tuvo como resultado un tipo de mirada: “yo afiné tener una mirada muy estética, muy rítmica, ser selectiva, compositiva y también una mirada serena. Realmente considero que por más atroz que sea la situación o por más despampanante la situación, siempre mi mirada es una mirada serena, es decir: pausada y tranquila, reflexiva”.

— **¿Consideras que haces un trabajo desde una perspectiva feminista?**

— No. Yo creo que yo no soy feminista. Trato de reivindicar la feminidad. En el sentido que he aprendido a valorar que los roles de la mujer en la sociedad pues son roles muy difíciles también y que ya se ha[n] puesto unos retos muy altos porque ha también [sic] puesto sobre los escenarios públicos, que también está en [la] capacidad de ejercer unos roles que estaban dados antes como para los escenarios de los hombres: la participación política,

⁴⁹ Despeinada

algunos tipos de trabajo, las condiciones laborales y otro tipo de cosas que estaban más condicionadas hacia los hombres.

Pero está convencida de darle voz a las mujeres: “Yo sí que me declaro una completa defensora de los derechos de la mujer como los de los hombres, también. Pero obviamente sí siento que estoy más cargada de[l] lado de las mujeres porque yo también estoy defendiéndome en ese camino.



Botero imparte el taller: *Álbum de familia, relatos de Memoria*. Este taller fue pensado para las familias que han vivido la desaparición de uno de sus integrantes; pretende reconstruir el tejido más básico del colectivo social. Junio 2016 © Osiris Aquino

Porque a mí también me toca defenderme desde la cotidianidad,

hasta en lo profesional. Sí, pero no considero que sea una mujer feminista, yo sí le doy voz, le doy rostro a las mujeres porque siento que son muy invisibilizadas y que sus labores y sus funciones son muy subvaloradas. Y que creo que una de mis misiones y mis tareas es esa”.

— ***¿Cuáles son esos retos como mujer, [de] este ejercicio fotoperiodístico ante un entorno machista?***

— (Ríe) Pues ve: yo el mayor reto fue el no ponerme del otro lado. Es decir: “Ay, es que yo soy mujer, entonces vos me tenés que dar el puesto adelante porque yo soy mujer, es que vos me tenés que jalar a mí y empujar con la cámara porque yo soy mujer y es que yo soy mujer... entonces matarle el ojo a la fuente para que me atienda porque yo soy mujer”. Eso sinceramente, esa arma yo nunca la usé a mi favor.

— ***Pero, y entonces ¿Cómo es la mirada de los hombres fotoperiodistas?***

Para Natalia Botero sí hay una diferencia de la mirada de las mujeres con la de los hombres pues recuerda que sus compañeros buscaban el sensacionalismo, la foto que se vendiera a las agencias internacionales: “Es que ustedes son unos buitres —les reprochaba a sus colegas—, que están viendo si no hay 20 muertos no van porque si es uno no vale la pena y es que con que hay un muerto ya es significativo porque es una vida. ‘¡Ah, sí! Es que a mi agencia no le interesa’, —respondían—. Y les decía: Sí, yo lo sé, pero a vos como

periodista sí te debería interesar. Es que una cosa es que trabajes para una agencia y otra cosa es [que] vos seas un periodista que haces un trabajo para la agencia”.

— ***¿Cómo describes la mirada de tus compañeros?***

— Más morbosa, o sea una mirada más voyerista, más fisgona, o sea quería[n] ver más sangre, querían más muertos, querían ver más dolor. Inclusive en lugares y situaciones que no eran de conflicto porque yo era una reportera de todo. Entonces me tocaba ir a cubrir moda, desfiles y cosas y uno veía pues como la felicidad por sacar la foto del culo, las tetas cuando yo les decía: “Hey, estamos en un desfile de modas, mire la prenda” y ellos se reían y me decían: “¡Boba!”

Capítulo 3

Fotoperiodismo y mujeres en Chiapas

La primera palabra que me gustaría excluir del folklore periodístico es la palabra objetividad
W. Eugène Smith

En este capítulo verteré las palabras que las y los fotoperiodistas expusieron ante una serie de preguntas planteadas durante la realización de esta investigación; fotoperiodistas que han contribuido, a través de sus fotografías, a contar la historia reciente de Chiapas y cuya narrativa visual se ha publicado en periódicos, en revistas, en sus propios sitios de internet o en otras plataformas digitales como las redes sociales.

La selección de los sujetos fue aleatoria, sin pretensiones y sin establecer un orden en las entrevistas, más que el dictado por sus propias agendas. La única característica observable para entablar un acercamiento con ellas y ellos era que debían ser fotógrafos exclusivamente⁵⁰. Se descartó a los reporteros que hacen fotografías.

El número de mujeres entrevistadas corresponde a la realidad del fotoperiodismo en México: por cada 10 hombres fotoperiodistas, hay 2 mujeres (Zamora, 2014). También se usará, para no ser repetitivos, los términos *reportero gráfico*, *fotoperiodista* o *fotógrafo de prensa*, que refieren a la especialización de la fotografía que ilustra de manera gráfica un hecho noticioso publicado en un soporte virtual o físico de manera periódica (sitio de noticias, blog, agencias informativas, periódicos, revistas, semanarios, etc.).

Considero pertinente advertir que, como estudio cualitativo, no se estableció un número estadístico de entrevistas. Esto es, que no se trata del 10, 15 o 20% del total de las y los fotoperiodistas en Chiapas; ya que en la investigación cualitativa “los datos se producen a partir de unas pocas ideas y conceptos teóricos básicos generales y

⁵⁰ Salvo algunas excepciones, se entrevistó a fotoperiodistas que, por indicaciones de su medio realizan, además, la nota escrita.

sustantivos, apoyados en una consistente argumentación epistemológica, los cuales se van nutriendo a medida que la investigación avanza” (Sautu, 2005). El método utilizado pretende, desde la hermenéutica, alejarse de la generalidad para enfocarse en las particularidades o las individualidades que brinden una idea más aproximada de qué es aquello que ha configurado la mirada de la o el entrevistado (formación académica y especializada); también entender cómo sus propias historias de vida previas a la fotografía, han influido directamente en la manera que registran la realidad a través de una cámara fotográfica; además, se pretende descubrir cuál es la relación que existe entre sus experiencias personales, con el punto de vista desde el que abordan la realidad y siendo aún más específico, cómo es que el ámbito personal ha configurado su mirada y su militancia ideológica. Esta militancia no puede pasar desapercibida pues incide en la subjetividad de su mirada.

A manera de ejercicio inclusivo y en aras de evitar la fatiga por las divisiones sexo-genéricas de mis informantes, en el presente capítulo me expresaré en femenino, esto es, aunque hable de LAS FOTÓGRAFAS, incluyo también a los compañeros fotógrafos varones.

3.1 El camino de la Luz

El recorrido inicia con el acercamiento a las fotoperiodistas para solicitarles una entrevista con el objetivo de conocerlas de cerca, no sólo en lo laboral, sino en lo personal. El camino de la luz intenta explicar cómo llegaron mis informantes al ejercicio del fotoperiodismo. Si bien es cierto que la materia prima de la fotografía es la luz, lo esencial es aquello que se traduce desde la mirada de quien realiza una foto ya que, como dice Graciela Iturbide: “lo que el ojo mira es una síntesis de quién eres y todo lo que has aprendido [traducción propia]” (Friedewald, 2014. P 96).

Para algunas, por ejemplo, la fotografía se instaló a partir de la falta de pericia para expresarse de manera verbal o escrita. Estaban decididos a dedicarse a los medios de comunicación, pero la fotografía les resultó sencillo de manipular:

La fotografía llega a mi vida porque no se me da el don de la palabra. Me cuesta mucho expresar lo que siento, lo que pienso... y creo que a través de la fotografía he podido hacerlo. Creo que la fotografía es capaz de transmitir emociones, pensamientos, sentimientos (ríe), realidades (K. Álvarez. comunicación personal, 7 de noviembre de 2016).

Aunque para Ariel Silva se dio de manera innata y lo vio como un hobby. Como algo que le apasionó desde el primero momento en que la descubrió, y donde su padre jugó un papel crucial: “Él no quería que fuera fotógrafo, pero me dio mi primer cámara.”

En cambio, Jacob García, tenía muy claro desde la adolescencia que quería ser fotógrafo. Para él, la fotografía también es una manera de reconstruir su memoria personal; la fotografía es una manera de reconstruir su propia infancia, ya que, de sus primeros 11 años de vida, no hay fotografías de él pues sus padres no tenían una cámara fotográfica ni los suficientes recursos para pagar las famosas fotos “de caritas”:

(Es) como si yo no hubiera existido. Entonces, por ahí nace mucho el gusto de la fotografía. Y, por ejemplo, que tengo a mi hijo, trato de encontrarme en él. Entonces me imagino y pienso que cuando yo tenía la edad de mi hijo, quizá yo fui así como es él. A raíz de eso, a mí me gusta mucho la foto (J. García, Comunicación personal, 5 de noviembre de 2017).

En contraste, Valeria Martínez asegura que fue más bien una cuestión fortuita, a pesar haber estudiado Ciencias de la Comunicación, no tenía pensado dedicarse a la fotografía: “las circunstancias fueron cambiando, entré a Cuarto Poder haciendo prácticas aprovechando la oportunidad y entré no precisamente como fotógrafa”.

Para Martínez, quien actualmente trabaja en la Secretaria de Educación, la fotografía empezó a llamar su atención cuando realizaba actividades de monitoreo de medios y escaneo de fotografías (en aquel momento se realizaba fotografía análoga y se digitalizaba por medio de un escáner).

Entré en monitoreo, como asistente del jefe de información después estuve en escaneo. Entonces al ver todo lo que había en un periódico, me empezó a llamar lo que es la fotografía. Porque en ese tiempo todavía hacíamos fotografía en papel. Entonces me llamaba mucho la atención que tipo de fotografía había, qué tipo de fotografías se habían qué hacer (V. Martínez, comunicación personal, 23 de octubre de 2017).

3.1.1. Panorama general del fotoperiodismo en el estado

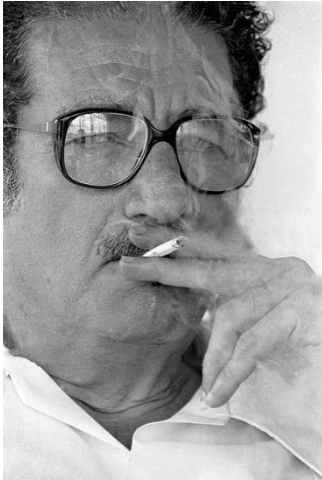
El fotoperiodismo en Chiapas se ejerce desde los rotativos locales que dan cabida a los fotógrafos de prensa. Son escaparates para los que inician su carrera profesional. Sirven como, punto de referencia, periódicos de circulación estatal cuyo tiraje diario supera los 25,000 ejemplares: Diario de Chiapas, El Heraldo de Chiapas (perteneciente a la Organización Editorial Mexicana -OEM-), Cuarto Poder, Noticias Voz e Imagen de Chiapas. Si bien es cierto que tienen una presencia importante en la entidad, son empresas que

perciben recursos públicos en la modalidad de publicidad gubernamental para vender espacios a la información generada, en primera instancia, por Gobierno del Estado y seguido por ayuntamientos, integrantes del poder legislativo, funcionarios menores que buscan estar presentes en la opinión pública.

Esto origina que los espacios asignados para la fotografía sean cedidos a aquellas que son enviadas con el boletín oficial, dejando fuera a los fotógrafos y fotógrafas de esas casas editoriales. Esto da como resultado que las fotoperiodistas compartan su material gráfico en plataformas libres y más accesibles como redes sociales o sitios web.

3.1.2. Quiénes son las y los fotoperiodistas en Chiapas

Se podría partir de la distinción que el fotoperiodismo en Chiapas es ejercido, actualmente, por jóvenes egresados de la carrera de Comunicación, tanto de la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH). Es el caso de Hugo Sánchez (Reporte Ciudadano), Jacob García, Jesús Hernández y Marcopolo Hernández Ambrosio (Noticias, Voz e Imagen de Chiapas), como del Instituto de Estudios Superiores de Chiapas (IESCH): Juan Carlos Calderón Martínez. De igual manera, de la Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva del Centro de Estudios Profesionales de Chiapas Fray Bartolomé de las Casas: Ariel Silva (Portavoz). También lo conforma un grupo de fotógrafos experimentados que han forjado su trayectoria dentro de los medios de comunicación impresa como periódicos y revistas, como corresponsales de agencias nacionales e internacionales de información. Como es el caso de René Araujo (Notimex) con estudios en Diseño Gráfico por el Centro de Estudios Profesionales de Chiapas Fray Bartolomé de las Casas, Miguel Abarca (El Norte), egresado de la carrera de Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Antonio Aguilar (Cuartoscuro), Guillermo Espíndola (freelance) Comunicación Gráfica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.



Jaime Sabines en su rancho Yurío. 1987 © Eliane Cassorla

Además de estas dos generaciones, para el fotógrafo René Araujo (Tehuacán, Pue. 1967) hay una camada de reporteros gráficos que se forjó y consolidó durante el movimiento zapatista de 1994. Aunque en Chiapas, previamente estaban fotógrafas como Eliane Cassorla de nacionalidad francesa (Méknés, Marruecos, 1953) quien trabajó en la administración de Juan Sabines Gutiérrez y es autora de la última sesión realizada a Jaime Sabines en 1987⁵¹. Sin descontar a Antonio Turok, quien ya radicaba en San Cristóbal de las Casas cuando se encontró de frente al levantamiento del 1 de enero del 94. La *vieja ola*, como refiere Araujo, está integrada por: Paul Stahl, Mario Castillo, Juan Carlos Calderón García, el mismo René Araujo y una sub generación integrada por los “onces”⁵² Alejandro Estrada y Hugo Sánchez. Posteriormente llegaron “los pelones”, jóvenes egresados de la carrera de Comunicación (Jesús Hernández, Jacob García, Ariel Silva, Marco Polo) y finalmente la “nueva ola” que se refiere a los hijos de la “vieja ola” por ejemplo, Juan Carlos Calderón Martínez (Araujo 2017).

3.1.3. ¿Qué entiende el fotoperiodista por *fotoperiodismo*?

La definición de fotoperiodismo se ha ido acuñando en cada fotoperiodista a partir de sus experiencias vividas. Pero hay un eje que permanece casi intacto por todas ellas: la objetividad. Y dicha objetividad está íntimamente vinculada con la ética que rige su desempeño profesional. Pero esto sirve como recurso que legitima el uso de las imágenes periodísticas por parte de la prensa pues “la sensación de objetividad es pensada como la efectividad del medio en la constitución de visiones del mundo determinadas de los individuos, las cuales tendrán posturas políticas determinadas que guíen el accionar político de los individuos” (Capello, 2009).

Bajo este tenor, Pepe Baeza asegura que el fotoperiodismo es “una de las formas que puede adoptar el documentalismo” (2007), sin perder de vista que la fotografía documental se basa en “su compromiso con la realidad” (ibid.).

⁵¹ Foto de <http://hemerotecamundial.blogspot.mx/2012/09/ultima-sesion-fotografica-intima.html>

⁵² En el argot periodístico son los fotógrafos de la nota roja.

Para Baeza, antes de acercarse a la definición de fotoperiodismo es necesario, en primera instancia, establecer una idea general de la **fotografía de prensa** y que se refiere a “las imágenes que planifica y produce o compra y publica la prensa como contenido propio” (ibid.). La fotografía de prensa, a su vez, se divide en fotoperiodismo y fotoilustración.

De acuerdo con esta subclasificación, el autor valenciano define a la **fotoilustración** como “toda imagen fotográfica, sea compuesta de fotografías (en collage y fotomontaje, electrónicos o convencionales) o de fotografía combinada con otros elementos gráficos, que cumpla la función clásica de ilustración”. (ibid).

En cambio, el **fotoperiodismo** “tiene una función profesional desarrollada en la prensa” donde la imagen fotoperiodística “se vincula a valores de información, actualidad y noticia; es también la que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica y demás, asimilables por las clasificaciones habituales de la prensa a través de sus secciones” que puede deslizarse por dos vertientes: la inmediatez informativa o el planteamiento interpretativo, secuencial y narrativo. (ibid.)

