

## Fotografía performativa y performance masculino de hombres floricultores de Atlixco, México

Diego Fernando Álvarez Campos<sup>1</sup>

**RESUMEN:** En este artículo presento dos experiencias de fotografía performativa realizadas con floricultores de Atlixco, México. La primera la hicimos en un vivero, y la segunda en un jardín botánico. En ambos casos, los y las participantes posamos expresando, a través de poses y gestos, qué significa ser “hombres floricultores”. A través de estas experiencias, reflexiono sobre las posibilidades performativas de la fotografía, así como de aspectos performativos de la masculinidad en estos escenarios de trabajo. En este contexto, propongo la fotografía performativa como una práctica de investigación-creación que contribuye a debilitar dicotomías del tipo fotógrafo/fotografiado, a través de puestas en escena y poses decididas por las personas fotografiadas, y de la generación de espacios de diálogo alrededor de las fotos.

**PALABRAS CLAVE:** Fotografía performativa, etnografía, masculinidades, floricultura, ruralidad.

### Performative photography and male performance of flower growers from Atlixco, Mexico

**ABSTRACT:** In this article, I present two performance photography experiences with flower growers in Atlixco, Mexico. The first took place in a nursery, and the second in a botanical garden. In both cases, the participants posed, expressing, through poses and gestures, what it means to be “male flower growers.” Through these experiences, I reflect on the performative possibilities of photography, as well as performative aspects of masculinity in these work settings. In this context, I propose performance photography as a research-creation practice that contributes to weakening photographer/photographed dichotomies, through staging and poses determined by the subjects of the photographs, and by generating spaces for dialogue around the photos.

**KEYWORDS:** Photography, performativity, ethnography, masculinity, rurality.

<sup>1</sup> Sociólogo, Universidad Nacional de Colombia. Doctor en Creación y Teorías de la Cultura, Universidad de las Américas Puebla / Profesor, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. ORCID ID: 0009-0006-2702-9649  
Email: [alvarezdiegofer@yahoo.com](mailto:alvarezdiegofer@yahoo.com)

## Introducción

Entre los años 2020 y 2024, realicé una investigación sobre masculinidades con hombres floricultores del municipio de Atlixco, en México. Se trató, principalmente, de un trabajo de tipo etnográfico en el que indagaba por las características de la masculinidad en escenarios de trabajo con flores. Realicé una propuesta de investigación-creación a través de la *fotografía performativa*, es decir, de cómo la producción y exhibición de fotografías durante la investigación podía trabajarse de tal forma que generara quiebres en la cotidianidad laboral de los floricultores y facilitar la reflexión sobre la masculinidad.

Realicé la investigación en Atlixco, ya que se trata de uno de los municipios donde más se cultivan y comercializan flores y plantas ornamentales para los mercados estatal y nacional de México. Estos cultivos se realizan principalmente en viveros y pequeñas parcelas a cielo abierto, con mano de obra mixta, principalmente de hombres, y con vinculación laboral variada, pues algunos son herederos de pequeños terrenos ejidales que no son suficientes para la autosubsistencia familiar, por lo que deben buscar un trabajo adicional. Otros, toman en arriendo parcelas para cultivos o viveros, y otros más dependen exclusivamente de su salario.

Esta heterogeneidad me llevó a elegir al vivero y al jardín botánico como los principales escenarios para el trabajo de campo, pues me permiten profundizar en la forma como esta dinámica del mercado laboral puede afectar las masculinidades de los floricultores. Mientras en el vivero trabajan fundamentalmente los(as) miembros de una misma familia que no son propietarios(as) de la tierra, pero sí lo son del vivero (de las plantas, los insumos, la infraestructura de producción), en el jardín trabajan personas de distintas familias y lugares de Atlixco, algunos(as) de los cuales poseen pequeños terrenos, pero que igual requieren el salario que les pagan en el jardín para aportar al sostenimiento de sus familias. En este contexto, me pregunto por cómo estos hombres performan, es decir, encarnan y expresan corporal y verbalmente unas formas específicas de masculinidad, en el cruce de fuerzas entre sus condiciones socioeconómicas y las particularidades del trabajo con flores y plantas ornamentales.

Durante el trabajo etnográfico tomé fotos de tipo documental y realicé dos sesiones de *fotografía performativa* en las que los hombres y mujeres que participaron, hicieron puestas en escena y posaron en relación con su propia concepción de la masculinidad y del trabajo agrícola que realizan. Este último ejercicio me permitió reflexionar sobre el papel de la fotografía en la producción de conocimiento y sobre algunas de las posibilidades que abre para la investigación-creación.

Las categorías de análisis que usé fueron principalmente las de *masculinidades hegemónicas* y *performatividad masculina*<sup>2</sup>. La primera afirma que las masculinidades no solo son diversas, es decir que no existe una sola masculinidad, sino que también ocupan lugares distintos en las relaciones de poder dentro de la matriz sexo-género, por lo que habría unas masculinidades hegemónicas que ocupan las posiciones de poder más altas, y unas masculinidades que les son subordinadas y que ocupan posiciones de poder por debajo de estas. Esto me permite ver las masculinidades como una lucha permanente por ocupar las mejores posiciones de poder, e identificar los repertorios de acción que utilizamos los hombres de acuerdo con la situación en la que estemos. Por su parte, la *performatividad masculina* se refiere a la manera como los hombres incorporamos, creamos y expresamos los mandatos de género en la vida cotidiana

---

<sup>2</sup> Dadas las limitaciones de espacio para la publicación del artículo, no entro acá en el debate teórico sobre las masculinidades. Sin embargo, para acercarse a las y los autores con los que construí el enfoque teórico, incluyo acá las referencias principales: Bourdieu (2007), Connell (1997, 2003 y 2005), Fuller (2001), Guevara Ruiseñor (2008), Kimmel (1997), Minello (2002), Scwalbe (2009) y Viveros (2020).

y la interacción cara a cara, tanto corporal como verbalmente, es decir, no es que simplemente reproduzcamos unos referentes de acción de género macrosociales, sino que también los construimos en la interacción social cotidiana<sup>3</sup>.

A continuación, presento los presupuestos epistémicos y teóricos que me llevaron a decidirme por la propuesta de *fotografía performativa*, luego doy cuenta de las dos experiencias realizadas y, finalmente, presento unas reflexiones sobre la relación fotografía-investigación-masculinidades.

### Fotografía y producción de conocimiento

Mi punto de partida para analizar la relación entre la fotografía y la producción de conocimiento es el de abordar las relaciones que existen entre lo visual, lo social, lo cultural y las implicaciones políticas que estos vínculos pueden tener. De acuerdo con Mirzoeff (2003), no se trata solo de analizar las imágenes y/o los medios en que estas se soportan, sino también la interacción entre quienes observan y lo que observan, esto es, el acontecimiento visual: "Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador" (Mirzoeff *et al.* p. 34).