Para mis entrevistadas, el fotoperiodismo es concebido como una posibilidad de contar historias que las personas comparten pero que no se narran desde el periodismo, como asegura Natalia Botero, fotoperiodista colombiana quien dio cobertura al conflicto armado en la década de los 90: “Me llevó, en primera instancia, como la necesidad de contar historias”. Pero también, asegura, es la alternativa más viable para enfrentar la imposibilidad de expresarse de manera escrita:

Porque sentí la mejor forma de expresarme, de informar, de contar, de comunicar y de llegar al otro. He creído que he tenido un buen don de gentes y eso me ha permitido acercarme fácil a los otros. Entonces llegué al fotoperiodismo más como una imposibilidad de saber escribir y de enfrentarme al papel. Y buscando la posibilidad de describir a través de la imagen (Botero, N. Comunicación personal. 11 de junio de 2016).

De igual manera lo expresa Karina Álvarez: “la fotografía llega a mi vida porque no se me da el don de la palabra (por lo tanto) me ayuda a expresar, a decir, a manifestar lo que me gusta y no me gusta de la vida” (Álvarez, K. 2017). Fue en el tercer cuatrimestre de la carrera de periodismo cuando asumió su “amor” por la fotografía y lo hace de manera enfática como si al escuchar su propia voz se reafirmara a sí misma: “Supe que yo quería

ser fotógrafa. No quería ser otra cosa. Me olvidé de querer escribir y hacer otro tipo de cosas. Yo sólo quería la fotografía. Me enamoré de la fotografía.” (Ibid).

En el caso de René Araujo, la fotografía llega por accidente, cuando recibe una cámara Pentax análoga con la que empieza a explorar esta actividad que se ve enriquecida con sus estudios de Diseño Gráfico en la Universidad Fray Bartolomé de las Casas.

Y con esa empecé a tomar fotos y me hice fotógrafo. Y entonces entré como fotógrafo al Instituto de Cultura a finales de los '80 con don Andrés Fábregas. Y entonces con el dinero que ganaba; yo como trabajador de fotógrafo, como fotógrafo de una dependencia, me pagaba yo la universidad (R. Araujo, comunicación personal, 23 de agosto de 2017)

Araujo es enfático en que la fotografía la ve como un trabajo que le permite adquirir experiencia, y que también lo catapulta a participar en medios impresos. Es por invitación de Alfonso Grajales que empieza a colaborar en el *Es! Diario Popular*: “Le llevaba yo algunas fotos de cultura de los eventos culturales y me pidió que le echara la mano para hacer nota roja”.

Para Jacob García, quien estudió Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Humanidades el fotoperiodismo es: “dar a conocer la realidad, los acontecimientos que se dan, los hechos reales, tratar de decir la verdad a través de una imagen. Para mí eso es fotoperiodismo”, enfatiza el fotorreportero del periódico Noticias, Voz e Imagen de Chiapas.

Para Valeria Martínez es la posibilidad de hacer noticia “porque me lleva más allá de enterarme (al leer) una noticia, el poderme involucrar en el hecho, en la necesidad de ponerle otro enfoque”.

¿Pero dónde radica la importancia de compartir aquello de lo que se fue testigo? Es decir, qué es aquello que obliga a compartir un hecho, porque para muchas de las entrevistadas, realizar una fotografía desde el ejercicio fotoperiodístico es una obligación. Ante este cuestionamiento deontológico, Celina Capello plantea que a partir es de la necesidad de los individuos a vivenciar “en carne propia” aquellas sensaciones de las que no fueron testigos, que la fotoperiodista cumple la función de construir un discurso que proporciona certeza y verosimilitud a los lectores, pues una imagen proporciona la información necesaria en un tiempo relativamente corto (2009).

INMOLADO FRENTE AL CONGRESO DE CHIAPAS



El campesino Agostín Gómez Pérez, de 18 años, se voló con gasolina y pidió que le prendieran fuego en la sede del legislativo, en Tuxtla Gutiérrez, para exigir la liberación de su hijo Przemysław Gómez Górriz, dirigente agrario preso desde el primer día de mayo pasado en el penal de El Arcaño.

■ Consideran que no es prudente aprobar ley antimarchas

Sin atención a las víctimas no habrá paz, dicen obispos

■ Familiares de los 43 retienen al gobernador y lo hacen movilizarse con ellos
■ Peña, insensible al llorar a superar "este momento de dolor": profesores
■ En Guerrero, familias buscan a otras 375 víctimas de desaparición forzada

Chiapas: Ocosingo, Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal de las Casas, San Juan Chamula, San Andrés Baccotz

Cae el jefe de la policía del DF, Rodríguez Almeida

■ Hace 11 días alibó actos de agredir a manifestantes

■ En el DF, 37

Admite Narro que su postura ante Ayotzinapa fue insuficiente

■ Señala que ha abudado el tema en más de 30 ocasiones

■ Condena el Consejo Universitario la violencia contra normalistas

■ 12

Jacob García asume el ejercicio fotoperiodístico como la obligación de informar, y entre más grave sea el acontecimiento fotografiado más debe ser difundido y para lograrlo, debe apoyarse en las agencias para las que trabaja. Tal como ocurrió con el joven campesino que se inmoló frente al Congreso Local en Tuxtla Gutiérrez el 5 de diciembre de 2014 (que fue publicada en la portada de La Jornada al día siguiente):

Vieras que fue complicado porque te pones a pensar: "tengo la foto y ahora qué pasa con la foto". Bien la pude dejar guardada. Pero como fotoperiodista tengo la obligación de darlo a conocer. Entonces dije: "órale se va pa' fuera" y mandarlo a las agencias y publicarla en el periódico.

(García, 2017)

3.2. La construcción de la mirada de la fotoperiodista en Chiapas

A partir de este momento se inicia la exploración de la manera en que las experiencias personales han configurado la mirada de quienes ejercen el fotoperiodismo en la entidad. Por medio de las historias de vida, las entrevistadas enuncian aquello que ha marcado un antes y un después en su quehacer como fotógrafas.

Desde una postura lacaniana donde la mirada es una construcción cultural a partir de la cual, el "chachorro" humano pasa de realizar una función fisiológica de ver a una función simbólica de mirar: "El sujeto que percibe no sólo no organiza el campo perceptivo, sino que él mismo es efecto de la estructuración de éste" (Hechen, 2006). De ahí que la autora llega a la conclusión "que fotografiar significa establecer con el mundo una relación determinada que implica conocimiento, y por lo tanto poder es apoderarse de lo fotografiado"; de tal manera que se puede establecer que: "el fotógrafo elige qué fotografiar, con lo cual parecería que se pone en juego la intencionalidad de la mirada" pero que, además, "existe una serie de cuestiones internas que conoce y que desconoce de sí mismo y que aportan a la hora de la elección". Por lo tanto "en el acto fotográfico se produce un desdoblamiento de la mirada, estamos viendo y viéndonos en él" (Hechen, 2006).

Siguiendo en esta dinámica de iniciar con lo vertido por voces académicas, Natalia Botero⁵³, quien asegura que ha construido su mirada a partir de su relación con el otro, define de manera empírica este concepto:

Para mí, la mirada es la forma de aproximarse al otro. Es una forma también de expresar, es una forma de conocimiento; (...) es también una percepción de lo que sucede a tu alrededor. Obviamente con una entonación muy personal. Cada uno construye su mirada. Puede ser una mirada a favor o en contra o de protesta o de rabia o amorosa, serena, silenciosa. Pero la mirada es también una condición particular, individual.

Pero las experiencias personales son un proyecto continuo, inacabado que configuran constantemente la mirada de la fotoperiodista, como ocurrió con Karina Álvarez Utrilla quien en sus inicios como fotoperiodista vivió situaciones que elevaban su adrenalina: “yo era de las que me iba al Semefo⁵⁴; que se había volcado un camión y había 20 muertos yo me iba y bajaba la cañada; (recibía) arañazos y tomaba la foto”. Pero su manera de mirar la realidad se modificó al enfrentar una enfermedad que puso en riesgo su vida:

Cambió mi forma de ser, cambió mi forma de pensar, cambió mi forma de actuar, cambió mi forma en que veo la fotografía ahorita, ahorita quiero o tengo la necesidad de retratar lo amable. (...) Quiero retratar lo bello de la vida, lo amable de la vida, lo amoroso de la vida.

Para Ariel Silva su mirada como fotoperiodista fue moldeada cuando formó parte de un taller impartido por Pedro Valtierra:

Y entonces me di cuenta: primero, que era posible vivir de la fotografía porque enfrente tenía a un señor que ha vivido de la fotografía durante 30 años “y si este señor puede, yo por qué no voy a poder”. Segundo me quitó todos los prejuicios que yo tenía, de los principios básicos del fotoperiodismo, de foto callejera. (Silva, 2016)

Y es Pedro Valtierra quien apuesta por dar cabida a jóvenes fotógrafos en la revista Cuartoscuro: “Entonces nosotros vemos la sensibilidad, la disposición para hacer fotografías para ver, para encuadrar, para eso. Consideramos mucho esos elementos. Y pensamos que es una buena manera de integrarlos” (Valtierra, 2015).

Para René Araujo, quien se define como un fotógrafo “técnico-rudo”, el cruce entre la cobertura de eventos culturales y la nota roja, fueron configurando su mirada. Para el también corresponsal de Notimex la parte técnica de su trabajo como sucede desde finales

⁵³ Además de fotoperiodista, es catedrática en la Universidad de Antioquia

⁵⁴ Servicio Médico Forense

de los 80 en el Instituto de Cultura encabezado por Andrés Fábregas Puig: “me la pasaba yo fotografiando pura cosa bonita, pura lectura de poesía, asistía a las exposiciones de Carlos Jurado. Así, la cosa chida” (Araujo, 2017). Mientras que su faceta ruda emerge trabajando paralelamente en el Es! Diario Popular: “me vi envuelto en la nota roja (que) me obligaba a cortar mi negativo dos horas después del suceso; 4, 5 fotos y en la inmediatez, aprender a solucionar las cosas”. (ibid.). Pero esa dualidad le significó seguir enfrentando situaciones que le ponían a prueba en su quehacer fotoperiodístico:

“Por eso me defino como técnico-rudo. Entonces el ‘95 igual es una experiencia de vida como Acteal, yo estuve levantando cadáveres con Cruz Roja, como he estado en los operativos de Tila, de Carranza, Nicolás Ruiz y son incontables las veces que he estado gaseado y esas cosas” (Araujo, 2017).

En la búsqueda de voces que me hablaran de su camino para llegar a la fotografía, en dos fotoperiodistas emergió la religión como parte rectora de sus acciones, tanto en su espacio personal, como en su quehacer fotoperiodístico. Si bien eso no determina su calidad fotoperiodística, sí establece una manera de registrar la realidad. Conceptos como “respeto” y ser “profesional” están presentes en el discurso de Jacob García. Mientras que para Valeria Martínez, la Biblia ha moldeado su mirada pues hizo referencia a que la maldad de las personas no la pueden cambiar los gobiernos corruptos, pues es una cuestión personal. También distingue que el sufrimiento de las personas, por ejemplo, los migrantes han propiciado que ella considere la compasión como línea de acción. Esto ha ocurrido en años anteriores donde la fotoperiodista realizó campañas de “sesiones por víveres” con el objetivo de recaudar apoyos en especie para ser entregados a casas hogar o migrantes que ella ha visto en los cruceros de Tuxtla Gutiérrez.

—¿En la biblia has aprendido de la compasión y tratas de ejercitarla?

—La empatía, el poder ayudar a la gente pues ellos también tienen una esperanza y también puedes transmitírsela por medio de la fotografía o sea también me sensibiliza de poder ver la realidad, que no la esconda. Ellos que están sufriendo y te das cuenta de su realidad (Martínez, 2017).

La mirada es un proyecto que se modifica conforme las experiencias vividas por las fotoperiodistas de manera individual, aunque muchos sucesos hayan sido registrados de manera colectiva. Esta premisa es entendida por Ariel Silva cuando hablamos del zapatismo y el fotoperiodismo en México porque al arribar fotógrafos extranjeros, éstos ocuparon los

espacios en las agencias internacionales por lo tanto, “la mirada del mexicano no estaba retratando *su* guerra; eran miradas de afuera”. (Silva, 2016)

3.2.1. ¿Qué es la fotografía para la fotoperiodista?

Para quienes ejercen el fotoperiodismo, prevalece la idea de contar historias, de darle voz a los que no la tienen, también se habla de la posibilidad de hacer algo en el entorno que les rodea. Para W. Eugene Smith, “la fotografía es un medio de expresión poderoso (que) debidamente empleada, es un gran poder para nuestro mejoramiento e inteligencia” (cit. en Fontcuberta, 2003, p. 209).

A partir de este planteamiento, se deriva la idea que el fotoperiodismo influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía (ibid). Esta influencia es verificable, explica Smith, debido al importante número de publicaciones que usan la fotografía y que la tornan asequible al público. Por lo tanto, la fotografía es un poderoso medio que moldea la manera de percibir los hechos noticiosos; refuerza el mensaje escrito que cuando se unifica con la fotografía en un solo discurso; se genere una determinada visualidad de los acontecimientos y hechos noticiosos que se difunden a través de los medios tradicionales y nuevas plataformas de comunicación.

Retomo de nuevo lo planteado por Natalia Botero, quien ha hecho una pausa en su quehacer fotoperiodístico para centrarse en una nueva resignificación de su trabajo:

El proceso en el que yo ando, en lo profesional con la fotografía, también es un proceso personal de identidad, de búsqueda pero que a su vez también es un proceso de reconfiguración y de reestructuración de muchas cosas de mi vida. Que yo he entendido con este proceso de ayudar a los otros, es que yo también me tengo que ayudar a mí para poder estar en las condiciones óptimas de darle al otro (Botero, 2016).

Esto lo confirma Natalia Izquierdo (2014) en su trabajo sobre la fotografía como acto narrativo y psicoterapéutico, quien asegura que la fotografía evoca pensamientos, sentimientos y "vivencias". De igual manera, la fotografía es una fuente detonante de lo espiritual, de los valores, del sentido.

Ariel Silva expresa que para él es un hobby al que se dedica de manera profesional: “es un estilo de vida, más que un hobby; que empezó siendo un hobby, pues le dedico todo mi tiempo a esto” Para Silva es una constante en su cotidianidad. En lo laboral, como

en lo personal “desde pláticas con mis amigos. Es mi trabajo. Además de trabajar como reportero gráfico en un periódico, también hago cosas de manera particular: organizo talleres y hago proyectos fotográficos personales” (Silva, 2017).

Para Valeria Martínez, la fotografía llega a su vida casi de manera accidental: “Llega a mi vida porque, bueno desde que salí de la universidad nunca había pensado trabajar en un periódico mucho menos en fotografía”. Es cuando llega a realizar sus prácticas a Cuarto Poder cuando descubre la fotografía como una de las áreas que más llaman su atención. Y aunque para ella fue complicado tomar una cámara para realizar fotos con un objetivo fotoperiodístico, cuando logró adquirir experticia, asumió que se dedicaría a la fotografía y comenzó a conocer más sobre “qué tipo de fotografía había, qué tipo de fotografías se habían que hacer”. Después de ejercer el fotoperiodismo, asevera que la fotografía es una posibilidad: “el poderme involucrar en el hecho en la necesidad de ponerle otro enfoque”.

En contraste, Karina Álvarez habla de la fotografía como la forma ideal para expresarse desde tiempo atrás: “es el medio que encontré para transmitir lo que siento(...) Ahorita también me ayuda a expresar, a decir, a manifestar lo que me gusta y no me gusta de la vida”. Para Jacob García, la fotografía es una manera de reencontrarse con su infancia, ya que en su familia no contaban con los recursos suficientes para acceder, incluso a las fotos “de carita”. Ve en las fotografías el soporte con el que él podría reconocerse e identificar su niñez porque sin ellas “es como si yo no hubiera existido”. Por ello hay una búsqueda de sí mismo al fotografiar a su hijo: “Me imagino, pienso que cuando yo tenía la edad de mi hijo, quizá fui así como es él”. Ello le generó su gusto por la fotografía y determinó que estudiara Comunicación en la UNACH. —¿Entonces te acercas a la fotografía como esta construcción de tu propia memoria? —Exactamente. Como buscar encontrarme conmigo mismo.

3.2.2. Los consumos culturales de las fotoperiodistas

En esta exploración de lo que ha configurado a las fotoperiodistas se trata de establecer si sus consumos culturales contribuyen de manera significativa a la construcción de la mirada. Hobbies, libros, películas y otras actividades que propician en la o el fotoperiodista un cambio en la manera que percibe su entorno y origina, además, una mirada más educada, refinada y óptima para captar con puntualmente un instante fotográfico.