Según W.J.T. Mitchell (2014), las imágenes generalmente son analizadas desde la semiótica y la hermenéutica como vehículos de significado, y desde las perspectivas marxistas sobre la comunicación de masas y la historia del arte, como instrumentos de poder. Estos enfoques, si bien son indispensables para pensar la cultura visual, no son suficientes. La pregunta, para Mitchell, no sería *qué es lo que hacen* las imágenes (qué efectos tienen sobre el público), sino *qué es lo que quieren*: "del poder al deseo, del modelo de poder dominante al cual oponerse, al modelo del subalterno al cual interrogar o (mejor) invitar a hablar." (W.J.T. Mitchell, p. 13). Más allá de asumir que las imágenes tienen la capacidad de influenciar comportamientos humanos, y que por lo tanto habría que develar la forma en que lo hacen y las relaciones de poder a que responden, es necesario preguntarse cómo las imágenes se producen y circulan, cómo evolucionan y mutan, cómo interactúan con quienes las observan y con el lenguaje verbal:

El cambio de mayor alcance señalado por este concepto de cultura visual, es su énfasis en el campo social de lo visual, en los procesos cotidianos de mirar a otros y ser mirado. Este complejo campo de reciprocidad visual no es meramente un subproducto de la realidad social, sino un constituyente activo de ella. La visión es tan importante como el lenguaje en mediar relaciones sociales; las imágenes quieren igualdad de derechos con el lenguaje, no ser reducidas a lenguaje, al "signo" o al discurso (W.J.T. Mitchell, p. 22).

Esta complejización en el abordaje de los acontecimientos visuales, le apunta a reconocer la importancia de las imágenes en la sociedad, a su papel de productos y productoras de la misma sociedad y a la particularidad que tienen de poder ser, al mismo tiempo, metáforas, conceptos, objetos, formas simbólicas, etcétera (W. J. T. Mitchell, p. 17).

En el caso de la relación entre la fotografía y la producción de conocimiento, es necesario tener en cuenta distintos aspectos. El primero es que la fotografía es indexical, es decir que posee, "...una conexión existencial directa entre el objeto y el signo, conexión física que en las fotografías viene establecida por la marca que imprime la luz que refleja el objeto sobre una

<sup>3</sup> No profundizo acá en los referentes teóricos que tomo para definir estas categorías, pues el objeto del artículo es la fotografía performativa. Sin embargo, para profundizar en los debates sobre masculinidades y performatividad masculina, pueden revisarse, Bourdieu (2007), Butler (1998, 2002), Connell (1997, 2003, 2005), Federici (2022), Fischer-Lichte (2011), Fuller (2001), Minello (2022), Olavarría (2017, 2020), Preciado (2003), Ruiz (2015), Schechner (2013), Taylor (2011), Viveros (2002, 2020).

determinada superficie" (Bericat Alastuey, 2011, p. 116). La imagen fotográfica es la huella lumínica del objeto fotografiado, ya sea que esta quede fijada sobre cristales de plata en la foto análoga, o capturada a través de celdas fotosensibles en la fotografía digital<sup>4</sup>.

Esta correspondencia visible entre la huella lumínica del objeto y su imagen fotográfica tiene un efecto clave en la manera como asumimos la fotografía. Le da un carácter de *prueba* de que el objeto y/o el acontecimiento fotografiados, existieron y/o ocurrieron *realmente*. André Rouillé señala que al entender la fotografía como una huella, se genera una relación de una única vía, del objeto hacia su imagen fotográfica o del mundo exterior hacia al interior de la cámara (Rouillé, 2017, p. 103), cómo si esta última capturara sin modificación alguna al objeto fotografiado, como si fuera un registro limpio, fiel y objetivo de una realidad externa a ella, y por lo tanto, una prueba fiel de dicha realidad<sup>5</sup>.

De esta manera, las fotografías aparecen como reproducciones transparentes en las que tienden a borrarse las diferencias entre el objeto y su imagen fotográfica, es decir que, no aparecen como *representaciones*, sino como *presentaciones* de aquello fotografiado (Rouillé, 2017, pp. 93-94), confundiendo la imagen del objeto con el objeto mismo. Esta característica habría dado origen a una forma específica de asumir la relación fotografía-verdad, "...un acuerdo, para ver en la fotografía el modelo de la veracidad y de la objetividad" (Bourdieu, año, p. 135). Bajo este modelo, la foto ha sido usada como registro y prueba empírica de afirmaciones científicas en procesos de producción de conocimiento, por ejemplo, en la antropología visual<sup>6</sup>. Así, el estatuto de *verdad* que se le otorga a la fotografía, tiene que ver con los discursos y creencias de la existencia de una realidad exterior que es captada fielmente por la cámara y la prácticamente nula intervención de la subjetividad de quien toma la foto. Esto es lo que Jonathan Crary (2008) llama el régimen escópico de la cámara oscura, una relación específica entre el sujeto observador y el objeto de conocimiento, que se caracteriza por individualizar y aislar al observador del mundo exterior, descorporeizar la visión, reemplazar la experiencia física del observador por las relaciones entre el aparato y el mundo preexistente, e impedir que el observador vea su posición como parte de la representación. En últimas, se trata de la tajante división cartesiana entre un sujeto que conoce (un observador, un fotógrafo) y unos sujetos-objetos que son conocidos (lo exterior observado, fotografiado) por el primero.

Este supuesto carácter de *prueba* de la fotografía, su estatuto de *verdad* ha sido ampliamente cuestionado por distintos fotógrafos e investigadores<sup>7</sup>, y es puesto en duda diariamente por las tecnologías digitales que facilitan la manipulación fotográfica. De acuerdo con Rouillé:

La imagen fotográfica no es un recorte ni una extracción, ni un registro directo, automático y analógico de algo real preexistente. Es, por el contrario, la producción de un nuevo real (fotográfico) mediante un proceso combinado de registro y de transformación de alguna cosa de lo real dado, en ningún caso asimilable a lo real. La fotografía nunca registra sin transformar, sin construir, sin crear (2007, p. 103).

Este *real fotográfico* que menciona Rouillé, hace de la fotografía, no un registro transparente de una realidad exterior a ella, sino una representación visual cargada de aspectos estéticos, culturales y políticos. El acto de fotografiar crea una situación específica (la sesión fotográfica), que, sin dejar de ser real, no es la realidad exterior a la cámara, es la realidad de la relación

<sup>4</sup> Esta característica le da un gran poder evocador y afectivo a la fotografía, tal como describe Barthes (2007) sobre el encuentro de una antigua fotografía de su madre cuando era niña: "De este modo, la Fotografía del Invernadero, por descolorida que esté, es para mí el tesoro de los rayos que emanaban de mi madre siendo niña, de sus cabellos, de su piel, de su vestido, de su mirada, *aquel día*" (128).

<sup>5</sup> Este efecto se ve reforzado por el hecho de que, al ser una huella química o un proceso electrónico generado por un aparato, pareciera que la acción de quien toma la fotografía se limitara a oprimir el obturador sin que haya mayor intervención de su subjetividad.

<sup>6</sup> Para profundizar en este debate, ver Bonetto (2016) y Castillo Rodríguez (2015).

<sup>7</sup> Es famoso el ensayo de Joan Fontcuberta titulado, "La tribu que nunca existió" (1997), en el que pone sobre la mesa las distintas estrategias visuales y verbales con las que se construyen "verdades" de tipo antropológico a través de la fotografía y los discursos verbales.

objeto-cámara-fotógrafo. La cámara no es un aparato neutral, así como la relación entre el sujeto fotografiado y el fotógrafo, no suele ser una relación horizontal y transparente, sino variable y atravesada por relaciones de poder.

Más que funcionar como registro neutral para la producción de conocimiento, la fotografía "...trasciende su condición de una mera técnica de observación-recopilación de información en campo y se manifiesta como un modo de interpretar y representar las 'otredades'" (Castillo Ramírez, 2015, p. 1). Al confundir la representación fotográfica con su supuesto carácter de registro objetivo de la realidad, se refuerzan las mismas lógicas de poder que la ciencia en Occidente ha ejercido sobre sus objetos de conocimiento, al asumirse como la única que tiene la posibilidad de mirar y conocer objetivamente. Donna Haraway (1991) lo plantea de la siguiente manera:

Quisiera insistir en la naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte. Esta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y evitar la representación. Esta mirada significa las posiciones no marcadas de Hombre y de Blanco, uno de los muchos tonos obscenos de la *objetividad* a oídos feministas... [énfasis en el original] (Haraway, 1991, p. 324).

Esta relación entre quien mira desde una posición privilegiada, pretendiendo construir un conocimiento universal, y quien es mirado y representado sin poder decidir sobre su propia representación, está en la base de la objetividad moderna y de la colonialidad del saber, que propone un distanciamiento y una descorporeización absoluta entre el sujeto que conoce y aquello que es objeto de conocimiento. No obstante, tal como señala Haraway, este sujeto no existe como tal, sino que es una representación hecha por hombres blancos ilustrados de sí mismos. Como argumenta Oyěwùmí (2017) retomando los planteamientos de Evelyn Fox Kelley y Christine Grontkowski, en Occidente nos referimos a aquello que se puede conocer, como *lo observable*, y a la verdad, como *la luz*, y es porque el componente visual del pensamiento cedió a la lógica masculina en la que se conectan "...el concepto de objetividad con la distancia que implica la observación y la falta de compromiso entre el "Yo" y el objeto de estudio" (Oyěwùmí, 2017, p. 58). No es gratuito, entonces, que en esta investigación que presento acá, la reflexión sobre el conocimiento situado esté ubicada justo en medio de los debates sobre el papel de la fotografía en la investigación social.

Que el conocimiento se produzca, no en la observación desinteresada y desencarnada, sino en las relaciones de investigación, y el que la relación foto-verdad no dependa de características inherentes a la fotografía, sino de los discursos, prácticas e instituciones que la rodean, quiere decir que es posible pensar en formas de producir conocimiento que respondan a lógicas distintas de las aquí señaladas hasta ahora, y cuya objetividad radicaría en el *estar situado*. El cuestionar la existencia de un sujeto desencarnado y sin una ubicación específica que observa y conoce, lo regresa al plano de lo terrenal y lo vuelve a sí mismo objeto de conocimiento (Harding, 1992, p. 458).

Esta postura implica reconocer que cualquier sujeto que conoce tiene una mirada parcial, y por lo tanto, la objetividad no radicaría en el distanciamiento, sino en incluir a dicho sujeto como objeto de conocimiento en sí mismo, para identificar sus propios intereses y sesgos, esto es, la *strong objectivity*: "...la *objetividad fuerte* que puede considerar, tanto al sujeto como al objeto de conocimiento, como necesarios de explicaciones sociales críticas, causales, ¿científicas!" (Harding, 1992, p. 460)<sup>8</sup>. Situarse, sin embargo, no es una tarea sencilla, ya que no basta con referirse a aspectos identitarios, académicos y políticos que atraviesan la investigación.

<sup>8</sup> Traducción propia.

La acción de situarse requiere de un ejercicio reflexivo sobre las relaciones que se establecen entre quienes investigan y quienes son investigados, o, en este caso, entre yo, como investigador/fotógrafo y los floricultores, como sujetos de la investigación/fotografiados.

Trayendo estos planteamientos a la toma de fotografías en contextos etnográficos, el ejercicio de situarse pasaría por reconocer las relaciones y circunstancias que generan un *real fotográfico* en particular: con qué intención se toman las fotografías, en qué contexto, qué grado de decisión sobre las fotos tienen las personas fotografiadas, qué relación hay entre el fotógrafo y los fotografiados. El ser consciente y el hacer explícitas las condiciones de producción de las fotografías, contribuiría a borrar la idea de que las fotos son registros neutrales de una realidad externa y aportaría a la construcción de una *strong objectivity*, a la descolonización del conocimiento y de la mirada.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015), lleva un poco más lejos estas ideas y propone la realización de una sociología de la imagen como práctica concreta de descolonización de la mirada y del conocimiento. Cuenta que, en su experiencia docente en la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz, Bolivia, sus estudiantes de origen aymara y quechua no lograban alcanzar buenas calificaciones debido a la forma como escribían en castellano, al ser esta su segunda lengua, pero también, a que hay una colonización de las palabras, en la que estas no designan, sino que encubren la realidad (Rivera, 2015, p. 19)<sup>9</sup>. Al buscar alternativas a las dificultades de sus estudiantes, encuentra en el trabajo visual, a través de pinturas, dibujos y fotografías, una metodología y una práctica pedagógica que le permite cerrar las brechas entre el castellano estándar-culto y los modos coloquiales del habla, entre la experiencia vivencial y visual de los estudiantes y sus dificultades para expresar sus ideas en castellano académico (Rivera, 2015, p. 20).

A partir de esta experiencia, la autora inicia un proceso de acción y reflexión alrededor del trabajo con imágenes, especialmente con la realización de documentales, en un "...intento de hacer que la sociología de la imagen sea una especie de 'arte del hacer' (de Certeau), una práctica teórica, estética y ética que no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política" (Rivera, 2015, p. 27). Articulando esta práctica de la sociología de la imagen y del hacer consciente y explícito el *real fotográfico*, presento a continuación mi propuesta de fotografía performativa.

### La fotografía como acción performativa

Pensar la fotografía en mi investigación como la creación de un *real fotográfico*, no tiene solo efectos epistemológicos, metodológicos y políticos, sino que me abre la posibilidad de acercarla al performance artístico. Se trata de realizar una práctica fotográfica creativa en la que intento debilitar las divisiones tajantes entre sujeto y objeto, investigador e investigados o fotógrafo y fotografiados, de tal forma que se cree un acontecimiento que genere quiebres en la *normalidad* de la vida laboral y en la forma como los participantes de las sesiones fotográficas nos vemos a nosotros mismos en tanto hombres.

Erika Fischer (2011) plantea, a propósito de un performance de Marina Abramović<sup>10</sup>, que una opción de práctica artística distinta a la de crear obras externas al artista (por ejemplo, pinturas o esculturas para ser contempladas), es la de crear situaciones en las que el público se vea obligado a tomar decisiones que dan forma a la acción artística:

<sup>9</sup> Por ejemplo, los discursos jurídicos o económicos, cuyo nivel de complejidad y de tecnicismo dificulta comprender con exactitud aquello a lo que se refieren, pero que suelen usarse como justificación para definir políticas públicas por parte de las instituciones estatales.

<sup>10</sup> El performance se llama *Lips of Thomas* y en él, Abramović, se acuesta desnuda sobre una cruz de hielo durante varias horas (luego de realizar otras acciones que lastimaron su cuerpo), hasta que algunos espectadores deciden retirarla de la cruz para evitar que siga lastimándose.

La performance redefinió las relaciones entre sujeto y objeto, observador y observado, espectador y actor; también lo hizo con la relación entre la materialidad o corporalidad de los elementos y su signicidad, entre significante y significado. Esto es el *acontecimiento*, no un objeto externo a la creadora ni externo a los observadores que lo interpretan y contemplan. Aquí todos los participantes quedan involucrados aunque en distinta medida y con distinta función [énfasis mío] (Fischer-Lichte, 2011, p. 37).