Desde los Estudios Culturales, se plantea la idea de “cultura” no como una “acumulación de una serie de conocimientos especializados sobre arte, música, literatura, etcétera, sino como las prácticas significativas que los individuos y las sociedades desarrollan” (Bernárdez, 2015) Por ello es importante reconocer el origen de sus gustos, sus aficiones y aquello que le ha permitido a la fotoperiodista realizar una negociación simbólica con su entorno social: “los análisis pueden tener como objeto cualquier manifestación textual significativa (música popular, medios de comunicación, etcétera), y debe explicarse desde los intereses de clase, de género o de raza que un grupo intenta imponer a los otros.

Para la mayoría de las entrevistadas, resulta necesaria la constante revisión del trabajo de otros fotógrafos. Eniac Martínez, Raúl Ortega, Pedro Valtierra, Francisco Mata Rosas, Ernesto Ramírez son los nombres más referenciados por quienes fueron entrevistadas para esta tesis. Valeria Martínez menciona a Óscar León y a Fabián Ontiveros especialmente por imágenes del Subcomandante Marcos. La mirada, como un proceso cultural, se va profesionalizando a través de las fotografías de otros autores; pero también sirve como punto de partida para hacer de su trabajo fotoperiodístico algo que se distinga de la *fotografía basura* como la denomina Jacob García.

Para el experimentado René Araujo, el cinefotógrafo Gabriel Figueroa de la Época de Oro del Cine Mexicano (1907-1997) ha sido fundamental en la construcción de su mirada como fotoperiodista porque es el precursor de “esta fotografía del alto contraste que explora emociones. (Entonces) puede ser una referencia (para mí) porque sí soy muy dado a tratar de oscurecer” (Araujo, 2017). Sin embargo, no se olvida de referentes locales como Carlos Jurado (artista plástico y fotógrafo) y Vicente Kramsky, fotógrafo originario de San Cristóbal de las Casas quien realizó la fotografía documental de la segunda mitad del siglo XX y que forma parte ya de la memoria visual de aquel municipio.

Destaca también el caso de Antonio Turok quien realizó parte de las fotografías icónicas del movimiento Zapatista de 1994 en Los Altos de Chiapas. Para las nuevas generaciones representa un modelo a seguir. Para Jacob García, por citar un ejemplo, le ha servido para prepararse visualmente: “Porque quizá seguramente me toque cubrir o alguien que viene atrás de mí seguramente le va a tocar cubrir cosas similares entonces yo creo que ese trabajo nos va a servir para construir una mirada [para un evento similar] a futuro”. (García, 2017). Quien también lo distingue como parte una generación relevante es

René Araujo quien lo ubica dentro los fotógrafos sancristobalenses: “esa sería otra generación de los ‘90 que fue un movimiento chido. Creo que todavía vivía don Vicente Krasmy y entonces esa generación nos marca que nos da presencia” (Araujo, 2017).

Pero no sólo es fotografía. René Araujo disfruta de autores como J. R. R. Tolkien y películas donde está presente el alto contraste como *300* y *Sin City*. También disfruta de la literatura de su amigo Mario Nandayapa. Valeria Martínez, por su filiación a los Testigos de Jehová, revisa constantemente la Biblia, pero también mira documentales de *Animal Planet* y *National Geographic*. Jacob García dice que su hobby principal es disfrutar a su familia porque quiere evitar que el mundo laboral lo separe de su esposa y de su hijo. Sin embargo ha consumido imágenes de Pep Bonet, Sebastiao Salgado, Juan Manuel Díaz Burgos, entre otros.

3.2.3. La noción de *objetividad* en las entrevistadas

Se ha mitificado a la fotografía como un sustento casi inmaculado de la verdad absoluta. Y es que, la fotografía dejó atrás los retratos casi “reales” de la nobleza realizados en pintura la hiperrealista, para irrumpir en el arte de la re-presentación infalible y cercana a la naturaleza que se fotografiaba. Su proceso de realización cercano a la alquimia le dotó de un halo mágico incuestionable en las décadas posteriores a la aparición del daguerrotipo. La fotografía ganó su lugar preponderante a partir de la cobertura de sucesos bélicos. En Crimea, la fotografía de guerra emergió con un argumento que embestirá a las viejas formas de ilustrar los textos con el dibujo y la pintura pues “es considerada totalmente objetiva y verídica. Su testimonio nunca es puesto en duda; será así el 'testimonio fiel' de todos los hechos importantes” (Amar, 2005).

En contraste, Eugene Smith argumenta que “el fotoperiodista no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto, sí; objetivo, no” (Cit. en Fontcuberta, 2003) y sobre esta idea las entrevistadas están conscientes que la objetividad es una cualidad que no se puede lograr totalmente. Aunque, como en el caso de Ariel Silva asume que la objetividad es una cualidad deontológica de la fotoperiodista: “nunca he pensado, nunca me he esforzado en pensar en que debo ser objetivo creo que automáticamente lo soy por mi formación de periodista” (Silva, 2017).

La fotógrafa y académica Natalia Botero hace una acotación donde tiene claro que la mirada y la objetividad son conceptos inacabados en tanto inherentes a la formación

personal del fotoperiodista. Para ella, el saber aproximarse al hecho o a las personas son condiciones básicas para sugerir un trazo de objetividad al momento de realizar una cobertura fotoperiodística:

Obviamente la mirada del fotógrafo es una interpretación y no hay una objetividad, porque es el sujeto quien construye la imagen. Pero la objetividad va a ser en la cercanía del tema, en el respeto y en la ética que hay al cubrir y hacer una imagen. (Botero, 2016).

Sin embargo, a Valeria Martínez le resulta complicado comprender el planteamiento de cómo lograr la objetividad en sus fotografías. Es posible que no haya reflexionado esa característica de su trabajo fotoperiodístico: —¿Cómo lograbas tú, Valeria Martínez acercarte a la objetividad? Porque sabemos que la objetividad no existe pero, ¿cómo lo lograste? —No te entendí. Luego de replantearle la pregunta, concluye que la objetividad es igual a la libertad que tienes de tomar lo que quieras en una foto, que, aunque debas cumplir una encomienda del periódico para el que trabajas, puedes “también tomar la realidad” (Martínez, 2017).

René Araujo tiene más clara la idea de objetividad y opta por relacionarla con la verosimilitud. Para acercarse a la objetividad es preferible ser crudo, honesto y hasta cínico antes que mentir o manipular:

Entonces no sé si llamarlo honestidad o franqueza porque digo, el periodismo deontológicamente debe tener esa *verosimilitud* esa puntualidad, esa búsqueda de objetividad. Y ahorita nos damos cuenta que, ni nos creen, ni somos objetivos ni somos muy puntuales. Entonces esa franqueza es lo que podría yo decir eres honesto con tu lector y eres legal con la gente que te va a comprar las fotos. Eres derecho. (Araujo, 2017)

Para Karina Álvarez, la objetividad es posible cuando realizas el mayor número fotografías que cubran en su totalidad un hecho noticioso: “creo que con mostrar el momento, la circunstancia, aspectos, podría uno acercarse más a la realidad”. Para Jacob García, la objetividad se da a partir de las fuentes. Pero lo más importante es no manipular la imagen ni alterar el escenario que se fotografía: “es tratar de publicarlo tal cual, como es”.

3.2.4. El compromiso social de la fotoperiodista

La fotoperiodista asume una condición de responsabilidad o deber para con la realidad aunque esta condición pareciera que lo aleja de la neutralidad, requisito indispensable para

ser objetiva. René Araujo es enfático al asegurar: “No creo que ningún fotógrafo, a menos que sea pose, se case con una idea y lo primero que haces es criticar todo” (Araujo, 2017).

La edad también es una condicionante de abanderar causas. Incluso el compromiso con el fotoperiodismo la imprudencia era una característica que le permitía a Karina Álvarez desempeñarse como fotógrafa, incluso de la nota roja. Aunado a una enfermedad que le hizo replantear lo que ella misma representaba en sus fotografías: “la muerte, los sacrificados, los destripados (...) ahora tomo fotos de embarazadas, la alegría, la felicidad, pintoras, escultoras” (Álvarez, 2016).

Para Valeria Martínez, su acercamiento a una religión cristiana, le ha permitido entender su misión. Es la biblia donde ha cultivado la cualidad humana de la compasión porque ella considera que el sufrimiento es uno de los aspectos que más le conmueven:

El sufrimiento de la gente. He visto mucha gente migrante que sale de sus países para mejorar, pero realmente pareciera que sufren más o que no pueden lograr lo que ellos quieren. Vienen con sus familias o vienen solos de su lugar de origen. Algunos logran pasar, otros no; algunos se quedan aquí, la misma gente de aquí o los niños que trabajan en las calles. También me da... los animalitos, los perros maltratados, o sea todo ser vivo que sufre. Captar esa imagen de sufrimiento te sensibiliza aún más (Martínez, 2017)

En el caso de Jacob García, asegura que en Chiapas hay muchos temas que se podrían dar a conocer, sin embargo, considera que una de las dificultades a las que se ha enfrentado es que la misma gente le impide realizar su trabajo: “Todo mundo te quiere cobrar por dejar que le tomes una foto. O piensan que les vas a robar el alma, en el caso de Los Altos de Chiapas” Y agrega: “a veces me da coraje que llegas a lugares donde la imagen está ahí, pero no puedes documentarla porque no te dan permiso” (García, 2017)

3.3 Las mujeres en las fotografías de las fotoperiodistas en Chiapas. Ausencias y representaciones

Para las entrevistadas, las mujeres aparecen cuando tienen que aparecer. En muchos de los casos aceptan haber caído en los clichés al momento de realizar una fotografía. ¿Cuál la importancia de conocer su postura en torno a la manera en que se fotografía o se representa a las mujeres?

Es necesario comprender que la prensa juega un papel muy importante en la construcción de significados que se imponen o legitiman mediante el poder simbólico, en

tanto instituciones sociales que gozan de poder social. Las fotoperiodistas, como especialización del periodismo, contribuyen a construir identidades colectivas mediante la reproducción de valores, creencias y formas de entender la realidad (Bernárdez, 2015).

En este apartado, asumo lo que Asunción Bernárdez explica en torno a las investigaciones con perspectiva de género situados en los medios de comunicación en tanto espacio de la sociedad desde el que se difunden “modelos culturales normalizados de hombres y mujeres” (Bernárdez, 2015, p. 81): contribuir a eliminar las desigualdades en las relaciones sociales. Por ello, me interesa hacer una revisión de lo expresado por las fotoperiodistas para entender “en qué forma nuestra experiencia está mediada por las representaciones y los relatos que compartimos y que influyen en los procesos de exclusión social de ciertos colectivos o grupos” (ibid.)

3.3.1. El texto y la imagen en el discurso de las fotoperiodistas en Chiapas

La prensa sigue siendo el espacio atravesado “por una serie de estereotipos de género que reproducen una división sexual del trabajo y legitiman prácticas y estructuras fuertemente desigualitarias” (Bernárdez, 2015, p. 99), ya que desde el mismo ejercicio periodístico se ejercen estas representaciones: “desde el ángulo desde el que se cuenta una historia, la imagen que se elige para ilustrarla, las preguntas que se plantea en las entrevistas o el lenguaje que se utiliza en su redacción” (ibid.) Para la autora española el mismo periodismo reproduce la ideología patriarcal, por lo que, en consecuencia:

Se sigue produciendo una estereotipación de las mujeres, que son mostradas sobre todo a través de alusiones a sus características físicas. Esto ocurre además en todas las secciones, da igual que se hable de la sección de política, en la de economía o en la de deportes. En cualquier aspecto es muy fácil que las características físicas de una mujer sean enunciadas como parte de la noticia en sí misma.

Muchas noticias refuerzan de un modo sutil los estereotipos de género, asumiendo que son completamente diferentes las experiencias de los hombres y las mujeres. Por ejemplo, es muy fácil encontrarnos alusiones positivas para las mujeres si responden a la imagen de buenas cuidadoras, buenas madres o buenas esposas, y negativas si asumen características supuestamente varoniles como el ser agresivas o competitivas.

Muchas veces los periodistas se “olvidan” de señalar la variable de género en sus crónicas o noticias. Cuando hacemos esto, estamos siendo inexactos la descripción de la realidad que como periodistas tenemos que dar a la sociedad (...) (Bernárdez, 2015, p. 106)

Esto no es privativo sólo de Chiapas, sino que estas prácticas ocurren en gran parte de la prensa en el país. Algunos más conservadores y sexistas que otros, pero en ellos se

desliza un discurso machista que propicia una representación que no propicia un tratamiento simétrico entre hombres y mujeres.

3.3.2. El androcentrismo del fotoperiodismo en los hechos noticiosos

En un estado donde los periódicos son patrocinados por el gobierno en turno, las portadas de éstos se ven ilustrados por la fotografía, en este sexenio, del gobernador Manuel Velasco. Aunado a ello, la tematización y la seccionalidad contribuyen en gran medida a reforzar este discurso androcéntrico. Un ejemplo de la seccionalidad ocurre cuando se reporta el hecho de un feminicidio y por ser un hecho violento o de inseguridad, se remite a la sección de la nota roja. Rara vez se le verá en la sección general, local o nacional. Salvo que sea la marcha de mujeres para protestar por la ola de feminicidios que ocurren en la entidad. La tematización “es el proceso por el que se elige un suceso y se convierte en tema periodístico” (Bernárdez, 2015). Esto se presenta, por ejemplo, cuando los logros deportivos, científicos o profesionales de las mujeres difícilmente ocuparán un espacio importante en la portada. De estas características se entiende que se ordenan los hechos noticiosos de forma jerárquica, proponiendo una “lectura de la realidad que privilegia ciertos temas e infravalora (o invisibiliza por completo) otros. Por ejemplo, a las mujeres (Ibid.)

3.3.3. El machismo en las fotoperiodistas

El machismo en las entrevistadas se desliza, por algunos momentos, de manera sutil y en otros se manifiesta de manera evidente en sus respuestas. Si bien es cierto que su discurso es el reflejo de la construcción cultural en las relaciones sexo-genérico, hay marcas que se destacan en todas ellas. Sin embargo, las fotoperiodistas, aseguran que realizan un trabajo con perspectiva de género desde el mismo momento en que son objetivas o en la medida que retratan la realidad. Por lo tanto, no es necesario poner énfasis en esa premisa.

También sucede que no se asumen feministas puesto que sólo están cumpliendo una orden de trabajo y el entorno no las ha violentado: “O sea, yo no soy feminista, a mí me dicen vete a hacer algo que hacen los hombres y que ellos me han dado ese espacio, que me han apoyado” (Martínez, 2017).

El sexismo se hace presente en René Araujo con la idea que para la mujer es más difícil realizar el ejercicio fotoperiodístico pues debe cumplir dos roles: “Lo que sí, entiendo a la mujer con una doble responsabilidad y eso hace que su desarrollo profesional esté partido en dos, el oficio de ser madre” (2017). En este sentido, se distingue el discurso de que la mujer no puede despegarse de su oficio propio de su género: ser madre.

En otros casos, hay espacios donde se asume un riesgo potencial para la mujer debido a su “fragilidad” característica que es inherente a su género o como expresa Jacob García, los moldes culturales con los que hemos crecido:

Cómo decírtelo sin que se malinterprete porque uno como hombre a veces se adentra más o se clava más, pero digo eso, no quiere decir que las mujeres no lo puedan hacer. Pero te repito: porque tenemos moldes en la cabeza porque piensan: “no, ella no se va a poder trepar en un camión y ni disparar una foto abierta” o “ella no se va a poder meter en las manifestaciones” o “si hay gas ella no va a aguantar el gas” o sea son los moldes que se tienen en la cabeza que limitan el desarrollo profesional de las mujeres, en ese caso fotógrafas que gustan por el fotoperiodismo. (García, 2017)

Aunque Karina Álvarez se asume como feminista en proceso, considera que el ejercicio fotoperiodístico no es el más adecuado para las mujeres: “no es un ambiente digamos que culturalmente sea propicio en este ambiente machista en el que nos desarrollamos adecuado [sic] para las mujeres”. Y, sin embargo, considera que conforme se haga “más feminista” logrará entender mejor estas dinámicas.

Nuevamente cito a Natalia Botero quien me permite apuntalar esta idea de la ambigüedad entre ser feminista o no y la necesidad de visibilizar a la mujer:

No considero que sea una mujer feminista, (pero) sí considero que le doy voz y le doy rostro a las mujeres porque siento que son muy invisibilizadas y que sus labores y sus funciones son muy subvaloradas. Y que creo que una de mis misiones y mis tareas es esa. Pero creo que también es un reconocimiento a mí como mujer que no me tocó fácil (Botero, 2016).