El performance artístico<sup>11</sup>, de esta manera, sería la creación de un acontecimiento (una nueva realidad más o menos efímera) de la que participa el público, no como intérprete u observador de la obra, sino como agente que contribuye a crear dicha realidad. Desde esta perspectiva, propuse dos acciones foto-performativas en las que los floricultores contribuyeron a crear conscientemente el *real fotográfico*, al poder decidir sobre su propia imagen, al poner en escena sus concepciones sobre la masculinidad y al aportar sus propias interpretaciones de las fotografías. Se trató de acciones sencillas en las que les daba unas indicaciones generales para que se movieran por el espacio de trabajo y posaran en él, teniendo como *horizonte* el cómo se ven a sí mismos como hombres y cómo conciben las relaciones con sus compañeros y compañeras de trabajo.

### Sobre el análisis de las fotografías

Con relación al análisis de las fotografías, tomo como referente principal la *critical visual methodology* de Gillian Rose (2016), que articula los posibles significados de las imágenes con las relaciones de poder que expresan y/o producen, y las prácticas sociales en que fueron hechas. La pertinencia de retomar este enfoque radica en que, al ser yo mismo quien toma las fotografías, no me basta con analizarlas en sí mismas, sino que debo atender a las relaciones específicas que tenía con los floricultores en el momento de tomarlas. Rose resume su propuesta de la siguiente manera:

Por 'crítico' me refiero a un enfoque que considera lo visual en términos de su significado cultural, de las prácticas sociales y de las relaciones de poder en las que se inscribe; esto implica reflexionar sobre las relaciones de poder que producen, en las que se articulan, y que pueden ser cuestionadas por las formas de ver y representar. (Rose, 2016, p. 22)<sup>12</sup>.

La autora propone cuatro *sites*, lugares en donde se produce el significado: el de la producción de la imagen, la imagen en sí misma, el de su circulación y el escenario donde es vista por distintas audiencias (Rose, 2016, p. 24). Cada uno de estos *sites* tendría que considerarse desde tres aspectos: la tecnología que se usa para producir, distribuir o exhibir las imágenes, la composición de estas, y los aspectos sociales en que se inscriben. Al ubicar con claridad estos *sites* y aspectos que entran en juego en la producción de significado de las imágenes, la *critical visual methodology*, me facilita identificar las relaciones sociales y de poder en que se enmarca su producción y que condicionan su significado. Dadas las particularidades de esta investigación, realicé una adaptación de la metodología propuesta por Rose, para centrarme en los lugares y aspectos que considero más relevantes para mi propuesta. Mantengo como ejes de análisis la producción en campo de las fotografías y su composición, y los *sites* de circulación y visualización los condenso en los encuentros en que observamos y conversamos sobre las fotos con los mismos floricultores.

<sup>11</sup> Debido a las similitudes entre el performance y el happening, cabe la pregunta de por qué elegir el primero y no el segundo. La respuesta está en que el concepto de performatividad, central a esta investigación, se construye en parte gracias al performance artístico, con los desarrollos y cambios que este ya había realizado en el happening.

<sup>12</sup> Traducción propia.

El análisis de los contextos de producción de las fotografías lo centro en las acciones y situaciones específicas de la toma de fotos que pudieron afectar la representación que hago de los floricultores: la aceptación o rechazo que tuvieron frente a la cámara y acción de fotografiarlos, su familiaridad y confianza conmigo, y el ambiente de cada sesión fotográfica: de juego, de seriedad, de simulación, de broma. Profundizo en cuatro aspectos que me permiten caracterizar la relación fotógrafo-fotografiados que se estableció durante el trabajo de campo: 1) las características de los floricultores. Por ejemplo, aspectos de su biografía, su experiencia específica con las plantas o su lugar en la división del trabajo; 2) la circunstancias en que tomé las fotografías, tales como el momento específico de la jornada laboral o si un superior en la jerarquía laboral estaba presente; 3) aquello que buscaba fotografiar en cada jornada, tanto en general como en específico: la división sexual del trabajo, las prácticas de cuidado de las plantas, etcétera, y; 4) mis impresiones sobre aquello que observé. Por ejemplo, cuáles de mis acciones incomodaban a los floricultores. Tener información sobre estos cuatro elementos me ayudó a identificar los sesgos de mi mirada de fotógrafo y de etnógrafo, las características de las fotos al ser producidas en distintas circunstancias y las características no visibles de los sujetos fotografiados.

Para el registro fotográfico tuve en cuenta principalmente planos generales (para entender la relación entre la persona y su contexto), planos medios (que me permiten ver más de cerca ciertos gestos y actitudes) y planos cerrados (para ver en detalle las acciones de trabajo con las manos). Los criterios con que seleccioné las imágenes que luego interpretábamos con los floricultores, fueron aquellas que mostraban poses o acciones relacionadas con aspectos de las masculinidades que previamente habíamos conversado con ellos o que en mi calidad de investigador me generaban preguntas específicas sobre sus comportamientos. Por ejemplo, fotos en las que se reitera la acción de ofrecer una flor a la cámara. Para el análisis fotográfico, tuve en cuenta la relación de las personas fotografiadas entre ellas, con las plantas, las herramientas de trabajo y con la cámara; sus gestos, posturas y la relación que establecen con el espacio en que se encuentran; y a nivel compositivo, principalmente el encuadre y la perspectiva. Finalmente, en los momentos de conversación con los floricultores sobre las fotos, pusimos en diálogo sus interpretaciones con las mías para tener distintos puntos de vista sobre el significado de las fotografías y de las masculinidades. Tengo en cuenta el tipo de espacio en que se generó el diálogo (qué tan formal o informal era, si fue al terminar la jornada laboral o en un descanso, si tomábamos botanas, etcétera), lo que dicen ellos de las fotos y sus reacciones emocionales a las mismas.

### **Acción foto performativa uno: confrontación y dominio del espacio**

Los Pinos es el vivero de la familia González Nochebuena. El terreno en que se encuentra el vivero pertenece a otras personas, la familia solo lo tiene en arriendo. Allí trabajan el padre y la madre (Fabián y Ana Rosa), dos de sus hijos hombres adolescentes (Daniel y Cristian) y la novia de uno de ellos (Azucena). Además, ahí mismo queda la casa familiar, lo que facilita comprender las relaciones entre la producción de mercancías y la reproducción de la vida.

La sesión fotográfica tuvo como objetivo central que el grupo *re-presentara*<sup>13</sup> las distintas relaciones laborales-familiares que componen la dinámica del vivero como empresa familiar. Les propuse dos indicaciones para realizar las fotos. La primera, fue que hicieran poses que consideraran representativas de las relaciones particulares que tienen, por ejemplo, de pareja, de grupo familiar o de jefe(a)-empleado(a). La segunda, que posaran con una planta con la que cada quien se sintiera identificado(a). En la sesión participaron Fabián, Ana Rosa, Daniel, Cristian

<sup>13</sup> Hablo de *re-presentación* para resaltar que lo performativo, en este contexto, implica una oscilación entre representar o actuar un personaje o una situación para la cámara, al tiempo que presentarse a sí mismas como personas o como grupo, tal como son cuando la cámara no está presente.

y Azucena. Todo transcurrió con tranquilidad y en medio de bromas mientras realizaban las poses, como si se tratara de fotos para los recuerdos familiares.

Mi indicación de que posaran con una planta con la que se sintieran representadas o representados, no fue tomada al pie de la letra. Azucena, Daniel y Cristian lo hicieron con flores en macetas, según ellos, para que las fotos se vieran bonitas<sup>14</sup>. Ana Rosa, por su parte, posó agarrando un árbol de ciruelas (Imagen 1). El día que les llevé las fotos para verlas y conversar, ella me dijo: “yo elegí la ciruela porque me veo como una madre o alguien que da, que les doy de comer a mis hijos, y estos árboles de igual manera, dan fruto para que las personas puedan probar” (Nochebuena, Ana Rosa. Entrevista grupal. 31 de marzo de 2023).



Imagen 1. Ana Rosa posa agarrando un ciruelo. Diego Álvarez (2023).

Luego de un rato de tomar fotos grupales, Fabián empezó a decirles a todas y todos cómo debían posar. Las últimas fotos las tomamos con los gallos de pelea que tiene la familia (su principal hobby y tema de conversación de casi todos los días), por solicitud de Cristian y Daniel, y la complacencia de Fabián, quien les dijo a ellos que posaran con los animales en el suelo y a ellas que los cargaran (Imágenes 2 y 3). Al preguntarle sobre por qué estas diferencias en las poses, dijo que quería que los gallos lucieran bien sin que los estuvieran agarrando, pero no explicó por qué a las mujeres les dijo que los cargaran<sup>15</sup>. En las fotos en que yo salgo, ya sea por solicitud

<sup>14</sup> Al preguntarles por qué habían elegido flores y no otro tipo de plantas, me dijeron que lo habían hecho porque eran bonitas y por sus colores, explicación que recuerda el argumento de Bourdieu sobre cómo para el “naturalismo popular”, una imagen bella es la imagen de un objeto hermoso, y no necesariamente las cualidades compositivas o técnicas de la foto (Bourdieu, 2003, p.141).

<sup>15</sup> En el tiempo que estuve en el vivero, si bien las mujeres a veces cuidaban a los gallos y podían tener los suyos propios, solo los hombres los entrenaban. Es decir, eran ellos quienes podían enfrentarse y “disciplinar” a los gallos. En este sentido, la diferencia en las poses de hombres y mujeres podría deberse a que se supone que ellos los pueden controlar (incluso sin tenerlos agarrados) mejor que ellas (que deben mantenerlos en sus manos).

de ellos o mía, Fabián fue quien tomó la cámara sin preguntar si alguien más quería hacerlo, a excepción de una foto que pedí con él, en la que le entregó la cámara a Daniel, el segundo al mando en el vivero. Esta forma de decidir cómo debe posar cada quien y quién puede o no tomar las fotos, sería otra de las manifestaciones del poder que detenta Fabián en la familia.



Imagen 2. Daniel posa agachado con su gallo en frente de él. Diego Álvarez (2023).



Imagen 3. Azucena posa con un gallo entre sus brazos. Diego Álvarez (2023).

Hay tres fotos de esta sesión en las que quisiera profundizar el análisis ya que muestran dos aspectos centrales de la masculinidad que se despliega en el vivero: la manera como se performa el poder masculino y las relaciones generizadas, es decir, la manera como el género media en las relaciones que se establecen con plantas y otros animales.

Cuando le propuse a Fabián la realización de esta sesión de fotografías, me dijo que definiéramos el día con antelación, para que pudieran prepararse, para “arreglarse bien”. Así lo hicieron ese día, con ropa que no usan generalmente durante las jornadas de trabajo. Al respecto, Bourdieu señala que,

A través de la preocupación por rectificar la actitud y por ponerse el mejor traje, a través de la negativa a dejarse sorprender con la ropa de todos los días y en una tarea cotidiana, es la misma intención la que se manifiesta. Posar es respetarse y exigir respeto (2003).

Este *rectificar la actitud o arreglarse*, en palabras de Fabián, fue común a todo el grupo y constituyó parte de las decisiones que cada persona tomó sobre su propia imagen fotográfica, más allá de mis intenciones como fotógrafo.

En la imagen 4, Fabián le entrega a Ana Rosa una maceta con flores. Él, con su cabello perfectamente arreglado, manda su espalda un poco hacia atrás, sonríe y toma la maceta del borde superior con los dedos, llevando sus brazos hacia Ana. Ella, con las uñas pintadas y el cabello suelto detrás de las orejas, está recta, tomando la maceta con las palmas de las manos y sonriéndole a Fabián con algo menos de efusividad que él. Al terminar de tomar esta fotografía, Fabián devolvió la maceta a su lugar en la cama de flores que está justo detrás de él. Era solo una pose, no un regalo *de verdad*. La foto, en este sentido, puede considerarse como una mentira porque no registra una acción que haya ocurrido realmente. Sin embargo, es verdadera en otro sentido, pues fija visualmente la actitud permanente de Fabián con Ana, el “gesto eterno” (Bourdieu, 2003, p. 138) de ser el hombre que ofrece, que provee, que obsequia a su esposa unas flores delicadas y bellas que funcionan como

analogía de lo que se espera que ella sea<sup>16</sup> a cambio de las atenciones del hombre. Fabián la ve a ella como una flor, ella se ve a sí misma como un árbol que da frutos (el ciruelo de la imagen 1); en esta forma particular de relacionarse con las plantas, él se realiza como hombre a través de obsequiarla a ella, y ella como mujer a través de su maternidad, de *los frutos* que da su cuerpo.



Imagen 4. Ana Rosa y Fabián posan con una flor en maceta. Diego Álvarez (2023).

En esta fotografía de la familia (Imagen 5), se entrecruzan las distintas relaciones que existen en la casa-vivero. Fabián, el jefe-padre, la figura de poder principal del grupo, se ubica en el centro, al igual que en todas las demás fotos grupales en las que él aparece. No es que él explícitamente determinara o exigiera esa organización, eran las y los demás, que cuando él se acercaba al grupo, le abrían justo ese espacio. Esta postura grupal da cuenta de la tradición estética popular de la fotografía que define las reglas sobre qué puede ser fotografiado y cómo, con qué composición: todo el grupo en el centro de la imagen, de pie, tocando unos cuerpos con otros, mirando hacia la cámara con la luz de frente. Por su parte, el que Fabián siempre esté en el centro, responde al cómo algunas familias posan para la cámara, es decir, definen su propia imagen alrededor de la figura de poder masculina, como consecuencia de su autoridad paterna (Silva Téllez, 1998, p. 110): el jefe-padre como el pilar central del vivero y la familia.

A los lados de Fabián están sus hijos: Daniel, su *mano derecha* en el vivero, a su derecha, y Cristian, el siguiente en la jerarquía laboral, a su izquierda. Los tres constituyen un primer

<sup>16</sup> En uno de sus estudios sobre masculinidades en Perú, Norma Fuller (2001) señala cómo los hombres que participaron de la investigación diferencian el aspecto físico de las mujeres y de los hombres, así: "Women possess beauty (soft/delicate) whereas men are handsome (attractive/strong)" (Fuller, 2001, p. 312).

subgrupo, el de los trabajadores más importantes del vivero, por su conocimiento, por el tiempo que llevan allí y por ser los propietarios del mismo. Se distinguen también por su ropa, que mantiene la misma paleta de colores, y que aumenta el grado de identidad entre ellos. Cucharita, la mascota de la familia, también está en el centro, detrás de Fabián, protegiéndose con su sombra, reforzando una representación de Fabián como padre protector.