En muchos de los casos, el machismo lo han vivido las fotoperiodistas mientras estaban adscritas a un rotativo. Como fue el caso de Valeria Martínez quien sufrió, durante varios años, acoso laboral por parte de su jefe directo, quien tenía preferencia por darle los trabajos más importantes a sus compañeros varones, como la cobertura del movimiento zapatista; también le dificultaba la realización óptima de su trabajo al no proporcionarle el equipo adecuado para cumplir con sus asignaturas y, de esa manera, levantarle un acta administrativa. “O sea, sí me daban algunas cosas, pero se puede decir que a los eventos

más importantes iba él o mandaba a (Víctor) Ozuna o Alejandro (Estrada). Y a mí me dejaba en las guardias, por ejemplo”. Pero ella nunca denunció ante los directivos del periódico esta situación:

No me gustaba tener problemas. Si le digo (al director), se va a enterar aquel y me va estar... mejor hago lo que él me dice. O así jugando vamos a limar asperezas o sea tranquilos, pues. Porque tampoco me llevaba mal con él, pero si lo sentía... No sé si era por ser mujer o cuál era su problema. Nunca lo supe y nunca le pregunté. Pero quería llevar la fiesta en paz y trabajar con él (Martínez, 2017).

Esta situación no es privativa del periodismo en Chiapas o en México. Natalia Botero experimentó situaciones similares en Colombia:

Antes descalificaban un poco mi trabajo por el mero hecho de ser mujer e inclusive los jefes tenían mucha desconfianza, mandaban a repisar⁵⁵ mi trabajo. No me mandaban a las misiones importantes. Entonces me ponían los turnos más malucos⁵⁶, los más duros, los de la noche (Botero, 2016).

Se entiende, entonces, que las fotoperiodistas han asumido el ejercicio del fotoperiodismo como un entorno violento normal que no va a cambiar porque, incluso, es necesario ser macho para cumplir adecuadamente el trabajo en ámbitos violentos como una protesta o enfrentamientos.

Pero el sexismo y los estereotipos atraviesan a la persona que realiza el ejercicio fotoperiodístico. Sucede con Jacob García, quien, luego de terminar su performance *fotoperiodista*, llegó a su casa, le contó a su esposa del joven que se inmoló frente al Congreso del Estado: —No, pos le conté a mi esposa, se me salieron las lágrimas. ¿Por qué no? —enfatisa— O sea, se me salieron las lágrimas —¿Te diste permiso de llorar? — Sí, digámoslo así, porque me dolió ver a alguien que atente contra su propia vida. Pero recupera el aplomo y asume nuevamente su rol deontológico: “Tengo que aprender a vivir con ello como fotoperiodista: ‘a lo que sigue’” (García, 2017).

3.3.4. ¿Cuál es el tratamiento de las mujeres que aparecen en las fotografías realizadas por las fotoperiodistas?

⁵⁵ Mandaban a otro compañero a verificar y volver a realizar el trabajo fotográfico.

⁵⁶ Malos.

La representación de las mujeres se da en función de las órdenes de trabajo, de la línea editorial del periódico para el que trabajan las fotoperiodistas. Sin embargo, en el caso de René Araujo, plantea que la mujer es protagónica por su condición sexo-genérica:

La mujer es protagonista de su propia realidad. O sea, no se trata de que voy a sacar en primer plano a la mujer siempre. O sea, ellas marcan una agenda muy personal. Las mujeres violadas, la trata, la prostitución, en fin, todos estos tópicos que nos llegan a preocupar son ellas. (R. Araujo, comunicación personal, 23 de agosto de 2017)

En el discurso se puede distinguir que las mujeres en los hechos noticiosos están presentes si son víctimas de violencia de género. Porque las violaciones o la prostitución son situaciones inherentes al hecho de ser mujeres, invisibilizando al violador o al lenón.

Para Jacob García, aunque no está presente el ejercicio del fotoperiodismo con perspectiva de género, le queda claro que no se puede transgredir la dignidad de la persona:

El año pasado me tocó hacer un trabajo de prostitución de migrantes en la ciudad de Tapachula, Chiapas. Y sí fue todo un reto cuidar la imagen de la persona, la integridad, la identidad de las personas porque, pues, son personas migrantes, mujeres migrantes. Y me tocó trabajar el tema de prostitución de las mujeres migrantes que trabajan como bailarinas, digámosle así. Entonces sí fue todo un reto porque tiene uno que hacer foto cuidada, foto limpia y bien encuadrada, pero, por sobre todo cuidar la imagen. En mi caso cuidé mucho no mostrar rostro, no mostrar el lugar por el respeto a las fuentes (García, 2017).

Karina Álvarez refiere que es importante resaltar su belleza y fotografiarlas en los diferentes ámbitos en los que se desempeñan: “me gusta expresar la belleza que hay en ellas de muchas formas, al momento que pintan, a la hora que esculpen, a la hora que lloran”.

Para Valeria Martínez no es importante ni necesario hacer una reflexión de la manera en que se fotografía a la mujer dentro del fotoperiodismo: “no tengo esa mentalidad de buscar la igualdad. Yo creo que todos tenemos las mismas oportunidades yo no peleo eso”. En cambio, Ariel Silva asegura que no necesita pensar su trabajo desde una perspectiva de género pues, al hacer una revisión de su trabajo publicado, da cuenta que en la mayoría hay una presencia protagónica de las mujeres. Pero considera que hace “antropología de la imagen” y busca historias que tengan impacto: “puede ser la historia de una mujer ganadora, de un hombre ganador, de una pareja de hombres que se quieren, de una pareja de mujeres que se odian” (Silva, 2016).

3.3.5. De qué manera se reproducen los estereotipos de las mujeres en el fotoperiodismo en Chiapas

A lo largo de esta exploración realizada con fotoperiodistas de Chiapas, se distingue una marcada realización del trabajo fotoperiodístico desde los estereotipos sexo-genéricos. Es decir, para algunas de ellas, la fotografía que puede realizar una mujer es más humana, más sensible, más tierna. En cambio, la fotografía de los hombres es más técnica, más objetiva.

En estas dicotomías, se entiende que la mujer es: “humanitaria” (Valeria Martínez), “belleza” (Karina Álvarez), “maternidad” (Ariel Silva), “sensible” (Jacob García), “objeto” (René Araujo). Pero en esta reproducción de los clichés, las agencias de fotografía contribuyen en gran medida a visibilizar a las mujeres desempeñando un rol de género o representando un estereotipo:

Pero necesariamente yo tenía que ganarme la comida ¿y cómo? Haciendo imágenes estereotipadas. Regularmente en la prensa tienes que resumir demasiado en tu fotografía ¿a qué recurre? Al cliché, el estereotipo para pos [sic] para ilustrar esa nota (Silva, 2017).

Pero los estereotipos no sólo están presentes en las fotografías, también están presentes en el desempeño periodístico, como lo plantea Valeria Martínez: “siento que hay más sensibilidad de las mujeres que en los hombres. Son más sensibles en la fotografía en las mujeres que los hombres”. En esa vertiente, Jacob García complementa: “A veces como que somos más toscos, más duros y bueno, la mujer la tiene un sexto sentido. Otra mirada”. En el caso de René Araujo hay una contradicción. El asume que no debería haber una diferencia entre la mirada de un hombre y una mujer al momento de realizar una fotografía, pero cuando ejemplifica, cae en un cliché:

Como resultado de un oficio yo diría que no, porque digamos si voy a fotografiar un accidente o sea la mujer se va a enfrentar deontológicamente de la misma manera que yo y va a utilizar las mismas herramientas que utilizo yo, la ternura: el primer plano del niño, “ay, qué bonito niño”, “mira qué bonito está”. Toda esa onda (Araujo, 2017).

A lo largo de este capítulo, se planteó un recorrido desde el proceso de socialización, pasando por el proceso cognitivo e incluyendo la formación profesional de la fotoperiodista, para llegar a su reflexión en torno a la ginopia en el ejercicio periodístico. Demostrando así que la mirada es un proyecto cultural que incide directamente en la materialización de las imágenes realizadas.

Capítulo 4
Análisis de las fotografías realizadas por los fotoperiodistas en Chiapas

La fotografía es, antes que nada, un producto social que, bien observado, puede develar estructuras de sentido, valores, jerarquías, modelos culturales, en suma, una multiplicidad de “saberes sociales”

Emmanuel Garrigues

El discurso como parte del quehacer periodístico tiene una profunda incidencia en los lectores, espectadores y receptores de los textos que se construyen para informar. En el fotoperiodismo, los discursos son recibidos casi sin cuestionarse, pues hemos aprendido que la fotografía tiene el prestigio de mostrar la realidad de manera objetiva y con una fuerte carga de verdad. Por la tanto, el contenido de las mismas prevalecerán en muchas ocasiones, por encima del contenido transmitido por escrito.

Los medios poseen un poder que se ha construido históricamente a partir de su autolegitimación, a partir del prestigio vertido sobre los que aparecen en ellos, porque no todos tiene el acceso a estos espacios. Asegura Asunción Bernárdez (2015) que los medios sustituyen una realidad por otra mediante representaciones. Y estas representaciones crean “imaginarios colectivos que surgen de la tradición cultural y que pocas veces se inventan de la nada” (Bernárdez, 2015, p. 59). El poder simbólico, dice la autora española, persiste porque continúa transmitiendo valores y pautas de conducta porque se correlaciona con el poder económico que ha consolidado muchas veces apoyado por grupos que poseen políticos que, a su vez, resultan beneficiados simbólicamente cuando aparecen ante los espectadores, lectores o radio escuchas. Y cita a Bourdieu quien asegura que “El poder simbólico tiene el poder hacer ver y hacer creer, de confirmar o transformar la visión del mundo y se define en y por una relación entre los que ejercen el poder y los que lo sufren” (en Bernárdez, 2015, p. 62).

La importancia de analizar las fotografías en tanto discursos, permiten determinar el momento y las características del entorno en el que se produjeron. No sólo es la instantánea del hecho, sino el registro documental de un conglomerado simbólico que determinó la manera en que se mostró esa realidad. El fotógrafo, como parte de ese colectivo, se situó de tal manera que hizo un corte de la realidad donde sus propios valores y aprendizajes, se ven reflejados en sus fotografías. Querer separar la obra que los fotógrafos realizan de los

medios de comunicación para los que trabajan, resulta por demás innecesario. Aunque el fotógrafo decide qué fotografiar, siempre estará supeditado a los intereses de un grupo que decide si publica o no publica sus fotos.

En el presente capítulo se realiza un análisis de tres imágenes de tres fotoperiodistas entrevistados. Dado que esta investigación no pretende realizar un análisis exhaustivo de la producción fotográfica de cada uno de los entrevistados, se eligieron 3 fotografías de manera aleatoria para realizar un comparativo entre lo vertido sobre la manera en que miran su entorno y cómo logran plasmarlo en una imagen fotográfica. Para ello, me basaré en una de las metodologías de análisis que plantea Gillian Rose (2007) planteado para materiales visuales ya que, considera que muchos de los análisis que se realizan a estos elementos, como las fotografías, son adaptaciones a los análisis que se realizan a discursos escritos. Por lo tanto, no responden de manera adecuada a las necesidades particulares para realizar un análisis visual. Así que ella propone analizar los materiales visuales a partir del sitio y la modalidad.

4.1. Análisis de las imágenes fotoperiodísticas: El sitio y la modalidad

Para realizar un análisis de imágenes fotoperiodísticas, es necesario atender la premisa que se trata de un producto cultural moldeado por un régimen escópico. Y que, a partir de la metodología aplicada conoceremos, no sólo las condiciones en que se realizó una fotografía, sino el momento cultural de la sociedad a la que pertenece el fotógrafo. Es decir, es una instantánea del momento registrado, pero también de la forma de ver que regía en ese momento a determinada sociedad.

Julio César Estravis Barcala resume algunas consideraciones previas al análisis de imágenes a partir de lo que plantea Uwe Flick (2004):

Los presupuestos teóricos que determinan qué se fotografía (y por lo tanto qué se deja afuera)

El carácter de “verdad” de lo fotografiado, que también está marcado por “las interpretaciones y atribuciones de quienes las toman” y “quienes las miran”

Lo expresivo de la fotografía tiene un alcance limitado, pues se refiere a un suceso en el momento y el encuadre en que fue tomada

El rol y la identidad asumidos por el fotógrafo en el campo (Barcala, 2009)

Al respecto, Gillian Rose (2007) retoma lo planteado por Maria Sturken y Lisa Cartwright (2001) en su libro titulado “Practices of looking” (Prácticas de la mirada) quienes

argumentan “que lo que realmente importa de las imágenes no son simplemente las imágenes por sí mismas, sino cómo son vistas por espectadores particulares con modos particulares de mirar [traducción propia]” (Rose, 2007, p. 7).

A su vez, Rose señala que las autoras se inspiraron en la obra de John Berger (1972) titulada: “Ways of seeing” (formas de ver) donde Berger argumenta que las imágenes de la diferencia social funcionan, no por lo que muestran, sino porque incitan una forma de ver: “Berger usa la expresión ‘formas de ver’ para referirse al hecho de que ‘nosotros nunca vemos sólo una cosa; (sino que) siempre estamos buscando la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Rose, 2007).

Con todo este antecedente, me baso en lo que plantea la autora Gillian Rose para realizar un análisis de fotografías desde los Estudios Culturales, en tanto manifestaciones materiales de discursos hegemónicos donde el papel identitario del fotógrafo se diluye en otros análisis de carácter semiótico. Para ello, la autora determina tres “sitios” donde el significado de cada imagen se produce. A su vez, cada sitio presenta tres modalidades o aspectos que inciden en los procesos:

Los “sitios” son: el sitio de producción, el sitio de la imagen en sí misma y el sitio en que se da la apropiación de ésta por las audiencias. En cada sitio se encuentran tres “modalidades”: tecnológica, composicional y social (Barcala, 2009).

Además de los tres sitios originales de Gillian Rose, me he propuesto incluir un cuarto sitio (el género) con las tres modalidades ya establecidas.

4.1.1. Sitio de Producción

En este sitio, Rose (2007) plantea que toda imagen se ha producido de alguna manera. La modalidad tecnológica se refiere a las consideraciones técnicas de la fotografía tomando en cuenta el tipo de cámara, el rollo, el objetivo usado, el proceso de revelado (Rose, 2007). Para efectos de este trabajo, considerar si es cámara digital, marca o modelo, tipos de lente y accesorios de iluminación (flash), lentes, etcétera.

En la modalidad de composición, Rose (2007) pone atención a la manera en que están dispuestos los objetos en la fotografía. Algunos géneros, por ejemplo, el paisajismo o el desnudo, refiere la autora, tienen estrictas reglas de composición. En el fotoperiodismo

se puede decir que no hay una regla de composición obligada debido a la naturaleza dinámica en que se realiza.

La modalidad social es el aspecto más importante de este sitio para entender una imagen. Es el análisis particular de corporativos que producen imágenes porque se manifiestan las identidades sociales o políticas que se movilizan en su realización (Rose, 2007)

4.1.2. Sitio de la Imagen por sí misma

En este sitio, la modalidad tecnológica se refiere a las tonalidades cromáticas presentes: blanco y negro, sepia, color. Eso determina el proceso de revelado de una fotografía. Aunque en la fotografía digital el aspecto químico es sustituido por procesos binarios, no deja de ser relevante para el mensaje implícito en la imagen.

En la modalidad de composición, que Rose (2007) advierte como la más importante de este sitio, es la manera en que la imagen guía la mirada pues señala hacia dónde mirar y por ende cómo leer y, por supuesto, cómo interpretarla.

La modalidad social del sitio de la imagen por sí misma, se refiere a la fascinación de una época por un determinado estrato o lugar donde se publicará (Rose, 2007).

4.1.3. Sitio de la audiencia

En el sitio de la audiencia, “la imagen visual ve renegociados o incluso rechazados sus significados”, es decir, “cuestiona sobre cómo es mirada de diferente manera en diferentes contextos” (Rose, 2007). De tal manera que en la modalidad tecnológica los significados de una imagen se hacen de una manera muy similar. “Esto implica que, en la medida que cierta tecnología será utilizada para realizar y mostrar una imagen, repercutirá directamente en la reacción de una audiencia” (Rose, 2007).

En la modalidad de composición, la autora considera que no determina la manera en que ésta es vista por el espectador: si van a mirar hacia el foco o plano enfocado o buscarán aquello que está escondido (Rose, 2007).

Por último, la social, es la modalidad más importante para entender la audiencia de la imagen. Es un cuestionamiento de las diferentes prácticas sociales que estructuran la visualización de imágenes particulares en lugares específicos. Las diferentes formas de relacionarse con las imágenes, definen al cine o a la galería de arte, por ejemplo, como diferentes tipos de espacio.

4.1.4. Sitio de género

La propuesta de un cuarto sitio, se basa en mi interés por analizar la imagen fotoperiodística como un texto donde el régimen escópico ha construido la imagen del fotógrafo y la visualidad de las mujeres en los hechos noticiosos. Este régimen que ha derivado en la ginopia de la que he hablado en los capítulos que precedieron este apartado. El establecimiento del sitio de género, me permitirá en este análisis ensayar la manera en que las mujeres han sido representadas en determinada época, por ello, de la propuesta original de Gillian Rose (2007), la modalidad más importante que nos ayudará a comprender la construcción de una fotografía es la “modalidad social”.

La modalidad social se refiere a la manera en que se ha representado a la mujer bajo determinados estereotipos o roles en donde la fotografía ha contribuido a perpetuar dicho discurso. Cada grupo social ubicado en un tiempo y espacio determinados, ha definido y formado al espectador en la la manera que se mira a la mujer y su contexto. El androcentrismo, el sexismo y la misoginia juegan un papel relevante esta modalidad porque constituyen el régimen escópico de una época determinada. Es decir, que propician la construcción de una sociedad ginope.

La modalidad composicional habla de la construcción de una determinada representación de las mujeres a partir de los elementos que se encuadran en la fotografía, donde dichos elementos refuerzan su presencia o ausencia.

La modalidad tecnológica nos permite establecer la idea de McLuhan (1967) de la prolongación. La cámara fotográfica como una prolongación del ojo y modificador de la mirada desde donde se visibiliza o invisibiliza a la mujer. Es decir, la fotografía se realiza desde una mirada ginope.

4.2. La fotografía periodística y el régimen escópico

La importancia de analizar de manera crítica el discurso de las fotografías periodísticas a partir del poder simbólico que ejerce la prensa, puede ser apoyada por Teun van Dijk quien asegura que “debemos fijarnos en el modo en que el abuso del poder, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos por los textos mediáticos en el contexto social y político” (En Bernárdez, 2015, p. 63). Citados en la obra *Mujeres en Medio(s)* (2015), Fairclough y Wodak sintetizan el planteamiento de van Dijk en 6 ideas esenciales:

1. El “análisis crítico del discurso” trata de problemas sociales, problemas que tienen una gran complejidad y que, por lo tanto, necesitan combinar saberes de distintas disciplinas
2. Las relaciones de poder son también relaciones discursivas y, por lo tanto, son analizables
3. El discurso constituye la sociedad y la cultura y, a su vez, es constituido por estas. El discurso es un elemento que podemos objetivar, pero no podemos hacerlo de forma totalmente ajena a la sociedad en la que se genera
4. El discurso hace un trabajo ideológico, es decir, forma parte de y se convierte en ideología social
5. El discurso es histórico, el enlace entre el texto y la sociedad que lo crea es un nexo inmediato. Por eso es cambiante con el tiempo y nos sirve para estudiar épocas pasadas y contrastarlas con nuestro presente
6. El Discurso es acción social. El lenguaje es un elemento activo, con el lenguaje "hacemos" cosas, actuamos sobre el mundo y podemos cambiarlo. (Bernárdez, 2015, p. 63)

Al respecto, van Dijk enfatiza que “quienes controlan el discurso, controlan el poder”, pero son los grupos privilegiados quienes “tienen mayor acceso al conocimiento y control de los recursos simbólicos: a la especialización, a la cultura y sobre todo al discurso público”. (Bernárdez, 2015).

Se puede comprender que el poder mediático y cultural es un poder ideológico que Asunción Bernárdez (2015) define como “el conjunto de ideas (y por lo tanto representaciones) a través de los cuales nos explicamos la sociedad y el mundo en el que vivimos” (p. 59) dichas ideas o construcciones, asegura la autora, no son cuestionadas porque “las sentimos como verdaderas y las calificamos de racionales (por lo tanto) la ideología es transparente (no se ve) y natural”. (p. 64)

La ideología se legitima mediante el discurso social y, en ese sentido, los medios contribuyen a crear un *discurso hegemónico* (Bernárdez, 2015) que es aceptado sin ser cuestionado por la gente que asume los roles asignados a través de dichos discursos. Y esto ocurre cuando el discurso trae imbricado un poder hegemónico. Por ello es necesario

hablar de *hegemonía* (concepto acuñado por Antonio Gramsci) y que es el proceso mediante el cual:

El poder de un grupo sobre otro se constituye no sólo por la fuerza, sino por un discurso compartido y aceptado por todos, un discurso en el que el grupo dominante tiene un poder de legitimación sobre las ideas que consolidan su propio poder (en Bernárdez, 2015).

Pero el poder de las clases dominantes no sólo se basa en el uso de la fuerza para que otros grupos sean sometidos, es mediante la hegemonía cultural de los poderosos que se obtiene un consentimiento. El discurso cultural hegemónico se expresa con las instituciones y sistemas controlados por la clase dominante y se presentan “a través de la educación, la religión y los medios de masas” (Bernárdez, 2015).

4.2.1. El régimen escópico

Es necesario entender que lo propuesto por van Dijk es útil para analizar los textos en su conjunto. Y aunque la fotografía puede entenderse como tal, la producción de productos visuales presenta sus particularidades que pueden ser analizadas desde un marco referencial apoyado en los estudios culturales que nos permitan entender “cómo las imágenes tienen efectos sociales [traducción propia]” (Rose, 2007, p. 1). Y es por ello que nos acercaremos a su propuesta metodológica para analizar la manera en que el fotoperiodista realiza sus imágenes.

A partir de las ideas vertidas por Gramsci, la Escuela de Birmingham se plantea estudiar la cultura popular y empezaron por dar el denominado “giro cultural”, es decir cuando “el término ‘cultura’ se convirtió en un significado crucial por el cual muchos científicos sociales entendieron procesos, identidades, cambios y conflictos sociales [traducción propia]” (Rose, 2007, p. 1). En este sentido, Gillian Rose (2007) cita a Stuart Hall, precursor de los Estudios Culturales quien busca en la cultura popular encontrar una definición más extensa del concepto:

Cultura, se dice, no es más que un conjunto de cosas -novelas, películas, programas de televisión o comics- como un proceso o conjunto de prácticas. Sin embargo, la cultura se ocupa de la producción e intercambio de significados -el “toma y daca de significados”- entre los miembros de una sociedad o grupo... de tal manera que la cultura depende de las interpretaciones de significados que los participantes realizan en torno a ellas, para “darle sentido” al mundo en circunstancias similares [Traducción propia] (cit. en Rose, 2007, p1-2)

Al respecto, Asunción Bernárdez (2015) señala que, sin embargo, ocurren resistencias contrahegemonías y recurre a Fredric Jameson y Slavoj Žižek para explicarlo: “La cultura no es solo el lugar donde se reproduce la dominación, sino también donde se escenifican las luchas culturales, que son las ‘luchas por el sentido’” (p. 65).

La Cultura es, por lo tanto, “el medio por el cual los diferentes grupos subordinados viven y oponen resistencia a la subordinación respecto a los grupos hegemónicos” (Bernárdez, 2015, p. 65). Si la hegemonía se construye a través de varios mecanismos que tienen mucho que ver con la influencia de los medios de comunicación que son capaces, en primer lugar, de crear temáticas de preocupación colectiva, indicándonos sobre qué temas debemos pensar y cuáles deben ser nuestras preocupaciones en cada momento (ibid.). Para ello, la hegemonía necesita desarrollar “símbolos reconocibles para toda la comunidad, y crear metáforas que sublimen determinados comportamientos o actos rituales en los que todas las clases sociales o grupos pueden ocupar un lugar” (ibid.).

Por ello, el autor sugiere que estos procesos no se analicen en ítems desarticulados, puesto que “no serán descubiertos en el arte, la producción, el comercio, la política, o la crianza de familias tratados como entidades separadas, sino mediante el estudio de ‘una organización general en un ejemplo particular’” (Hall, 2010).

En esta propuesta de hacer el recorrido de general a lo particular, se puede recurrir al trabajo de Gillian Rose (2007) y distinguir la fotografía de prensa como uno de esos discursos donde ha prevalecido una ideología hegemónica que ha construido un *régimen escópico* (p. 2), en un mundo moderno que, asegura Guy Debord (2010), se ha transformado en una ‘sociedad del espectáculo’. Para Debord, “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por imágenes [traducción propia]” (Debord, 2010, p. 10). Para complementar la idea del régimen escópico, Rose (2007) cita a Paul Virilio quien argumenta que: “las nuevas tecnologías de la visualización han creado ‘la máquina de la visión’ en la cual todos estamos presos [traducción propia]” (p. 4). De tal manera que llegamos a la idea de “cultura visual” que se refiere “a las muchas maneras en que lo visual es parte de la vida social” (ibid.).

El *régimen escópico* nos permite justificar el método de análisis elegido para esta sección, ya que nos proporciona elementos para entender que la producción fotográfica de un fotoperiodista no obedece únicamente a sus intereses y posturas ideológicas, ya que su

mirada es construida por una serie de factores que construyen un determinado régimen escópico. El concepto fue definido por Martín Jay (2002) y se refiere

Al modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos. “La particular mirada de cada época histórica construye y consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual” (Chao, 2012).

Citada por Daniel Chao, María Ledesma (2005) retoma la propuesta de Jay y amplía la definición de régimen escópico y afirma que “aquello que cada época considera verosímil respecto a lo visible conforma un modo de ver determinado” (Chao, 2012). Por ello, para Chao, tanto Jay como Ledesma:

Coinciden en que la modernidad normalizó una mirada que sólo vio objetos reales, y que el lato lugar común ver para creer, es la apoteosis de la verdad y la objetividad moderna. Esta mirada normalizada supone que el *régimen escópico* habilita determinadas imágenes y oculta otras, estableciendo lo que es visibilizable y lo que no en una sociedad (Chao, 2012).

A esto, señala Gillian Rose (2007), que Jean Baudrillard (1988) alguna vez le llamó el *simulacrum*: “Baudrillard argumentaba que, en la posmodernidad, no es posible hacer una distinción entre lo real y lo irreal”, ya que “las imágenes han llegado a separarse de cualquier relación con el mundo real dando como resultado que nosotros vivimos ahora por un *régimen escópico* dominado por simulaciones o simulacros [traducción propia]” (Rose, 2007, p. 4), o si se retoma a Bernárdez (2015), por representaciones construidas desde los medios de comunicación.

Autores como Donna Haraway (1991) hablan de una proliferación de tecnologías de la mirada (De Lauretis, 1989) que se han integrado paulatinamente al uso científico y cotidiano. Por lo tanto, el régimen escópico se asocia a estas tecnologías. Gillian Rose cita al respecto:

La mirada en este festín tecnológico se convierte en una gula desmedida, toda perspectiva da paso a una mirada infinitamente móvil, que ya no se parece al mito del truco divino de la omnipresencia que lo ve todo sin ser visto, ya que dicho mito lo ponemos en práctica de manera cotidiana [traducción propia] (Rose, 2007, p. 5).

La hegemonía y el régimen escópico se basan en relaciones de poder social. Para Haraway estas relaciones “se articulan a través de una forma particular de visualizar” (Rose, 2007). Sin embargo, argumenta Gillian Rose (2007) a partir de lo expresado por Haraway (1991): “Que la gula visual contemporánea no regulada está disponible para unas cuantas personas

e instituciones. En particular sólo para las que son parte de la 'historia de la ciencia ligada al militarismo, el capitalismo, el colonialismo y la supremacía masculina'" (Rose, 2007, p. 5)

En este punto, es importante seguir lo que plantea Haraway y cómo se relaciona la manera en que vemos nuestra realidad social, es decir, cómo esta supremacía patriarcal ha dictado el régimen escópico en el que estamos bajo constante vigilancia. A partir de esta idea, ella argumenta que esta *visualidad hegemónica* "reproduce una mirada específica de la diferencia social (de jerarquías de clase, 'raza', género, preferencia sexual, entre otras) ya que, al no ser parte de estas jerarquías, se vuelve universal" (Rose, 2007, p. 5). Por ende, esta jerarquización, dice Donna Haraway (1991) "está íntimamente relacionada con las opresiones y tiranías del capitalismo, del colonialismo, del patriarcado, entre otros" (en Rose, 2007, p. 5).

Gillian Rose (2007) asegura que los estudios de la "cultura visual" se preocupan "por la forma en que las imágenes visualizan (o invisibilizan) la diferencia social" (Rose, 2007). Y cita a Fyle and Law (1989:1) quienes aseguran que "una representación no sólo es una forma de ilustrar... es el sitio para la construcción y la reconstrucción de la diferencia social" (Rose, 2007). Por lo tanto, afirma la autora británica, "uno de los objetivos centrales del 'giro cultural' en las ciencias sociales es argumentar que las categorías sociales no son naturales sino construidas. Estas construcciones también se pueden dar de manera visual" (ibid.).

4.3. Tres fotoperiodistas, tres fotografías. El análisis

Para efectos de poner en práctica un análisis comparativo entre lo manifestado en sus entrevistas y la producción reciente de los fotoperiodistas, he elegido, bajo el consentimiento de los autores, una fotografía de tres de mis entrevistados. Es decir, se analizarán tres fotografías realizadas en el contexto local: Chiapas. Dicha revisión no pretende ser un análisis exhaustivo de cada uno de los que participan en esta investigación en virtud que el centro de la misma no son sus imágenes periodísticas producidas, sino la manera en que ellos y ellas han llegado al fotoperiodismo en tanto forma de comunicación. Así como aquellas categorías que pretendía revelar en su discurso en la modalidad de conversación.

De manera arbitraria elegí una fotografía de René Araujo, ya que representa a la generación que transita del movimiento zapatista a la actualidad y que sigue en activo. De

igual manera elegí una fotografía de Jacob García a quien considero uno de los fotógrafos de la generación del post-zapatismo y en quien hay una evidente influencia de fotógrafos documentalistas como Antonio Turok o de fotoperiodistas como Eniac Martínez, Francisco Mata Rosa, incluso del mismo Pedro Valtierra. Y para cerrar la terna, elegí una imagen periodística de Valeria Martínez, fotógrafa del post-zapatismo que hereda la teoría y la práctica de otro fotoperiodista como es Pablo Virgen de quien aprende los elementos periodísticos y técnicos que debe presentar una fotografía noticiosa.

La manera en que elegí las 3 fotografías se acerca a la forma en que Roland Barthes denomina *punctum*. Y es que, parto de la idea que el expone para explicar lo que el cuerpo sabe (de manera empírica) de fotografía: “Observé que una foto puede ser objeto, de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar”. (Barthes, 2014). Luego de elegir las fotos por la experiencia empírica de mirar, se entiende que se inscriben en un *studium*, es decir el gusto o dedicación a algo determinado, “es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsciente: *me gusta/no me gusta*” (Barthes, 2014, p. 46). Es donde se inserta el *operator*, es decir, el fotógrafo. Por lo tanto, el *studium* nos permite “vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas” (ibid.). De este paso del sólo mirar una foto, plantea Barthes (2014), hay un segundo elemento que viene a dividir el *studium*:

En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite a la idea de puntuación y que las fotos de las que hablo están en efecto como puntadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium*, lo llamaré *punctum*.

Es decir, elegí fotos que me punzan, que dan el pinchazo; que pasan del barrido de la mirada en un conglomerado de imágenes que me gustan, a detenerme en fotografías que provocan un *punctum*.

4.3.1. René Araujo

Miércoles 17 de enero del 2018. Tuxtla Gutiérrez. La muerte de la joven Gloria Castellanos Balcázar hace unos días agrupa esta tarde a las familias tuxtlecas quienes marchan por la Avenida Central de la capital del estado de Chiapas⁵⁷.

La foto elegida se enmarca en el *studium* de las protestas por los feminicidios en Chiapas. El inicio del 2018 se vio marcado por 3 feminicidios dentro de los primeros 15 días del año. El hartazgo por la inseguridad creciente aunado a la poca efectividad de la Alerta de Género implementada en la capital del estado, propició la convocatoria, por parte de colectivos feministas, a una marcha en señal de rechazo a la violencia feminicida que se vive en la entidad. El *punctum* se sitúa en el rostro de perfil (casi totalmente cubierto por su cabello) de una joven que abraza, como gesto de consuelo y protección, a otra joven cuya expresión de tristeza mezclada con enojo se acentúa con la mirada soslayada. La joven que ocupa el 50% de la imagen sugiere apenas tres elementos corporales (las manos, los labios y la barbilla) que, además de enmarcar la expresión de la joven que aparece casi de frente, le dan un halo de misterio y anonimato.