En un extremo del grupo, a la izquierda de la imagen, está Azucena, la única trabajadora externa a la familia, con apenas un mes en el vivero y alrededor de ocho meses de integración a la familia, debido a su noviazgo con Daniel, cuya relación corresponde a un segundo subgrupo en la foto. Su cuerpo está un poco más separado del resto, ligeramente inclinada hacia su izquierda abrazando a su novio, mostrando su distancia con la familia, pero intentando acercarse. Daniel no le devuelve el abrazo, pero sí abraza a su papá, lo que refuerza la idea de que ella tiene un vínculo más débil con la familia.

Un tercer subgrupo lo componen Ana Rosa, Cristian y Fabián, quienes constituyen el núcleo familiar que habita la casa dentro del vivero. Ella, al extremo izquierdo, con sus zapatos brillantes, sin tierra, signo de que su trabajo no está en el vivero en medio de la tierra, sino dentro de la casa. Cristian, el hijo menor, está en medio de su padre y su madre, abrazado y protegido por él y ella. Cuando conversamos sobre esta foto, Cristian le dijo a Fabián: "si te das cuenta, ahí me veo más grande que tú, ¿eh?", a lo que este último respondió: "¡Eh Cristian!, la inteligencia no se mide de los pies a la cabeza, ni de la cabeza al cielo" (González, Fabián y González, Cristian. Entrevista grupal. 31 de marzo de 2023). Todas y todos nos reímos un poco de Fabián porque su respuesta pareció una forma de defensa frente al hecho de que su hijo menor ya es más grande que él, lo que puede entenderse como un signo de superioridad física que contribuye a definir quién es el hombre con más poder dentro de un grupo social específico.



Imagen 5. La familia posa junta en el vivero. Diego Álvarez (2023).

La foto es un ejemplo de cómo se performa el poder a través de la disposición específica de los cuerpos en el espacio: la máxima autoridad va en el centro y desde ahí ejerce su poder, ya sea controlando la escena a través de una visión privilegiada de todo el espacio, siendo el punto focal de la fotografía debido a la intensidad lumínica de su cuerpo, o a través de la forma como protege a las y los demás miembros del grupo, como lo hace con Cristian y Cucharita.



Imagen 6. Fabián posa con su gallo favorito en frente de él. Diego Álvarez (2023).

Cuando revisé las fotografías de la sesión, la imagen 6 llamó particularmente mi atención. Sentía que en ella Fabián exhibía su poder, pero no encontraba los elementos visuales concretos que respaldaran esta sensación. No era solo su mirada seria y directa a la cámara, ni el gallo en frente suyo, tan domesticado por Fabián que ni siquiera necesitó sostenerlo. Como él mismo dijo, pensé que su posición agachada era para que el gallo pudiera exhibir su altivez y su plumaje, y justo ahí encontré la clave de la fotografía.

Mirándome de frente, serio, Fabián se agacha y me obliga a agacharme con él, a cambiar el lugar desde el que miro con la cámara y tomo las fotos normalmente, que es de pie a la altura de los ojos. Si me hubiera quedado parado, el encuadre de la fotografía habría quedado en picado (inclinado hacia abajo), resaltando mi poder de fotógrafo sobre su imagen, pero al agacharme, me lleva a su terreno de lucha, a la altura en la que pelean los gallos, directamente sobre la tierra que él trabaja y que conoce y maneja mucho mejor que yo. Tiene al gallo justo frente a él, lanzando su canto y desplegando su cola, altivo, como símbolo del macho que lucha valiente, a muerte en cada batalla. Yo tengo al frente mi cámara, que disparo una y otra vez, pero que no hace daño directamente, y que contrario al gallo, más que pelear con ella, debo protegerla por lo delicada que es. Fabián gana la batalla solo con llevarme a su terreno de juego. Ese el poder que emana para mí en la foto y que se deriva, no solo de los elementos visibles en ella, sino de la relación que establecimos él y yo durante el instante en que tomé la fotografía.

### Acción foto performativa dos: hombres que dan, mujeres que reciben

Jardín Mágico es un negocio que incluye un vivero, un restaurante y un jardín botánico ubicado en la autopista Atlixco-Izúcar de Matamoros, cerca al centro de Atlixco. Los propietarios son tres hombres asociados que tenían el capital suficiente para crear un negocio de este tamaño. En total cuenta con veinticinco empleados(as), la mayoría mujeres que trabajan en el vivero y el restaurante, mientras que en el jardín cuentan con alrededor de ocho empleados(as), en su mayoría hombres. Las razones por las que decidí hacer el trabajo de campo en el jardín son el que es un espacio dedicado a la conservación y exhibición de plantas (no un lugar de cultivo y venta como Los Pinos), que es una empresa explícitamente de tipo capitalista donde los(as) empleados(as) trabajan exclusivamente a cambio de un salario, y a que allí trabajan mayoritariamente hombres.

El objetivo central del foto-performance fue generar un espacio en el que los jardineros pudieran interpretar para la cámara aspectos relacionados con su masculinidad y el trabajo en el jardín. La indicación principal era posar pensando en cómo se representarían a sí mismos en tanto hombres floricultores. Al final, le pedí que uno de ellos tomara la cámara y que entre todos me indicaran cómo debía posar yo, representando el *ser masculino*. Un par de semanas después, llevé una selección impresa de las fotografías para conversar con ellos sobre cómo se sintieron en la sesión fotográfica y qué pensaban de las fotografías resultantes.



Imagen 7. Los trabajadores del vivero posan como si estuvieran trabajando. Diego Álvarez (2023).

Para las primeras fotos, mi propuesta de posar como hombres floricultores fue asumida literalmente por ellos, asumiendo acciones y poses de trabajo (Imagen 7). Al principio esto me desconcertó porque llevaba varias semanas tomándoles fotografías mientras efectivamente trabajaban, así que no parecía haber nada distinto entre las fotos documentales y las de estas

poses. Sin embargo, mientras seguía tomando fotos, fui consciente de que la decisión de simular trabajar era un autorreconocimiento a la centralidad del trabajo en su vida como hombres, algo que ya me habían hecho saber en conversaciones anteriores en las que señalaban que gracias al salario podían cumplir con sus responsabilidades familiares o ganar independencia con respecto a sus padres, para aquellos que no se habían independizado. La diferencia, entonces, entre las fotos documentales y estas, no está en los elementos visuales, pues en ambos grupos de fotografías se los ve trabajando, sino en la relación que establecimos entre ellos y yo: entre ser yo quien decide qué y cómo hacer una fotografía, y ser ellos quienes deciden cómo y dónde ser fotografiados.



Imagen 8. El grupo completo posa en una escultura de plantas. Diego Álvarez (2023).

En la imagen 8 hay tres planos de profundidad. En el primero están las mujeres, en el segundo está la escultura de la mariposa y en el tercero están los hombres. Esta pose la decidió Mario (de sombrero, en el centro), quien en ese momento era, después del administrador, la persona con mayor jerarquía laboral. Las flores que tienen las mujeres en las manos las llevé yo, pensando en que pudieran usarse durante la sesión, y fueron ellas quienes las tuvieron casi todo el tiempo. La escultura es parte de otra veintena de ellas, con figuras de distintos animales, que son el atractivo principal del jardín. Su elaboración y mantenimiento requieren de mucho trabajo, así que, al estar en buenas condiciones, son un orgullo para los(as) trabajadores(as). En el tercer plano están los hombres posando de distintas maneras, algunos sonriendo, otros serios, todos cubriendo su cara del sol y mirando de frente a la cámara.