© René Araujo

Entrando de lleno con las categorías de sitio y modalidad de Gillian Rose, iniciamos con el “sitio de producción”. La modalidad tecnológica es posible conocerla gracias a los *metadata* del archivo fotográfico: Es una foto en formato digital realizada con una cámara Canon EOS 60D (que además se corrobora en la entrevista). Fue realizada con una

⁵⁷ Pie de foto en sitio www.araujo.org

“sensibilidad”⁵⁸ de ISO 320. Se usó un lente 17-70mm a una distancia focal de 70mm con un valor de diafragma f/4.0. Esta cercanía, a la que Robert Capa se refería, permite al *operator* realizar una instantánea íntima. Y donde se liga con la modalidad composicional. Aquí, gracias a la elección del lente con una distancia focal que se combina con una apertura de diafragma abierto, permite un aislamiento de las jóvenes mujeres que forman parte de un contingente que viene marchando por las calles de la ciudad el cual desaparece. La orientación vertical de la imagen permite eliminar ruidos visuales laterales que pudieran ensuciar el momento íntimo. Además, que esta orientación es la que se usa preferentemente para la realización del retrato. En la modalidad social nos encontramos que es una fotografía realizada por un fotoperiodista experimentado que trabaja para una agencia fotográfica de prestigio como es Notimex, además está producida para que el mismo autor la suba a su agencia personal y sea vendida a los medios que estén suscritos a su servicio. Sin embargo, el autor corrió el riesgo de ser increpado por las mujeres que aparecen fotografiadas, pues se trata de familiares de la víctima de feminicidio.

En el “sitio de la imagen por sí misma”, la modalidad tecnológica nos revela que fue tomada en modalidad blanco y negro desde origen en la cámara. En la modalidad de composición, la imagen nos lleva a mirar el rostro de la joven mujer que recibe consuelo por parte de la otra joven cuyo rostro es cubierto casi en su totalidad por su cabello. Pero también es esta sugerencia del segundo rostro el que le da mucha fuerza al momento. Al tener sólo elementos casi invisibles, enmarcan con mayor contundencia, la expresión de la joven que recibe el consuelo. En la modalidad social, la imagen por sí misma es una fotografía pensada para publicarse en un sitio de noticias o en medios impresos.

En el “sitio de audiencia”, la modalidad que resulta más relevante es la social porque ahí incide la manera en que la imagen será entendida. Esta fotografía fue realizada con un fin inequívoco: que acompañe alguna nota sobre la marcha por el feminicidio de Gloria Castellanos Balcázar, que ilustre una nota sobre feminicidios Chiapas o el país o para complementar algún reportaje sobre violencia hacia las mujeres. A partir del corpus textual que acompañe a esta fotografía es cómo se percibirá por el *spectator* (Barthes, 2014). Aunque, también puede ser usada para un anuncio gubernamental o una campaña de algún colectivo feminista. A partir del uso que se le asigne, esta fotografía puede reforzar un

⁵⁸ El término de *sensibilidad* se designaba a la capacidad fotosensible de las emulsiones en los rollos de fotografía análoga. En la actualidad, el término se usa para simular una sensibilidad/ruido en el sensor de la cámara digital.

mensaje contra la violencia o volverse un cliché. De ahí la importancia de entender su modalidad social. La modalidad composicional se puede hacer una clara división hacia donde se puede dirigir la mirada del espectador: o bien concentrarse en la mirada de la joven que aparece de frente en la imagen o bien tratar de revelar la identidad de la otra mujer que aparece incompleta, pero es por sus manos y sus labios que hay una manifestación de una personalidad fuerte. En la modalidad tecnológica se puede percibir como una imagen nítida, con exposición correcta, de buena resolución de píxeles que permiten apreciar la fotografía de manera clara y detallada.

El “sitio de género” será determinado principalmente por la modalidad social ya que es desde este sitio donde se revela, valga la expresión, la manera en que la mirada del fotógrafo se ha configurado a partir de los valores culturales que su propio entorno social le ha proporcionado. En esta imagen, la representación de la mujer como poseedora de una naturaleza protectora; aunque también puede dar paso a una nueva manera de entender el acompañamiento que se da entre las mujeres: la sororidad. Eso dependerá del *spectator* (Barthes, 2014) y sus propios significados. En el modo composicional, el encuadre aísla totalmente a dos mujeres que apoyan mutuamente. Esto evita que se entienda de manera ambigua la manera en que se les representa. No hay elementos que distraigan, por lo tanto, las protagonistas de la escena, son las dos jóvenes. El modo tecnológico manifiesta la manera en que la cámara fotográfica, la óptica e incluso el uso de flash, determina la manera en que se muestra a las protagonistas. Al tratarse de una fotografía realizada con luz natural, se diluye la subjetividad, pues el uso del flash pudo haber acentuado con dramatismo, la expresión de las jóvenes.

4.3.2. Jacob García

TUXTLA GUTIERREZ, CHIAPAS, 05 DICIEMBRE 2014.- Agustín Gómez Pérez, de 21 años se inmoló frente a las instalaciones del Congreso (local) como protesta por la detención de su tío Florentino Gómez Girón, líder campesino indígena detenido el 1 de mayo, el inconforme fue trasladado gravemente por paramédicos de la Secretaría Estatal de Salud. FOTO: JACOB GARCIA /CUARTOSCURO.COM⁵⁹

⁵⁹ Pie de foto en www.agencia.cuartoscuro.com

El *studium* (Barthes, 2014) puede insertarse en la protesta social. Durante el sexenio de Manuel Velasco, gobernador del estado de Chiapas, las protestas, los bloqueos carreteros, incluso el asesinato de alcaldes militantes del partido al que pertenece, fueron el reflejo de su poca capacidad administrativa. En consecuencia, las detenciones arbitrarias de líderes campesinos o sociales, fueron una de las estrategias de control. Sin embargo, una de ellas tuvo como consecuencia la inmolación de un joven que pedía la liberación de su familiar a quien, aseguró el manifestante, era inculpado de abigeo⁶⁰ como un acto de represalia. El *punctum*, aunque pareciera ser la expresión del joven que corre envuelto en llamas, es la expresión de denota desesperación o dolor de la mujer que aparece a la derecha de la imagen quien inicia una carrera tras el joven campesino. En la entrevista realizada a Jacob García, aseguraba que en ese momento sólo se concentró en tomar la foto: “Lamentas mucho la situación que una persona atente contra su propia vida (...) y lo que, como fotógrafo, como fotoperiodista, lo único que haces es documentar el hecho”. (García, 2017) Pienso también en la sensación que como fotoperiodista experimentó al momento de registrar el hecho. En el bloqueo mental que se debe vivir al momento de asomarte por el visor de la cámara. Dejas de ser un ciudadano y te conviertes en fotoperiodista, el acto performativo de fotografiar el hecho noticioso, se separa inmediatamente del “yo” humano y ejecuta el “yo” fotoperiodista testigo:

Aún recuerdo los gritos de los niños, de las señoras; los llantos, los machetazos sonando en el piso. Te repito: fue un panorama muy desgarrador. Yo creo que, en ese momento, como ser humano, no quisieras abrir los ojos y ver esa escena. Pero como fotoperiodista no me quedé de otra y tenía que documentarlo.

En esta cita, se plasma la separación del ser humano para cumplir con el compromiso deontológico (Araujo, 2017) de ser fotoperiodista. Misma que, parece indicar, es la que permite enfrentar situaciones tan dolorosas como la vivida por Jacob García: “no sé si el día de mañana vaya a cubrir otro hecho de esa magnitud o quizá peor, pero tengo que aprender a vivir con ello como fotoperiodista: ‘a lo que sigue’” y sugiere: “Uno tiene que ser fuerte porque si no tienes hígado y corazón en esta onda no la arma uno” (García, 2017).

⁶⁰ Ladrón de ganado. El artículo 242 del Código Penal de Chiapas, prevé y castiga el robo de ganado, sancionándolo con una pena especialmente grave. Incluso el robo de un semoviente, es considerado abigeato. En: <http://sjf.scjn.gob.mx/SJFSist/Documentos/Tesis/246/246201.pdf>



© Jacob García

En el análisis de sitio y modalidad (Rose, 2007), El sitio de producción se establece que la fotografía fue realizada con una cámara digital marca Canon modelo 70D. Aunque se desconoce el lente utilizado, dada la aberración óptica en las esquinas, así como la cantidad de los elementos que se perciben en la imagen, se asume que se realizó a una distancia focal de 28mm. La modalidad composicional nos permite entender que el fotógrafo utilizó un lente gran angular para asegurarse que, tanto el protagonista de la foto, como su entorno físico y social estuviera dentro del encuadre. Nuevamente, al tratarse de una fotografía realizada por un profesional del fotoperiodismo, se inscribe dentro de las imágenes que son vendidas para agencias fotográficas, en este caso, Cuartoscuro.

En el sitio de la imagen por sí misma, con la modalidad tecnológica damos cuenta que es una fotografía a color que permite acentuar el color vivo de las llamas que envuelven al protagonista de la escena y que contrasta con un fondo casi monótono. En la modalidad composicional, es inminente que la mirada se dirija al centro de la imagen que es joven envuelto en llamas. La manera dramática en que se distingue el rictus de dolor en el cuerpo que pareciera que emerge de las llamas, obliga al espectador a centrar su atención, primera instancia, al cruce de los cuatro cuadrantes imaginarios de la foto. Paulatinamente, después del asombro, la disposición de los elementos, permite hacer un recorrido natural de

izquierda a derecha (o viceversa) para distinguir los detalles que dan contexto a la acción fotografiada: hombres con machetes gritando, mujeres que denotan angustia e impotencia, el campamento donde los manifestantes se encontraban y finalmente, la mujer que genera el *punctum* en esta fotografía: viste de jeans y blusa negra con las manos levantadas en franca señal de desesperación, que se acentúa con la expresión en su rostro desencajado. En la modalidad social encontramos de nuevo que es una imagen de carácter periodístico, por lo tanto, se verá plasmada en un periódico o en un sitio de noticias en internet. En este caso, la fotografía de Jacob García fue publicada en la portada de La Jornada el 6 de diciembre de 2014 bajo el titular a 8 columnas: “Inmolado frente al Congreso de Chiapas”. El rotativo compró la imagen a Cuartoscuro, la agencia para la que trabaja el fotógrafo egresado de la Carrera de Comunicación de la UNACH.

En el sitio de audiencia, con la modalidad tecnológica acusamos de ser una fotografía realizada para denunciar un hecho que puso en peligro la vida de un manifestante. Es por medio de la prensa o el internet, que la fotografía se difundió por todo el orbe. La modalidad composicional se torna difusa porque cada espectador elige a qué poner especial atención. Sin embargo, todo podría indicar que se centra en la manera en que el joven inmolado, corre para liberarse de las llamas. La modalidad social se refleja en cómo la audiencia es “obligada” a apreciar la imagen a detalle. Ocurre cuando un periódico decide que es impactante como para “merecer” su publicación en la portada sin otra imagen que distraiga el recorrido visual de la imagen.

El sitio del género. En la modalidad tecnológica, podemos distinguir que el fotógrafo centra su mirada en la acción realizada por el joven campesino. Dispara su cámara discriminando (pero a la vez cuidando que no se excluya) el entorno en que sucede el hecho. El lente angular permite captar los actores secundarios pese al acto involuntario del fotógrafo excluirlos. Dentro de esos actores secundarios, se aprecian varias mujeres observando la escena visiblemente afectadas de ser testigas [sic] del desarrollo del acto de protesta realizado por Agustín Gómez Pérez.

En la modalidad composicional, el encuadre permite incluir a mujeres en tanto contextualización de una acción dramática que se enfatiza con las expresiones que muestran una clara desesperación y dolor ante lo que miran en primera instancia.

En la modalidad social, que es la más importante de este sitio, es la forma en que ellas son mostradas. En esta fotografía, hay un hombre que es protagonista de la acción, una toma de decisión que resulta, por demás, incomprensible. Pero las que representan el lado humano de la escena son las mujeres pues no ocultan sus sentimientos, su dolor y su desesperación. No así los hombres que permanecen estoicos, incluso arengando al inmolado. La que insta el *punctum* de esta fotografía, resume la impotencia en que muchos grupos sociales experimentan cotidianamente mediante la represión u omisión por parte de las autoridades estatales. Un rictus de dolor pero también de rabia e indignación por la situación que ha desembocado en la inmolación del joven campesino.

4.3.3. Valeria Martínez

El Subcomandante Marcos entrando a uno de los caracoles. Se desconoce fecha y lugar exacto. El *studium*. El movimiento zapatista de 1994 no hubiera tenido el alcance mediático si no fuera por una figura central que, a pesar de reiterar que era la “voz de los sin voz”, resulto ser protagonista y el tema central en las notas, reportajes, materiales audiovisuales y la fotografía: el subcomandante Marcos. Y es que, gracias al pasamontañas, la pipa y la boina decolorada por la lluvia, el sol y el paso del tiempo, convirtieron a este personaje, en la imagen icónica del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Todos los fotógrafos que cubrían el movimiento zapatista, asistían a las convocatorias en los caracoles con la consigna de realizar LA FOTO de este vocero. Valeria Martínez no fue la excepción. Logró fotografiar al Subcomandante arribando a caballo a uno de los caracoles. El *punctum* no se revela tan evidente. Pero podría establecer que es la mirada fija del subcomandante en su típica performatividad de líder guerrillero.

Sitio y modalidad. En el sitio de producción. Distinguimos en la modalidad técnica que es una fotografía digital realizada con una Nikon D200 y un lente 70-200mm con una apertura máxima de f2.8. La modalidad composicional sugiere una imagen documental que registra la llegada del Subcomandante Marcos flanqueado por un integrante del EZLN encapuchado con pasamontañas a quien no se le distinguen los ojos. Contrastando con la imagen mediática que implica distinguir la mirada del personaje que aparece en primer plano. En la modalidad social entendemos que se trata de una imagen fotoperiodística que cumple con función primaria de informar. No obedece a una estética ni a una corriente artística; se inscribe en la crónica de un hecho cuya marca es distinguida mediáticamente.



© Valeria Martínez

El sitio de la imagen por sí misma. En la modalidad tecnológica, se registra una fotografía digital a color. En la modalidad composicional, hay varios aspectos que resaltan. De entrada, es un encuadre vertical que mutila parte del personaje que aparece en primer plano (el subcomandante) y el personaje en segundo plano que viene ligeramente retrasado del protagonista fungiendo como escolta. La gama tonal que va desde el uniforme y los caballos, propician una especie de “ilusión óptica” donde simulara la repetición del personaje en primero plano. En un tercer plano, ensuciando la imagen, se distinguen tres personajes masculinos que pareciera estar observando la llegada del subcomandante. La apertura del diafragma no es lo suficientemente grande para lograr un desenfoque de dichos personajes y así evitar que salten a la vista. La modalidad social implica que esta imagen fotoperiodística haya sido publicada en la portada del Sol de México (OEM). Y que ésta se haya publicado en los rotativos que la cadena editorial tiene en casi todas las entidades federativas.

En el sitio de audiencia. La modalidad social refleja que, dada el impacto mediático que genera la imagen del subcomandante Marcos o subcomandante Galeano, es casi un hecho que una imagen bien realizada de este integrante del EZLN, será publicada en la portada en un espacio adecuado con miras a que el ejemplar sea vendible. La modalidad composicional implica que el espectador mirará con detenimiento las características del

personaje en primer plano, aunque también puede suceder que se enfoque en querer definir qué hacen los tres personajes que generan ruido en la fotografía. La modalidad tecnológica se distingue una fotografía que reproduce otras fotografías ya realizadas con anterioridad. Al punto de estar mirando un cliché: subcomandante Marcos montando a caballo.

En el sitio de género. No hay mujeres en la foto. Sin embargo, desde la modalidad social, se puede distinguir la idea que el movimiento zapatista es protagonizada por hombres que, además, llegan a caballo que les brinda un rango y, por ende, un estatus dentro del mismo EZLN. Las mujeres zapatistas por lo general se les ve a pie, apoyando en cuestiones de logística y contención de asistentes a los diferentes eventos realizados en los caracoles. La modalidad composicional excluye a las mujeres en tanto que sólo se enfoca los dos protagonistas de la escena. El contexto no es relevante. La modalidad tecnológica replica una mirada que se centra en la presencia de figuras masculinas.

4.4. Y las mujeres, ¿qué?

Como hemos podido observar en el análisis, desde el periodismo y, por consecuencia, desde el fotoperiodismo, se invisibiliza a las mujeres. Esto sucede porque desde la misma redacción de los medios se les está excluyendo o estereotipando. Es necesario entender que “a través del lenguaje, la prensa está legitimando ciertas representaciones que construyen identidades, que forman nuestra mentalidad y crean ideología” (Bernárdez, 2015, p. 117); que la estructura social sigue permitiendo que los varones ocupen una situación de dominación respecto las mujeres. Es decir, que las mujeres aparecen como integrantes de un sector que culturalmente se ha entendido como inferior.

Pero desde el mismo ejercicio periodístico, Asunción Bernárdez señala que “las mujeres se encuentran en una situación de desventaja numérica y representativa” y asegura: “hay menos mujeres directoras de cine, menos creativas en empresas publicitarias, menos expertas periodistas que intervengan como especialistas en programas de información, menos directivas de medios, mientras que los estudios universitarios en estas áreas están feminizados” (Bernárdez, 2015, p. 75). Aquí retomo una pregunta que hice a las y los entrevistados: **¿A qué atribuyes que existan pocas mujeres fotoperiodistas?** Esta pregunta que derivó en una serie de reflexiones que intentaron dar con la causa de esta ausencia. Ariel Silva, por ejemplo, lo atribuye a que es un trabajo mal pagado:

Yo creo que es un trabajo complicado desde muchos lados: el salario, el trato en la calle es violento, el trato de los jefes es violento, porque los jefes son hombres regularmente. Yo nunca he tenido *un jefe* [sic] mujer. Nunca. Yo tengo varios trabajos, la paga es mala, no gozamos regularmente de seguro médico, en una agencia pocas te dan seguro médico, ¿no? Es un trabajo muy difícil para un hombre, muy difícil para una mujer (Silva, 2016).

Pero se desliza una idea sexista en cuanto a la capacidad de las mujeres para aguantar el ritmo de vida que lleva un fotoperiodista:

Pues yo antes podía estar hincado dos horas. Ahora estoy hincado 10 minutos y ya no puedo más, en la espalda ya no puedo estar cargando 12 kilos durante 8 horas en la selva. Ya mejor me llevo una cámara pequeña con una focal fija y resuelto. Entonces todo ese cuadro no alienta mucho creo que a nadie a meterse a este tren; menos a una mujer (Silva, 2018)

Para Jacob García, la ausencia de mujeres fotoperiodistas se debe a que ellas mismas limitan su propio acceso a los medios pues se trata de tocar puertas:

Ellas deberían de acercarse a los medios y tocar puertas y si te dicen “no” y si te dicen: “no porque eres mujer” ir a otro medio y si realmente te gusta esta profesión, esta labor o sea vas y tocas puertas hasta que se te dé la oportunidad (García, 2017)

Pero también lo adjudica que muchas veces, los directores de los periódicos no admiten mujeres por la idea sexista que la mujer es más débil para enfrentar situaciones que ponen en riesgo su integridad física (el mismo riesgo, sin embargo, al que se enfrentan los fotoperiodistas pero que, por ser hombres, “tienen que aguantar”):

Porque tenemos moldes en la cabeza; porque piensan: “no, ella no se va a poder trepar en un camión y ni disparar una foto abierta” o “ella no se va a poder meter en las manifestaciones” o “si hay gas ella no va a aguantar el gas”. Son los moldes que se tienen en la cabeza, que limitan el desarrollo profesional de las mujeres, en ese caso fotografías que gustan por el fotoperiodismo. (García, 2017)

Karina Álvarez, asume que se debe a una cultura machista. La pregunta le lleva a una reflexión: “realmente nunca me había puesto a pensar si había mujeres... ¡Si, es cierto! ¡Casi no hay mujeres!”, aunque también señala que se debe una cuestión de exigencia física:

Cargar el equipo no es fácil, es muy pesado. Bueno, ahorita no tengo prácticamente nada más. Tengo la cámara en sí. Pero antes si tenía que cargar lentes, flashes, pilas y es pesado. Es violento porque te avientas, te tiras, te mientas la madre a la mera hora, aunque ya después se pase y vuelvas a querer a tus compañeros como siempre pero sí: no es un ambiente digamos que culturalmente sea propicio en este ambiente machista en el que nos desarrollamos adecuado para las mujeres (Álvarez, 2016)

Para Valeria Martínez, la respuesta es sencilla: “Siento que ahorita tal vez las mujeres se enfocan más a lo en el asunto de ciencias de la comunicación pues lo que es radio o más cómodo o más divertido de reportero”. Y le pregunto (a manera de trampa) si la ausencia de mujeres fotoperiodistas se debe a la necesidad de poseer una actitud de rudeza para ejercer el fotoperiodismo y revelan los estereotipos en su discurso:

[Más bien] creo que [se trata] de carácter y de no tanto de rudeza. Por ejemplo: fui a Miramar con Pepe Gallegos⁶¹. Y caminamos tres horas entre la selva. Creo que muchas compañeras o muchas mujeres no lo harían. “Ay, no qué flojera”. O “dónde voy a hacer del baño” o “a dónde me voy a bañar”. Siento que no se quiere esforzar más. Por ejemplo, hacer guardias para cubrir nota roja. No les gusta la sangre o tomarle fotos a un delincuente. Siento que es más eso. (Martínez, 2017)

René Araujo atribuye que la ausencia de mujeres en el fotoperiodismo va relacionada con los roles de género que deben asumir (en caso de que decidan ser madres), además de desempeñarse en el ámbito profesional:

Lo que sí, entiendo a la mujer con una doble responsabilidad y eso hace que su desarrollo profesional esté partido en dos: el oficio de ser madre, con cualquier profesión que ellas elijan. Obviamente hay número menor de profesionales en todos lados porque *han decidido* dividir su tiempo entre ser madres y tener trabajo de tiempo completo. (Araujo, 2017)

En estos discursos se revela mucho de la idea que se tiene de las mujeres respecto a trabajos no tradicionales a nivel colectivo. Estas representaciones de infravaloración sexogenérica permea en todos los ámbitos. El lenguaje estereotipado, las representaciones sexistas, propician que, en la práctica, el ejercicio fotoperiodístico también se vea dominado por esta manera de ver a las mujeres, es decir, ejerciendo roles de género. Para cerrar, nuevamente a Asunción Bernárdez, autora que dio un rumbo definitorio a este trabajo: “Representar la realidad de forma igualitaria es representarla de forma justa (...) hay que huir de los estereotipos y mostrar la vida tanto de los hombres como de las mujeres en toda su riqueza y diversidad” (Bernárdez, 2015, p. 87). Dejemos de lado los esencialismos con los que se ha representado a la mujer y empecemos a mirar a “las mujeres”.

Así pues, el análisis desarrollado en este capítulo fue novedoso para mí. Cuando inicié la tesis tenía la idea de realizar un análisis “comparativo” entre lo que me expresaran en la entrevista con lo que veo en sus fotos. Gillian Rose me permitió desechar el planteamiento de van Dijk porque no me ayudaba en el análisis de una foto. Como se puede

⁶¹ Reportero de El Heraldo de Chiapas

notar, también es un análisis que podría tener mayor profundidad. Pero ello daría pie a cambiar el sentido de toda la tesis, pues el objetivo de la investigación no se centraba en analizar fotos. Pero me da el pretexto perfecto para un siguiente proyecto a partir de lo que Martín-Barbero llama “antropología visual” (2017).

Conclusiones:

Remedio para curarnos de la ginopia crónica

Lo que Sarah Corona llama “mal de ojo” de los investigadores sociales que llegan a estudiar a un colectivo con sus tecnologías occidentales (como la cámara fotográfica), yo le denomino ginopia. Y es que, la imagen se ha privilegiado por encima de la escritura *ciudadanizadora* (2017, p. 13). Por lo tanto, se ha consolidado como el medio que fija, nombra, excluye o representa al otro mediante los clichés o los estereotipos. De la misma manera llegamos los fotógrafos y encuadramos, captamos, extraemos y reinterpretemos una porción de la realidad a partir de nuestros prejuicios; desde nuestro androcentrismo.

Me baso en la fotografía, como parte de mi experiencia previa, para hablar de la ginopia. Pero no es la fotografía lo que me atañe: me centro en el discurso patriarcal encarnado en la mirada del fotoperiodista como resultado, no de la academia, sino de un régimen escópico que nos ha enseñado a mirar el mundo desde el punto de vista androcéntrico. Es decir, el hombre como unidad de medida de nuestra realidad; donde las mujeres no son parte de esta realidad, sino que forman parte de aquello que No es el varón. Las decisiones, las construcciones simbólicas, los conocimientos se realizan desde una epistemología patriarcal y heteronormada. Mi reflexión se centra en la materialización de una idea, de una forma de ver la realidad. Es una prueba tangible de un proceso cognitivo (que es cultural, pues no hay cognición separa del contexto cultural), realizado al momento de tomar una fotografía. Asegura Henri Cartier-Bressón que se trata de poner en un mismo eje el ojo, la mente y el corazón. Es decir que somos mirada, cultura y sensación; que la mirada tendría que ser más humana (no masculina ni femenina), como lo sostiene Natalia Botero; una mirada alejada del morbo, del sensacionalismo, del sexismo, del prejuicio.

Por ello también encontré que no hay una mirada femenina o masculina sino que tendríamos que aspirar a poseer una mirada más humana; una mirada que fotografíe personas sin etiquetas, sin sexo, sin género, sin preferencias sexuales, sin origen étnico, sin estratos sociales. Vaya tarea tenemos las y los fotoperiodistas que, con el paso del

tiempo trabajando en este oficio, caemos en vicios o en hábitos que ya no reflexionamos o que nunca hemos cuestionado o reflexionado.

Insistir en que la ginopia es un padecimiento de la mirada que se adquiere “por contagio” (cultural), es también insistir en que existe la cura. Porque, aunque no comulgo con el concepto de “deconstrucción”, parece ser que, si aprendimos a mirar de una manera, podemos re-aprender a hacerlo de otra; podemos re-construir la mirada más incluyente y empática. A lo largo de esta investigación, me encontré con mayores indicios de esto que se denomina régimen escópico y que ha determinado la manera en que miramos el mundo, nuestra realidad, pues. En una etapa inicial, me interesaba saber qué era aquello que determinaba que una persona decidiera ser fotógrafo. Pero la misma teoría de la que me fui apropiando, me hizo hacerme nuevas preguntas: ¿Por qué no vemos a las mujeres como protagonistas de las historias? En primera instancia y de manera empírica, asumí que era por falta de mujeres fotoperiodistas. Pero el que hubiera un mayor número de mujeres en proporción a los hombres, ¿garantizaría una cobertura con perspectiva de género? Entonces, ¿hablar de interculturalidad significa necesariamente hablar de indígenas?

La respuesta es no. Otra de las conclusiones la que llego es que no podemos seguir argumentando que, al no haber una mayor presencia de mujeres en el medio fotoperiodístico, están condenadas a seguir invisibilizadas. Porque, finalmente, la ginopia es un padecimiento generado por la ideología patriarcal en la que hemos crecido. Entonces, esta tesis va dirigida, principalmente para los colegas varones que realizan el ejercicio fotoperiodístico. Para que nos replanteemos el sesgo desde el que estamos mirando nuestra realidad, y cómo la estamos representando. No es necesario hacerse experto en feminismo (porque el feminismo es un proyecto); más bien empezar, no sólo a mirar a las mujeres, sino cuestionar nuestros propios privilegios que el patriarcado nos ha facilitado para lograr objetivos personales y profesionales frente a las desventajas “naturalizadas” que deben superar cotidianamente las mujeres.

Pero también es una reflexión para que, de manera colectiva, entendamos que los grupos de poder nos han enseñado, como fotoperiodistas, a volvernos en una especie de gendarmería que le ahorra al Estado, la tarea de vigilar, controlar y castigar.

Mi reflexión también se centra en que somos cuerpos en constante vigilancia; un ejercicio que se aplicó en la escuela y en la cárcel pues disponen del espacio que permiten,

además de la vigilancia, la reeducación de los sujetos. Y pasó de un ejercicio disciplinario a un ejercicio de control que se ejerce mediante las tecnologías y su perfeccionamiento para cumplir de manera sistemática esta función. De tal manera, el control encontró en la fotografía, la herramienta idónea para hacer un registro de los sujetos que representaban un riesgo para el orden social. De tal manera que la fotografía sirvió para hacer una clasificación de criminales: Desde los inicios de la fotografía, Alphonse Bertillon se apoyó en ésta para realizar una catalogación de los rasgos los rostros de los delincuentes y estableció un patrón de conducta a partir de las marcas faciales o anatómicas del rostro. De este modo, a través de la antropometría utilizada por las corporaciones policiales, se estableció la estandarización del comportamiento humano. El cuerpo se convierte en un ente que puede quebrantar la ley: dejamos de ser personas para convertirnos en cuerpos potencialmente criminales.

La fotografía reproduce en el imaginario colectivo un tipo de perfil criminal que, al ser difundido a través de los medios de comunicación, genera en los ciudadanos una paranoia que tiene, como consecuencia, la vigilancia constante. En otras palabras, desde esta paranoia estimulada por las instituciones de vigilancia y castigo que comparten las fotografías, nos convertimos en vigilantes de otros cuerpos que poseen rasgos físicos similares a los de un criminal. El control nos regula pero también controlamos al otro.

Además del rasgo físico, también hay otras construcciones simbólicas que abonan a la vigilancia paranoide. Esto lo vemos en la sección policiaca del periódico: un determinado tipo de sujeto que ha transgredido las reglas sociales. Éste es señalado como delincuente. Pero no importa su nombre: si vemos en la calle a alguien con esas mismas características físicas, nos generará desconfianza y nos pondrá en estado de alerta. La vigilancia y el control entra en función. De tal manera, que el estado no tiene que colocar una cámara por cada ciudadano. El ciudadano mismo se convierte en una especie de dispositivo de control. Nosotros mismos excluimos al otro. Lo mantenemos fuera de nuestro ámbito. Pero ya no existen rejas, paredes imposibles de escalar. El *banóptico*, como lo plantea Bauman, es la exclusión (ban) de aquellos que no encajan en nuestro sistema, por lo tanto, se les mantiene lejanos de maneras menos disciplinares: ahora el control, dice Deluze, se da mediante códigos o números; sitios donde es necesario pagar para ingresar pues no a todos les resulta accesible el costo.

También proliferan los programas de televisión policiales que alimentan este discurso y sólo se muestra un determinado perfil delincucional: hombre negro, hombre con tatuajes, hombre pobre latino, hombre iracundo asiático. En estos programas o en la sección de la nota roja de los noticiarios, se les puede ver esposados, sometidos en el piso, golpeados porque, además, son mostrados resistiendo a la implementación de la ley. Por lo tanto, como infractores de las leyes, se legitima el uso de la fuerza policial para contener esta amenaza al orden social.

Y justificamos el uso excesivo de la fuerza de contención implementada por la policía porque “ese negro, seguro algo hizo”, “claro, si tiene cara de delincuente”, “qué bueno, con esos tatuajes, seguro andaba en malos pasos” y una larga lista de enunciados que los ciudadanos repiten a partir de lo aprendido por los medios de comunicación que, a su vez, dispersan la idea de control emitido desde el Estado vigilante.

En esta maquinaria que ejerce el poder y controla a los cuerpos, el fotógrafo, como uno de los engranes que produce un discurso visual, se convierte en el elemento idóneo para capturar, de forma nítida, a todos los sujetos. El fotógrafo o la fotoperiodista, en tanto fieles buscadores de la “verdad”, cumplen adecuadamente la función de vigilantes. Porque, además, no sólo cuentan con el conocimiento técnico para realizar una fotografía también cuentan con una mirada construida o educada para este tipo de funciones. El fotoperiodismo se ha convertido en una especie de panóptico y los/las fotoperiodistas, en los guardias de seguridad que están en la torre de vigilancia.

¿Qué ocurre con la manera en que se muestra a un criminal de raza blanca? Se le expone en menor medida. Cuando es detenido, se le trata de manera diferenciada al criminal negro o pobre. Sus delitos no son físicos. No agraden a otro cuerpo: cometen fraudes, desfalcos, peculado. Por lo tanto, no merecen el trato violento. Pueden ser escoltados por individuos que no hacen alarde de la portación de armas, ni esposados, hasta en un ambiente relajado. Los llamados “delincuentes de cuello blanco”, no serán exhibidos hasta el cansancio. En la agenda de los medios de comunicación ocuparán dos o tres espacios durante la semana y después se diluyen la ola de noticias que se dedica a exhibir de manera reiterativa al criminal de la clase baja.