Cuando le pregunté a Mario por qué había decidido esta puesta en escena, me dijo:

Porque en el trabajo las mujeres le meten más pasión, son más cuidadosas y le meten más empeño. Son más creativas en la cuestión de agarrar una flor, una planta... como que su género...son mujeres.

La importancia es que ellas son un poquito más delicadas...puede que se identifiquen más con la planta y la puedan agarrar un poquito con más delicadeza.

*Diego:* ¿o sea que eso también fue para resaltar el trabajo de ellas?

*Mario:* sí, que también ellas son importantes en el trabajo, o en este caso, que somos iguales, que valemos lo mismo en el trabajo, tanto hombres como mujeres.

Mario identifica la delicadeza de las mujeres con la de las plantas y asume que, por esta razón, ellas pueden tratar a las primeras con más cuidado y creatividad, sugiriendo de esta manera unas habilidades distintas entre hombres y mujeres. Esta identificación refuerza una división sexual del trabajo que ubica a las mujeres en los trabajos de mayor delicadeza y a los hombres en los de mayor rudeza, y aunque él señala que ellas y ellos valen lo mismo laboralmente, esta división del trabajo sí implica una jerarquización laboral en términos del reconocimiento sobre la importancia superior del trabajo de los hombres en el jardín, al ser los únicos capaces de hacer los trabajos más pesados y peligrosos.

La equiparación entre las mujeres y las plantas también las ubica a ambas en un lugar para ser exhibidas/vistas. El jardín es de por sí un lugar de exhibición de plantas en el que se atraen las miradas principalmente con esculturas como la de la mariposa. Por su parte, en esta puesta en escena, las mujeres, con las flores en la mano, quedan más visibles que los hombres y que la escultura misma, sugiriendo que ellas también son producto del trabajo y del cuidado de los hombres, que permanecen al fondo como sus guardaespaldas.



Imagen 9. El grupo reacciona con risas al escuchar mi indicación de: "Ahora posen como machos". Diego Álvarez (2023).

Durante unos minutos más se mantuvieron en las mismas posiciones que en la imagen 8, así que, para sugerir nuevas opciones, les propuse que posaran como *machos*. Se rieron y se lo tomaron como si les hubiera dicho que no parecían hombres (imagen 9). Empezaron a cruzarse de brazos o a separarlos un poco de sus troncos. Alguno dijo: “me sentí mujer”. Cuando les pregunté por lo que pensaron en ese momento, Mario dijo:

Yo no puedo hacer eso porque el macho es...no es el término correcto, para mí sería posar como varón.

*Diego:* ¿por qué? ¿cuál es la diferencia entre hombre, varón o macho?

*Mario:* es que aquí la palabra macho es que es un machista, cómo que ofende.

*Diego:* ¿y varón?

*Mario:* varón es como un caballero, un trabajador, mientras que macho es como de machista.

La distinción que hace Mario entre varón y macho da cuenta de su reconocimiento de formas distintas de ser hombres, similar a lo que pasa con las risas que se ven en la imagen 9. Estaban posando como *hombres jardineros*, pero al escuchar la indicación de posar como machos, tuvieron que pensar en otra forma de presentar su cuerpo, es decir, en performar una masculinidad que no consideraban propia. Sin embargo, las poses fueron las mismas, pues las diferencias corporales entre un hombre y un macho no parecen ser tan claras como los valores que se supone encarnan:

*Diego:* si yo hubiera dicho: posen como varones, ¿qué habrían hecho?

*Sergio:* no más me cruzo de brazos y me paro y ya.



Imagen 10. Johny posa con una rosa en la mano. Diego Álvarez (2023).



Imagen 11. Don Sergio posa con una rosa en la mano. Diego Álvarez (2023).

Un rato después, pasamos al jardín de rosas y allí los hombres escogieron y cortaron las que tenían un rojo más intenso para posar con ellas. Cuando revisé las fotos fue notorio que las mujeres siempre tenían las flores contra su cuerpo, mientras que los hombres las ofrecían a la cámara (Imágenes 10, 11 y 12).

*Diego:* Ustedes están ofreciendo la flor ¿no?

*Charly:* Ah...es el romanticismo.

*Diego:* y en cambio las mujeres siempre tuvieron las flores, ustedes no.

*Sergio:* sí, porque son las mujeres las que reciben las flores y nosotros las damos.

*Mario:* es que nosotros obsequiamos.

*Diego:* ¿Eran conscientes de eso en ese momento?

*Sergio:* no, nada más salió... como por instinto animal (risas).



Imagen 12. Adriana posa con unas flores en sus manos. Diego Álvarez (2023).

Los hombres ofrecen, las mujeres reciben; los hombres cuidan las plantas y estas florecen; los hombres cuidan las mujeres y ellas se embellecen<sup>17</sup>. Esta sería la lógica común entre lo que aparece en las fotografías y lo que los hombres dicen de su trabajo y del porqué posaron como lo hicieron. John Berger (2001) lo plantea de manera contundente:

Todo lo anterior puede resumirse diciendo: *los hombres actúan y las mujeres aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas...El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino. La supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión (Berger, 2001, p. 55).

<sup>17</sup> En una conversación sobre el cuidado de las plantas con don Sergio, equiparó el cuidado de las plantas con el de las mujeres, pues según él, a las primeras había que tratarlas con cariño, darles agua y fertilizarlas para que se pusieran bonitas, mientras que a las segundas había que obsequiarlas con labiales, aretes o lo que quisieran para que también estuvieran bonitas y pudieran salir a la calle con orgullo.

Se trata de una forma de relacionarse análoga de los hombres con las mujeres y las plantas del jardín, donde ellos trabajan y cuidan para ofrecer y proteger, y ellas responden poniéndose bellas y más visibles para las miradas de las(os) turistas.

La última acción de ese día fue pedirles que me tomaran fotografías en las que ellos decidían cómo y dónde debía posar. Mi intención era que ellos también tuvieran el poder de mirarme y tomar decisiones sobre mi imagen en las fotografías, pero no fue algo que les interesara mucho. Por una parte, estuvieron tímidos en decir cómo querían que posara, tuve que tomar las flores y la iniciativa, hasta que Charly me dijo que posara como fisiculturista, y de ahí todo se mantuvo en el campo de la broma. La indiferencia con el hacerme posar y tomarme fotografías, remarcó la diferencia entre mi lugar de enunciación como investigador de *otros*, y el de ellos, en el que intentan definirse a sí mismos y no al *otro*, que en este caso era yo.



Imagen 13. Uno por uno, los hombres del grupo se suben a la cima de la cúpula. Diego Álvarez (2023).



Imagen 14. Sergio posa en la cima de la cúpula. Diego Álvarez (2023).

Uno de los lugares en donde eligieron posar fue la cúpula del jardín de rosas (Imágenes 14 y 15). Esta tiene alrededor de cuatro metros de altura y fue necesario usar una escalera para subirse en ella. Todos posaron de pie, encima de ella y con los brazos en forma de V. Cuando pregunté por qué querían subir allá, uno de ellos dijo en broma: "Somos hombres, nosotros no pensamos mucho". Todos rieron, pero nadie intentó negar la afirmación. Me pidieron que subiera y posara allí, pero Mario solo me dejó asomar el torso, y me detuvo la escalera mientras estuve ahí (fui el único al que se la sostuvieron). Ninguna de las dos mujeres intentó siquiera subir a la cúpula y ningún hombre se los propuso. La forma como se hicieron estas fotos de la cúpula puede verse como una figuración del orden jerárquico del grupo: los hombres más fuertes y arriesgados arriba; el hombre con menos destreza física (el *menos hombre*), a la mitad; y las mujeres, abajo.