Esta dinámica de vigilancia también se ejerce de manera diferenciada con las mujeres. Las mujeres, como parte no visibilizada de la sociedad, tampoco están presentes

en los medios de información porque sus roles, según el discurso patriarcal, no son trascendentes ya que su ámbito de acción se circunscribe al entorno privado, por lo que no representan beneficio para el colectivo. El control heteronormativo se ejercerá para reforzar los estereotipos y roles asignados a las mujeres: amas de casa, madres abnegadas, esposas sumisas, mujeres educadoras, mujeres al cuidado de la salud, mujeres artistas sensibles. Estos cuerpos dóciles *no hombres* se insertan frecuentemente en el esquema patriarcal de manera objetivada; se presentan, en el discurso, como cuerpos exclusivamente sexualizados o hipersexualizados: se exhiben en las fotografías de los anuncios publicitarios, en los programas deportivos y en la sección de la nota roja como objetos sexuales que acompañan, invariablemente, la noticia de un asesinato, atropellado o delincuente ultimado por algún elemento de la policía.

Pero la vigilancia se pone en estado de alerta cuando las mujeres se salen del control, es decir de su ámbito privado y se insertan en la esfera pública, invadiendo el espacio tradicionalmente asignado a los hombres; irrumpiendo en las actividades que genéricamente le corresponden al sexo masculino. No son enfermeras, no son maestras, no son amas de casa, no son esposas. La paranoia (exclusivamente machista) se activa en los vigilantes quienes permanecen atentos a cualquier movimiento realizado por estos cuerpos que no coinciden con el perfil de mujeres sumisas. Se vuelven, como los cuerpos criminales, en una amenaza latente al orden establecido. Y el escrutinio de la otra se torna minucioso. Esta vigilancia también se aprende desde lo social, las instituciones como la iglesia y la escuela se encargan de introducir en los individuos el discurso hegemónico patriarcal donde establece una serie de valores correspondientes a las dicotomías sexo-genéricas (hombres y mujeres).

En estas dicotomías sexo-genéricas, los cuerpos masculinos se conceptualizan bajo una serie de elementos simbólicos transmitidos por el ejercicio cultural de la sociedad para cumplir con ciertos roles o estereotipos que generalmente le asignan un espacio privilegiado en el mundo. Estos conceptos, como la fuerza, la inteligencia, la productividad, la racionalidad se oponen a los asignados a los cuerpos femeninos. De tal manera que las mujeres son culturalmente definidas como débiles, intuitivas, improductivas, sentimentales y con ello, se les restringe a un papel de subordinación ante al hombre.

Este esquema reforzado desde el discurso visual construido con ayuda del fotoperiodismo, que es una herramienta inseparable de la prensa asociada a los grupos

hegemónicos, materializa en una imagen toda la carga heteronormativa en la que hemos sido educados y hemos construido también nuestra mirada.

He aquí que mi interés sea proponer a quienes ejercer el fotoperiodismo, pero también a los consumidores de las imágenes fotoperiodísticas, a construir una nueva mirada que no sesgue la realidad, que no perpetúe el discurso heteronormativo y vigilante. La mirada puede convertirse en un elemento de resistencia, de crítica, de análisis y de deconstrucción: Es necesario mirar, a través de una óptica crítica, los hechos noticiosos que se difunden desde los medios tradicionales de comunicación para analizar y cuestionar el discurso que se pretende imponer desde esos espacios. Si nuestro cuerpo es la materialización de una larga lista de conceptos culturales, la mirada es uno de los filtros por los que nuestro conocimiento social se alimenta. También es cierto que el fotoperiodismo panóptico se perfecciona con el uso de las redes sociales. Por ello, queda de nosotros y nosotras, dejar de ser parte de ese panóptico y empezar a observar las acciones de los grupos de poder que nos afectan en lo individual. Aun cuando insistan que lo privado no es de incumbencia pública, porque el control lo ejercen, justamente, desde lo privado.

De igual manera, haber realizado un análisis de fotografías que no fue desde el análisis semiótico o el mensaje denotado y connotado, me dio nuevos elementos que se pueden desarrollar en otra investigación donde el sitio de género complementa la metodología propuesta por Gillian Rose. Si bien es cierto que el cuarto sitio que yo he propuesto, requiere una revisión más profunda, me permite replantear una nueva metodología que haga posible establecer y nombrar el régimen escópico bajo el cual se está realizando el fotoperiodismo en México:

Sitio	Modalidad		
	Tecnológica	Composición	Social
De producción	Consideraciones técnicas de fotografía tomando en cuenta el tipo de cámara, rollo, objetivo usado, proceso de revelado, etc.	Manera en que están dispuestos los objetos en la fotografía. Algunos géneros tienen estrictas reglas de composición	Es el aspecto más importante para entender una imagen. Es el análisis particular de industrias que producen imágenes. Son las identidades sociales o políticas que se movilizan en su realización
De Imagen por sí misma	Tonalidad cromática presente: B&N, Sepia, Color. Eso determina el proceso de revelado de una fotografía.	Señala hacia dónde mirar	Fascinación de una época por determinado por el estrato (lugar donde se publicará)

Audiencia	Cuestiona sobre cómo es mirada de manera diferente en diferentes contextos. El sitio tecnológico en el que los significados de una imagen se hacen de manera muy similar a menudo implica que la tecnología utilizada para hacer y mostrar una imagen controlará la reacción de una audiencia	No determina la manera en que ésta es vista por el espectador: si mirarán hacia donde está el foco o relegarán lo que está escondido	Tal vez sea la modalidad más importante para entender la audiencia de la imagen. Es un cuestionamiento de las diferentes prácticas sociales que estructuran la visualización de imágenes particulares en lugares específicos Las diferentes formas de relacionarse con las imágenes definen el cine y la galería, por ejemplo, como diferentes tipos de espacio.
El Género	La cámara fotográfica como extensión del ojo y modificador de la mirada desde donde se visibiliza o invisibiliza a la mujer. Es decir, si se realiza una fotografía con una mirada ginope.	La construcción de una determinada representación de la mujer a partir de los elementos que se encuadran en la fotografía y que refuerzan su presencia o su ausencia	La manera en que se ha representado la mujer, los estereotipos y roles en los que la misma fotografía contribuye a perpetuar dichas representaciones. Cada grupo social ubicado en un espacio y tiempo determinado, ha definido la manera en que se mira a la mujer y su contexto. El androcentrismo, el sexismo, juegan un papel relevante en esta modalidad porque constituye el régimen escópico de una época determinada, es decir, que establece una sociedad ginope

El análisis desde el sitio y la modalidad, le imprimen al ejercicio una gama de posibilidades para entender todos los aspectos que inciden tanto en el que realizar la fotografía, como el que la observa. Sea pues, una propuesta metodológica que propicie una nueva reflexión en torno a la manera que, desde las ciencias sociales, analizamos la fotografía como documento testimonial de una sociedad y su contextualidad.

Genealogía (inacabada) de fotoperiodistas en Chiapas 1982 a la fecha

Genealogía de fotoperiodistas en Chiapas		
Nombre	Medio	Periodo de ejercicio

Pre-Zapatismo		
Eliane Cassorla	Gobierno del Estado de Chiapas	Sexenio Juan Sabines (1980-1982)
Vicente Kramsky ⁶²	Fotógrafo independiente	1960-2009
Fotógrafos Zapatistas ⁶³		
Antonio Turok	Independiente	1970-1994
Raúl Ortega	La Jornada	1986 a la fecha
Víctor Camacho	La Jornada	1994-2004
Mario Castillo	Cuarto Poder	1994 a la fecha
René Araujo	Notimex	1993 a la fecha
Paul Stahl		1994 a la fecha
Juan Carlos Calderón	Cuarto Poder	1994 a la fecha
Tomás Vázquez	Cuarto Poder	1994 a la fecha
Gonzálo Gurguha		1995 a la fecha
Óscar León		1994 a la fecha
Fabián Ontiveros		1994 a la fecha
Onces (nota roja)		
Alejandro Estrada	El Diario de Chiapas	1998 a la fecha
Hugo Sánchez	Cuarto Poder	1998 a la fecha
Alberto Ferral	El Diario de Chiapas	1998 a la fecha
El post-zapatismo		
Samuel Decelis	Cuarto Poder	1998 a la fecha
Karina Álvarez	Cuarto Poder	1998 a la fecha

⁶² Aunque no fue fotoperiodista como tal, Vicente Kramsmky figura como uno de los fotógrafos más importantes que ayudan a preservar la memoria de un San Cristóbal de las Casas previo al movimiento zapatista

⁶³ Fotógrafos que estuvieron desde el primer instante de la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Su narrativa visual marcó a la siguiente generación de fotoperiodistas.

Pablo Virgen	Cuarto Poder	1998 a la fecha
Miguel Abarca	Periódico El Norte	1998 a la fecha
Marcos Delgado	El Heraldo de Chiapas	1998 a la fecha
<i>Los Pelones⁶⁴</i>		
Jesús Hernández	Noticias Voz e Imagen	2011 a la fecha
Jacob García	Noticias Voz e Imagen	2009 a la fecha
Ariel Silva	El Heraldo de Chiapas	2007 a la fecha
Marcopolo Hernández	Síntesis Chiapas	2011 a la fecha
La nueva ola: los nativos digitales		
Juan Carlos Martínez	Freelance	2013 a la fecha
Carlos Melchor Grajales	One Click	2013 a la fecha

Cuadro de entrevistas:

Nombre	Lugar y Fecha	Cargo / Función / Biografía
Natalia Botero	Bogotá, Colombia. 11 de junio de 2016	Académica de la Universidad de Antioquia, fotoperiodista corresponsal en Medellín de la revista Semana. Su visita

⁶⁴*Los pelones* (mote expresado por René Araujo) es la generación de jóvenes fotoperiodistas que son una especie transición entre los fotógrafos análogos y los fotógrafos digitales.

		en Bogotá obedeció la presentación de su exposición “Al sol y al viento”.
Deyanira Reyes	Turbaco, Bolívar, Colombia. 12 de julio de 2016	Integrante de la Liga de Mujeres Desplazadas y fundadora de Ciudad de Las Mujeres
Victoria Sandio & Manuela Marín	Bogotá, Colombia. 19 de julio de 2016	Integrantes de subversivas de las FARC-EP en la mesa de negociaciones de la paz en La Habana. Conversa-videoconferencia (La Habana-Bogotá) con el colectivo Mujeres por las Paz.
Karina Álvarez	Tuxtla Gutiérrez. 7 de noviembre de 2016	Fotoperiodista de la revista Enheduanna
Ariel Silva	Tuxtla Gutiérrez, 28 de noviembre de 2016	Fotoperiodista del diario Portavoz
René Araujo	Tuxtla Gutiérrez, 23 de agosto de 2017	Fotoperiodista de Notimex
Valeria Martínez	Tuxtla Gutiérrez, 23 de octubre de 2017	Fotoperiodista de El Heraldo de Chiapas y Cuarto Poder
Jacob García	Tuxtla Gutiérrez, 5 de noviembre de 2017	Fotoperiodista de Noticias Voz e Imagen de Chiapas

Referencias

Aixelà, Y. (2005). *Género y antropología social*. Sevilla: Doble J.

Alexiévich, S. (2016). *Los muchachos de zinc*. Bogotá: Penguin Random House.

Barbosa, I. (2001). *Fora da Escola também se aprende*. Río de Janeiro: DP&A.

Barthes, Roland. (2014). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Bentham, J., & Foucault, M. (1989). *El Panóptico* (J. V. F. Alvarez-Uria, Trans.): Las Ediciones de la Piqueta.

Bernárdez, Asunción. (2015). *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos.

Capello, C. (2009). *El fotoperiodismo como intelectualidad. Construyendo visiones políticas a través del tratamiento visual en los medios gráficos de la violencia en la protesta social. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología.*

Chao, Daniel (2012). Régimen escópico e imaginario social. *Revista Afuera*. en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=210&nro=11>

Coronel, M. (octubre 2014) El fotoperiodismo en transición: editores. *Zócalo*. Num. 176, pp 21-23

De Lauretis, Teresa. (1989). *Tecnologías del Género*. En: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf

Domínguez, A. (2013) Alfred Eisenstaedt y la historia del beso más famoso de la Fotografía en: <https://www.xatakafoto.com/historia-de-la-fotografia/alfred-eisenstaedt-y-la-historia-del-beso-mas-famoso-de-la-fotografia>

Dittus, R. (2005). La opinión pública y los imaginarios sociales: hacia una redefinición de la espiral del silencio. *Athenea Digital*. Número 7, 61-76.

Dorfman, A., & Mattelart, A. (1972). *Para leer al Pato Donald*: Siglo Veintiuno Editores.

Estravis, C. (2009). La fotografía periodística y su abordaje desde las ciencias sociales. *V jornadas de jóvenes investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Facio, A. (2011). *El patriarcado y sus instituciones*. En: <http://agrupacionpuntog.blogspot.mx/2011/11/el-patriarcado-y-sus-instituciones-por.html>

Facio, A. (2012). *Diccionario de la transgresión feminista*. En: https://justassociates.org/sites/justassociates.org/files/diccionario-de-la-transgresion-feminista_0.pdf

Fontcuberta, J. (2003). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2015a). *El beso de Judas: fotografía y verdad (3a ed.)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2015b). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía (2a ed.)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Foucault, Michel. (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines* (M. Allendesalazar, Trad.). Buenos Aires: Paidós.

Friedeman, B. (2014) *Women photographers. From Julia Margaret Camero to Cindy Sherman*. Munich: Ed. Prestel Verlag

Gallegos, Luis Jorge. (2011). *Autorretratos del Fotoperiodismo Mexicano. 23 testimonios*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Hechen, M. (2006). Sobre la relación entre mirada y fotografía. El ojo cerrado mira para adentro. *La Trama de la Comunicación*. Vol. 11, p. 117-121.

Izquierdo, N. (2014). *La fotografía como acto narrativo y psicoterapéutico*. Bogotá, Centro Interamericano de Publicaciones.

Lamas, M. (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Ciudad de México: Aguilar Editorial.

León, Christian. (2014). *Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales*. Boletín Informativo Spondylus. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3963/1/CON-PAP-Leon%2c%20C-Regimenes.pdf>

Marín, Flora, & Gonzabal, María. (2011). La mujer (in)visible: la construcción de la identidad femenina a través de la fotografía en el El País y el Mundo. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 8(3), 51-67.

Martín-Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones : comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: Anthropos.

Martín-Barbero, J. & Corona, S. (2017). *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

Riva Palacio, R (1995). *La Prensa en México. Una aproximación crítica*. En: http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/11-33.pdf

Romero, D. (2011) *Masculinidad Hegemónica Vs. Nuevas Masculinidades*. Universidad de San Carlos de Guatemala

Rose, G. (2007) *Visual Methodologies. An Introduction to the intreprétation of Visual Materials (2nd edition) [Metodologías Visuales. Una introducción a la interpretación de materiales visuales (2ª Edición)]*. Londres: SAGE

Rovetto, F. (2010). *La representación del trabajo de las mujeres en la prensa: Análisis comparativo y cualitativo de la información de actualidad*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona

Sartori, G. (2000). *Homo videns: la sociedad teledirigida*. Ciudad de México: Taurus.

Sautu, R. (2005). *Todo es teoría: Objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Ed. Lumiere

Siebers, T. (1993). *El espejo de Medusa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Sosa, J. (2015) *La guerrilla estética del EZLN: Los murales zapatistas como una nueva forma de visibilidad*. En: <http://web10.unl.edu.ar:8080/colecciones/bitstream/handle/123456789/8051/1.2.10.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Szurmuk, M & McKee, R. (2009). *Diccionario de los Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.

Vega, A. (N/A). *Los medios de comunicación frente a la violencia contra las mujeres y las niñas* en: http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/pdf/Aimee_Vega_Montiel_Los_medios_de_comunicacion_frente_a_la_violencia_contra_las_mujeres_y_las_ninas.pdf

Vélez, Gabriel Mario. (2008). *La fotografía como dispositivo de creación*. Panóptico. Especialistas en Creación Fotográfica. Medellín: Universidad de Antioquia

Zamora, A (2014). *Medios dejan en el desamparo a las fotoperiodistas*. CIMAC Noticias en <http://www.cimacnoticias.com.mx/node/67468>

Audiovisuales:

Noticieros Televisa. (11 de enero de 2018). *Polémica en Francia contra #MeToo, el análisis-Despierta con Loret*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KCQ7lapJkpw>

Galería de Fotoperiodistas



Natalia Botero | Revista Semana / Periódico El Tiempo (Col)

Gracias por su luz y su magia



René Araujo | Notmex / arauxo.org



Ariel Silva | Portavoz



Karina Álvarez | Revista Enheduanna



Jacob García | Noticias, Voz e Imagen de Chiapas



Valeria Martínez | Heraldo de Chiapas