### Reflexiones finales

Proponer la fotografía como el componente creativo de la investigación, terminó por ser, no solo una acción metodológica para producir información visual o la creación de un archivo de imágenes para comunicar el proceso y los resultados de la investigación, sino el corazón de la reflexión epistemológica. Al plantear que la lógica de la ciencia moderna es similar a la de una cámara fotográfica que aparentemente solo registra datos exteriores a ella sin modificarlos, y que, por lo tanto, la investigación Occidental sería una forma de mirar y fotografiar desde la distancia, dejé planteada la tensión entre el querer fotografiar y el querer generar conocimiento situado desde el enfoque de la *strong objectivity*. Intentar romper con esta lógica en mi investigación, fue lo que me llevó a proponer la fotografía performativa como acción clave del trabajo de campo.

La fotografía performativa me facilitó articular la reflexión teórica con la creación estética (Rivera, 2015), en el sentido de quebrar dicotomías como razón/sentimiento u observador/observado, y crear situaciones de producción de conocimiento y de creación artística, con los(as) floricultores(as) en las que me posicioné como co-performer (fotógrafo y fotografiado), no como investigador u observador distante. En cada sesión fotográfica, los(as) participantes pudieron descansar del trabajo por un rato, bromear y jugar con su cuerpo. Luego pudieron tener el recuerdo físico de las fotografías y hablar sobre ellas en una nueva jornada de descanso y conversación. A pesar de la sencillez de estas acciones, fueron claves para, paradójicamente, pasar de la lógica visual de la investigación a una lógica del sonido y la voz, del pasar de observar a unos sujetos e interpretar sus acciones y discursos, a conversar e interpretar con ellos sus propias prácticas (Conquergood, 2006, p. 361). Sin la reflexión epistemológica sobre la fotografía y la investigación no hubiera podido generar la propuesta de fotografía performativa. A su vez, sin estas fotografías, la reflexión sobre las masculinidades habría sido más débil.

La fotografía performativa dio lugar a que los hombres pusieran su cuerpo para la cámara de tal forma que hicieran conscientes algunas de sus prácticas performativas masculinas. La idea de que las fotos son una *prueba* de qué tipo de persona se es, lleva a quien posa a interpretar (performar) con su cuerpo versiones de sí misma con las que quiere ser representada y recordada. Si bien, el *re-presentarse* de una manera particular, es una de las formas en que nos relacionamos socialmente, pues nos comportamos de manera distinta dependiendo de los intereses que tengamos o de si estamos en el trabajo, con la familia, con la pareja<sup>18</sup>, esta actitud se acentúa al posar para la cámara. Ya sea que las personas quieran mostrarse alegres o serias, independientes o con relaciones familiares fuertes, las poses y las puestas en escena expresan las expectativas sociales que se tienen sobre sí mismo/a<sup>19</sup> y, en estas sesiones fotográficas en particular, sobre la masculinidad. En el caso de los floricultores participantes, por ejemplo, demostrar que se tiene más poder que otros/as a través del dominio del espacio, de la mirada, de la postura corporal o del ser quienes deciden cómo y dónde deben posar el grupo y sus miembros; o de cómo los hombres “damos” y las mujeres “reciben”. En palabras de Clifford Geertz, no se trata tanto de pensar de forma realista y concreta sobre los(as) sujetos de investigación, sino de “...pensar creativa e imaginativamente *con ellos*” (Geertz, 2003, p. 34) y, en este caso, además de *pensar*, procuré *performar* con ellos la masculinidad.

## Bibliografía

- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. España: Paidós.
- Berger, J. (2001). *Modos de ver*. España: Gustavo Gili.
- Bericat Alastuey, E. (2011). Imagen y conocimiento: retos epistemológicos de la sociología visual. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 22, 113–140.
- Bonetto, M. J. (2016). El uso de la fotografía en la investigación social. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 11, 71–83.
- Bourdieu, P. (2007). *La dominación masculina*. 5. España: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296–314.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Primera edición 2002. Buenos Aires: Paidós.

<sup>18</sup> “...cuando un individuo comparece ante otros, habrá por lo general alguna razón para que movilice su actividad de modo que esta transmita a los otros una impresión que a él le interesa transmitir”(Goffman 16).

<sup>19</sup> Esto no quiere decir que sean del todo conscientes o que en las fotos no queden expresadas relaciones o actitudes que no fueron pensadas por quien decide cómo posar para la cámara.

- Castillo Ramírez, G. (2015). La fotografía como registro antropológico. Aproximaciones, alcances y limitaciones de la imagen fotográfica como fuente y representación de la otredad. *Revista Margen*, 1–6.
- Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. *Ediciones de las Mujeres*, 24, 31–48.
- Connell, R. W., Artigas, I. M. (2003). *Masculinidades*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Connell, R. W. y Messerschmidt, J. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19 (6), 829–59.
- Conquergood, D. (2006). Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics. En *The sage handbook of performance studies* (pp. 351-365). United States of America: SAGE Publications Ltd.
- Crary, J. (2008). *Las Técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Guevara Ruiseñor, Elsa (2008). La masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género. *Sociológica*, 66, 71–92.
- Federici, S. (2022). *Más allá de la periferia de la piel. Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. España: Ediciones Corte y Confección.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. España: G. Gili.
- Fuller, N. (2001). The social constitution of gender. Identity among peruvian men. *Men and Masculinities*, 3 (3), 316–31.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.
- Goffman, E. (1994). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Haraway, D. J. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. España: Cátedra.
- Harding, S. (1992). Rethinking standpoint epistemology: what is 'strong objectivity?'. *The Centennial Review*, 36 (3), 437–70.
- Kimmel, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. Masculinidad/es: poder y crisis, Cap. 3, ISIS-FLACSO: *Ediciones de las Mujeres*, 24, 49–62.
- Minello, N. (2002). Los estudios de masculinidad. *Estudios Sociológicos*, XX (3), 715–732.
- Mirzoeff, N., et al (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W.J.T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM.
- Olavarría, J. (2020). Algunas reflexiones sobre los avances y pendientes en los estudios de hombres y masculinidades en América Latina en las últimas dos décadas. En *Masculinidades en América Latina. Veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género* (pp. 59-84). Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Sobre hombres y masculinidades: "ponerse los pantalones"*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Oyěwùmí, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Colombia: En La Frontera.
- Preciado, B. (2003). Retóricas de Género. Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis. Ponencia presentada en el *Seminario Retóricas de Género, Sevilla*.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires; Tinta Limón Ediciones.
- Ruíz Arroyave, J. O. (2015). *Masculinidades posibles, otras formas de ser hombres*. Bogotá: Planeta Paz, Ediciones Desde Abajo.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Ciudad de México: Herder.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge.
- Silva Téllez, A. (1998). *Album de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Ed. Norma.
- Schwalbe, M., Schrock, D. (2009). "Men, Masculinity, and Manhood Acts". *Annual Review of Sociology*, 35, 277–95.
- Taylor, D. (2011). Introducción. En *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Viveros, M. (2002). *De Quebradores y Cumplidores. Sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

\_\_\_\_\_ (2020). Los colores de la masculinidad: Experiencias de interseccionalidad en nuestra América. En *Masculinidades en América Latina: veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género* (pp. 135-154). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano.