

La imagen como fuente: una construcción de la investigación social.

Lourdes Roca¹.

El testimonio de las fotografías es de gran utilidad si se las sabe someter a un careo severo.
John Ruskin

Si partimos de definiciones tradicionales de la palabra imagen, como las que podemos encontrar en cualquier diccionario, ubicaremos algunas como las siguientes: “*representación de un objeto en dibujo, pintura, escultura, etc.*”; “*figura de un objeto formada en un espejo, una pantalla, la retina del ojo, una placa fotográfica..., por los rayos de luz o de otra clase que parten del objeto; esa misma figura recibida en la mente a través del ojo; representación figurativa de un objeto en la mente*”. Simplemente aquí ya podemos ver como constituye un concepto que se abre a campos semánticos tan dispares como: ojo, retina, mente, espejo, pantalla, figura, representación, entre otros.

Sin embargo, resulta interesante que frente a los términos que se refieren a la imagen en un buen número de idiomas occidentales como el francés, el italiano, el inglés, el portugués, el catalán o el español, donde encontramos la procedencia de la palabra del latín *imago*, *imaginis* (representación, retrato, de la familia de *imitari*), en alemán encontremos para referirla un vocablo como *bild*, cuyo significado remite más bien a *construcción o formación*².

No entraré en este punto porque lo tengo pendiente de mayor estudio, pero en primera instancia me atrevería a plantear que la visión que tenemos de la imagen como *copia*, como resultado de un proceso *imitativo* o de *reproducción* lo más exacta posible, proviene del propio origen de la palabra imagen, y siglos después parece que todavía nos cuesta mucho trabajo abordarla como algo más, como resultado de una construcción en la que intervienen procesos de percepción, selección, registro, interpretación y resignificación de lo que nos rodea y lo que experimentamos, como quizá sí connota mejor la palabra alemana *bild*.

Más allá de los clásicos y a la vez dispares sinónimos que podemos encontrar también en los diccionarios para la palabra *imagen*, y que van desde *representación* hasta *copia*, pasando por *símbolo*, *idea*, *figura*, *retrato*, *imitación*, *modelo*, *reproducción*, *semejanza*, *metáfora* y *comparación*, propongo aquí por principio partir de la propuesta de abordar la imagen como construcción; una construcción que significa, que expresa, que comunica, y que, por tanto, debe ser interpretada. Como resultado de la creación humana, la imagen responde tanto a capacidades innatas del individuo como a capacidades aprendidas socialmente, de ahí la importancia de analizarla por su valor histórico y epistémico.

Así como es una forma de expresión de las emociones, la imagen también es una manifestación de la actividad intelectual (faceta quizá mucho menos estudiada que la primera) y el estudio de estas manifestaciones nos puede ayudar a entender los procesos sociales que analizamos, ya que constituyen evidencias de una función intelectual tan compleja como es la capacidad de abstracción.

La imagen comunica a la vez acerca de lo que estuvo ahí y de maneras de pensar, por lo que los registros que sobreviven materialmente se convierten de inmediato en vestigios de posible interés para la investigación social.

1. Profesora-investigadora del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, proyecto Instituto Mora/CONACYT, en la ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. lroca@mora.edu.mx - www.mora.edu.mx

2. Bildung (formación), bilden (formar), gebildet (instruido, inteligente, culto), son algunos ejemplos de los diferentes significados y sentidos a los que remite la palabra imagen en alemán (bild) con respecto a otros idiomas donde su raíz es latina (imago).

El documento visual: su caracterización

Si tomamos los postulados de Régis Debray, cabe considerar que “a diferencia de otras épocas donde la imagen fue concebida como *ídolo* que fascinaba por su *valor mágico* (época que cataloga como *logosfera*, ubicándola antes de la imprenta), o como *arte* que genera placer por su *valor artístico* (época que cataloga como *grafosfera*, ubicándola antes de la televisión), en nuestro tiempo, el cual cataloga como *videosfera*, *lo visual* requiere distancia por su *valor sociológico*”(Debray,1994), tanto si estudiamos las imágenes que hoy se producen como si hacemos una historia de ellas (Roca, 1999)³.

Más allá de que coincidamos o no con estos cortes temporales que Debray establece, cada vez es más evidente que la imagen constituye un testimonio pero no nos podemos quedar en esta simple afirmación; me parece importante sobre todo no perder de vista esta apreciación que hace acerca de la distancia con que debemos verla, más que por su valor *sociológico* yo diría *epistémico*, porque destaca también la importancia de conocer lo que Haskell (1994) ha llamado “*su impacto en la imaginación histórica*”.

Ahora bien, con la fotografía en concreto se extiende el paso de la singularidad de un original a la pluralidad de la copia: del valor de culto al *valor de exhibición*, diría W. Benjamín (1973). Y así como para la historiografía es tan importante conocer quién escribió cualquier documento por analizar (Carr, 1990), aquí es fundamental conocer dos cosas: quién fue el autor de la fotografía y, de ser el caso, tanto el fotógrafo como el que la encarga, a quien podríamos ver bajo la figura de productor (o *comitente*, para la historia del arte); y los diversos soportes en que se encuentra cualquier pieza o imagen material, así como sus diferentes formas de circulación, y por tanto sus funciones y significaciones⁴.

Igual de importante es no perder de vista el contexto, porque este documento es permanentemente descontextualizado; hasta más que cualquier otro, quizá por el artificio que se une a ella al identificarla sin más con la realidad. Efectivamente, aunque este tipo de imagen es menos realista de lo que parece a simple vista, son precisamente también estas distorsiones las que debemos estudiar. Llega a ser hasta traicionera, ya que cualquier arte tiene sus propias convenciones.

"La fotografía no es una copia fiel de la realidad, no es una reproducción de algo que existe o ha existido. La fotografía es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite. Y aunque se acuñen frases que pasan a ser estereotipos que la definen como la cristalización del instante visual, el certificado de presencia o la reproducción no mediatizada, lo cierto es que la fotografía se separa mucho de la realidad o, incluso, de la percepción humana de la realidad".

Sobre todo porque elimina todo lo que no es susceptible de ser registrado por medios ópticos; reduce la tridimensionalidad del mundo real a la bidimensionalidad propia del plano; y además no reproduce el movimiento, sino que detiene el tiempo y elimina o altera el color (Del Valle, 1999)⁵.

Sin embargo, la imagen es necesariamente explícita en temas que los textos pueden pasar por alto fácilmente. Es un valioso testimonio de otros aspectos de la praxis social, a menudo no documentados por ningún otro vestigio; pueden constituir un testimonio de aquello que muchas veces no dicen las palabras (lo que dio origen al famoso dicho que aquí en esencia

3. "Memoria imaginada: el encuentro del testimonio oral con el visual. 1999, págs:131-132

4. Cfr. Aguayo y Roca (coords.), estudio introductorio a Imágenes e investigación social, tomo I, en prensa, México.

5. Cfr. Manual de documentación fotográfica. Síntesis. Madrid 1999, pág 13.

cuestionamos porque, como veremos más adelante, para decodificarlas es necesario verbalizar sobre ellas⁶).

Resulta básico estudiar la relación entre imagen y cultura, sobre todo los códigos sociales y culturales de la sociedad que produjo la imagen. Y la iconografía puede ser un primer paso: nos permite acceder a las formas, al detalle. Pero un primer problema es cómo traducir la imagen a texto, porque *“lo que vemos corresponde más bien a aquello que aprendemos a ver”* (Yankelevich y Méndez, 1986).

Podemos partir de ciertos niveles: desde la **descripción iconográfica**, centrándose sobre todo en los objetos, al **análisis iconográfico**, donde ya entran los significados convencionales, hasta llegar a la **interpretación iconológica**, que ya busca significados intrínsecos. Según Panofsky (2001) sólo con este último nivel de interpretación podemos hacer historia de la cultura. Sin embargo esta propuesta tiene también sus limitaciones porque en todo caso, ¿a qué estaríamos llamando *significados intrínsecos*?

En lo que sí podríamos estar de acuerdo es en la importancia que la imagen tiene para la historia social de la tecnología y de la cultura material, que en última instancia son las que han venido condicionando su producción, sobre todo a partir de la revolución industrial del siglo XIX. Y aquí resulta tan importante *lo que se ve como lo que no se ve*, porque esto conlleva problemas básicos de cualquier representación: la idealización, la alegoría, la distorsión, la sátira, entre otros.

De otra manera, quiero imaginar con Burke (2001) al historiador del año 2500, trabajando con las numerosas imágenes que hoy se producen y circulan, como documento de investigación: ¿qué mundo recuperaría?. Es claro que las imágenes actuales que circulan por doquier no son sólo un reflejo de la sociedad que las produce, sino que manifiestan también maneras de ver esa sociedad, así como maneras en las que se quiere que sea vista.

Excepto las fotografías manipuladas o trucadas, *“lo que aparece en una fotografía estuvo ante el objetivo de la cámara, la fotografía es lo que fue, lo que existió en un momento dado”* (Del Valle, id)⁷, por lo que es preciso analizar las relaciones que establece con la realidad, que para Del Valle pueden ser de tres tipos: simbólicas, estéticas y epistémicas. Las primeras han sido ampliamente estudiadas por disciplinas como la antropología y la historia del arte respectivamente, pero a nosotros nos interesan particularmente las epistémicas y lo que su estudio puede aportar a la historia social y a la antropología histórica.

Si tomamos a la fotografía como artefacto social, como producto resultante de una aplicación tecnológica mediada por el sujeto que registra desde una cultura, desde una praxis social de una época, coincidiremos en que sólo podemos llegar al significado holístico de la fotografía si la consideramos por sí misma como documento/artefacto, interpretamos su contenido y comprendemos la intención del fotógrafo.

Una metodología de investigación sobre las fotografías debe atender por tanto factores formales, como de contenido y de contexto: un análisis detallado de la evidencia interna y una comparación de las fotografías con otras imágenes; un conocimiento previo de la historia de la fotografía que nos permita comprender sus usos tecnológicos y sus limitaciones; un estudio de la intención y propósitos del fotógrafo, así como del modo en que las imágenes fueron usadas por su creador; una revisión de otros vestigios relacionados, incluido el análisis de los demás usos que se puedan haber hecho de ellas por otros; y un estudio de los sujetos y espacios registrados, debidamente contextualizados en la época del registro, aunque a la luz de lo que una interpretación actual nos puede permitir.

6. Cfr. reflexiones acerca de la oralidad secundaria, que plantea Walter Ong a propósito de la postipografía electrónica. (Ong, 1987: 134)

7. Op.cit. pág 14.

Ahora bien, el primer problema que se presenta una vez construido el objeto de estudio y cuando ya tenemos la claridad suficiente acerca de los vestigios que debemos buscar, es el de la localización misma de este tipo de registros. El investigador debe enfrentarse a la pérdida irremediable de muchos de ellos (de hecho, muchos más de los que nunca podremos saber), y lidiar a menudo con las limitaciones de las colecciones y los prejuicios con que están construidas⁸.

Sin olvidar estas limitaciones resultantes de la pérdida constante de este patrimonio cultural y de las dificultades de preservarlo, catalogarlo y difundirlo debidamente, es un hecho que las fotografías son más valiosas si las estudiamos cuando están relacionadas por grupos o series, que si pretendemos trabajarlas de forma unitaria.

Una vez localizados los registros que nos permiten analizar nuestro objeto de estudio, no sólo deben ser sujetos a un análisis detallado, a partir de las básicas respuestas al quién, cuándo, dónde y por qué, sino que también debemos analizar quién controló el registro: el sujeto, el que la ve, el fotógrafo o una combinación de todos. Matices como el objetivo comercial por registrarla, los estereotipos, los gustos de la audiencia que tiene en mente el fotógrafo, siempre dentro del contexto de su producción, son importantes a considerar para entender qué fue y qué no fue fotografiado.

Parece haber una relación entre las intenciones explícitas del que registró la imagen, la selección del proceso y los estilos visuales resultantes. Por ejemplo, el registro visual refleja la metodología y propósitos de los primeros etnógrafos, en contraste con el tipo de imágenes registradas por los fotógrafos viajeros profesionales (Scherer, 1992).

Estudiando la obra del fotógrafo es posible evaluar sus intenciones, en particular en el contexto de las costumbres y limitaciones fotográficas del periodo. Las preguntas que podemos hacerle al registro visual son muchas, el reto es aprender qué puede ser comprendido a partir de la misma imagen y qué debe ser obtenido a partir de materiales documentales relacionados.

De registro visual a fuente de investigación: su análisis documental

Sin quedarnos entonces con la primera vista rápida de la imagen, resulta fundamental la atención y análisis sobre el detalle, aquel que necesita ser mirado y vuelto a mirar a la luz de otros documentos, siempre sin perder de vista el contexto y analizando las relaciones que se dan entre sujeto-objeto y sujeto-sujeto, porque a menudo sólo a través de ellas podemos ver con la mayor exactitud hasta los más mínimos detalles de la vida cotidiana.

Sin embargo, a partir de la imagen fotográfica (y después con la filmica, televisiva, videográfica) se hace más común asociar determinado acontecimiento con su imagen visual. De hecho, concretamente con la televisión esto ya es inseparable⁹. Desde luego fue clave la posibilidad de reproductibilidad, que podemos empezar a ver desde inicios del siglo XVII, en que comienza la circulación de imágenes reproducidas acerca de eventos contemporáneos como guerras, incendios, asesinatos,... que eran elaboradas con el fin de venderlas masivamente como recuerdo (Burke, 2001)¹⁰. Y aquí es importante resaltar que ya podemos encontrar desde pretensiones de lograr representaciones del tipo **testigo ocular**, hasta

8. Así como debemos aceptar que los documentos (más allá de su código y/o formato) contienen una gran diversidad de experiencias e interpretaciones que sólo pueden hablar cuando el investigador las apela e interpela, -decidiendo qué hechos y qué experiencias rescata-, también debemos aceptar que sin archivos y centros documentales donde buscar y seleccionar información, no hay investigación ni investigadores (Cfr. Camarena, 2001:193). Esta constituye una de las principales preocupaciones del Laboratorio, ya que en nuestro país la situación de los archivos fotográficos todavía está muy lejos de ser la ideal para el trabajo de investigación.

9. De ahí textos como Televisión: la realidad como espectáculo, de Furio Colombo, o Construir el acontecimiento, de Eliseo Veron.

10. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Crítica. Barcelona 200, págs. 177-179.

convenciones que incluyen tanto la grandilocuencia característica de la pintura narrativa como trascendentes omisiones de todo lo que pudiera restar dignidad a una escena, llegando al extremo por ejemplo de prescindir de cualquier alusión a las clases desposeídas, lo que para estudios como los que venimos realizando resulta de primera importancia no perder de vista, a propósito de las ausencias o **lo que no se ve** frente a **lo que sí se ve**.

Consideramos que si nos interesan los registros fotográficos por su carácter informativo, social o histórico, sólo con un análisis documental podemos indexarlos, manejarlos cómodamente por medio de sus representaciones, informar sobre ellos sin acudir a ellos e incluso ordenarlos de forma sistemática. Y aquí resulta inevitable referirnos al polimorfismo de la imagen, es decir, a la compleja relación imagen-texto: la fotografía sin texto constituye un documento muy difícil de tratar y a menudo rechazado. La particularidad se puede presentar en ella con perfecta precisión, pero la información global no será completa si no podemos reconocer esa particularidad (Del Valle, id.)¹¹.

Por ejemplo, si profundizamos en las relaciones entre la fotografía, el pie de foto y el referente, podremos encontrar varios escenarios: un referente no identificable por el lector (común en la fotografía científica); un referente identificable y texto complementario (como es usual en la fotografía de prensa); y un referente identificable sin texto aclaratorio (en el álbum fotográfico de cualquiera de nosotros).

Como resultado de la polisemia de la imagen, su significado cambia con el paso del tiempo, por lo que no podemos olvidar que los efectos del pie de foto son importantes en la transmisión de significados, tanto lingüísticos como narrativos. Es decir, los significados de una fotografía cambian de acuerdo con el contexto donde se la ve (*el significado es el uso*, diría Wittgenstein, o *el medio es el mensaje*, diría McLuhan). Es por ello que con gran facilidad la fotografía desprovista de texto es interpretada de forma dispar según quién la vea y dónde la vea, ya que existe y significa cosas diferentes, en tres momentos que es necesario considerar: el de su creación, el de su tratamiento documental, y el de su reutilización.

Al documentarla tenemos dos posibilidades no excluyentes: buscar en la fotografía lo que el autor quería expresar y/o buscar lo que ésta dice, independientemente de las intenciones del autor; y en este caso será importante, o bien buscar en la fotografía lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que remite, o bien buscar en ella lo que el lector encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones o arbitrios. La primera opción, que persigue cierta objetividad parece la más apropiada para el documentalista, la segunda opción, ciertamente subjetiva, se puede aplicar al ilustrador que escoge imágenes para crear nuevos documentos.

Desde luego que las fichas documentales no pueden reemplazar a las propias fotografías. Sin embargo, las fichas sí pueden incluir una gran cantidad de información que describa los atributos característicos de cada fotografía considerada como unidad documental, información complementaria que, estructurada de acuerdo con los criterios normalizadores propios de todo proceso documental, serán de gran ayuda al que quiera encontrar las piezas, recuperarlas de un acervo o saber algo sobre ellas. Y podemos ver que los principales serían los atributos biográficos (el autor y sus circunstancias, fecha, lugar y título) y los temáticos (contenido tanto denotativo como connotativo, o lo que aparece y lo que sugiere).

Pero además tenemos los atributos relacionales, que son resultado del análisis por series, ya sea por carácter intrínseco (fotografía de prensa y texto-noticia) con origen común y complementarios, o bien por carácter extrínseco (texto-ilustración o novela-película).

11. Op cit., 1999, págs 113-117.

Según nuestra experiencia y de acuerdo con Del Valle, una metodología de análisis documental debe contemplar el análisis morfológico y el de contenido (Del Valle, id) ¹². El primero implica estudiar características técnicas, formales y de composición de la imagen, como el soporte, formato, tipo de imagen, óptica, tiempo de pose, luz, calidad técnica, enfoque del tema y estructura formal. El segundo, según la finalidad del acervo, implica analizar el documento visual y todo lo que lo acompañe, identificando lo mejor posible todos los elementos fotografiados: personas, lugares, objetos, acciones/situaciones, contexto (aunque no esté en la fotografía), connotaciones más claras; con evaluación de la pertinencia de conceptos candidatos a entrar en la ficha de descripción, con traducción al lenguaje documental utilizado en forma de descriptores (separando los referenciales de los no referenciales) y con redacción de un resumen textual de la fotografía, que básicamente describe el quién/es, cuándo, dónde y por qué.

Si el significado de la imagen cambia no sólo en función de quién la mira y cuándo la mira, sino también según lo que uno ve a su lado o inmediatamente después, podemos ver la importancia de analizarla tomando en cuenta el espacio en que se inserta o por el que circula y junto a qué, factor muy a menudo difícil de seguir con un documento como la imagen, pero no por ello menos digno de atención.

Lo que queda claro es que se trata de documentos que nos dicen tanto más cuanto mejor sabemos interrogarlos ¹³. Sí, es fundamental trabajar sobre los grados de iconicidad, pero sobre todo en los signos que permiten su codificación, porque ¿qué pasa ante un vuelco histórico tan importante como el paso de la imagen ilustrando a la palabra, a la palabra que estructuralmente resulta parásita de la imagen? (Aparici y García Matilla, 1989) ¹⁴.

Este es uno de los más importantes retos del estudio de las imágenes como documentos en los siglos XIX a XXI. La imagen figurativa, a diferencia de la gráfica, suscita relaciones de analogía entre formas y colores por una parte, y la estructura perceptiva del receptor por la otra. El análisis es aquí siempre un esfuerzo por reducir la polisemia del signo y establecer una significación correspondiente.

En el *Laboratorio Audiovisual de Investigación Social* ¹⁵, nos ubicamos desde la historia social y la antropología histórica; por ende, lo fundamental para nosotros acerca de los procesos sociales que estudiamos es poner atención en las relaciones contradictorias que se establecen entre sujetos y grupos, a partir de una construcción precisa de objetos de estudio y del análisis del contexto social en el que se insertan las fuentes que seleccionamos, y aquí es de primera importancia reconstruir lo que otros han llamado **el ojo de la época**, así como atender también a los estudios de recepción, porque el estudio de las imágenes sobre la sociedad ha sido el centro de atención, restando importancia a los análisis de la influencia de la sociedad sobre la imagen, factor también prioritario para nosotros. Es decir, nos preocupan en gran medida los peligros del **ilustracionismo**, entendido como el uso de las imágenes reducido al de simples ilustraciones de textos a menudo ni siquiera relacionados con ellas, por lo que abogamos por su incorporación como fuentes y su tratamiento documental, en la convicción de que desde la investigación podemos hacer mucho por cambiar esta generalizada situación que promueven tanto los medios editoriales como los audiovisuales mismos.

Si las imágenes son fundamentales para acceder a las visiones del mundo propias de una

12. Op.cit. 1999, pág. 124.

13. Aunque precisamente uno de los problemas más acuciosos de la sociedad actual es el desfase que presenta una educación en la que lo verbal es el modo de expresión privilegiado, ya que "la información visual tiende a actuar por completo al margen de ese sistema y provoca un desarrollo exuberante de nuevas necesidades más imperiosamente sentidas que las antiguas". De ahí la urgencia de una nueva educación que, entre otras cosas, permita a los individuos a los que se dirige "sobreponerse al desorden causado en ellos por la intrusión desbordante de los mensajes visuales, e inventar en el contexto de la esfera visual un nuevo equilibrio" (Cohen-Seat, 1967: 84-89). Y aquí, a nuestro modo de ver, tiene una gran responsabilidad y reto la investigación.

14. Lectura de imágenes. Ediciones de La Torre. Madrid 1989, págs 54-69

15. Proyecto Instituto Mora/CONACYT, ciudad de México, www.mora.edu.mx

época, es prioritario ubicarlas en una serie de contextos que van relacionados con el que la encarga, el que la produce, dónde, cuándo y para qué. Estudiarlas en la medida de lo posible como parte de series y analizar siempre con sumo cuidado los detalles, así como no perder de vista sus diferentes significados según el momento, son vías que nos han aclarado el camino en numerosas ocasiones; sin embargo, como he mencionado, se presenta como otro gran reto el abordaje de los silencios o las ausencias, por aquello de **lo que no se ve**, así como las respuestas negativas que ofrecen las imágenes a nuestras preguntas, que en todo caso son tan valiosas como las positivas¹⁶. Éste ha resultado un factor de primera importancia en la investigación en curso sobre el zócalo capitalino o plaza principal de la ciudad de México y sus imágenes: sus mensajes pretenden hablarnos más de cómo debía ser visto este espacio, pero los detalles a menudo revelan cuáles eran los usos sociales que se le daba, más allá de la norma.

Evitando los extremos, no vemos entonces a la imagen sólo como reflejo de una determinada realidad social ni sólo como un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que pensamos que su estudio debe ocupar múltiples posiciones intermedias entre estos dos polos. De acuerdo con (Morin, 1994)¹⁷, la cultura no sólo comporta una dimensión cognitiva: es una máquina cognitiva cuya praxis es cognitiva.

El conocimiento se vincula en todas partes con la estructura de la cultura, la organización social, la praxis histórica. No sólo es condicionado, determinado y producido por ellas, sino que también es condicionante, determinante y productor de ellas. Y siempre y por todas partes la cultura transita por las mentes individuales, las que disponen de una autonomía potencial, y esa autonomía puede, en ciertas condiciones, actualizarse y convertirse en pensamiento personal.

Los usos sociales del espacio en el Zócalo de la ciudad de México: el caso de estudio

Los vestigios documentales que tratan lo relacionado a las festividades que tienen lugar en la plaza de la Constitución o Zócalo de la ciudad de México, nos indican que una posición ambivalente de las autoridades para permitir o prohibir las fiestas que se desarrollan en este espacio es algo que se mantiene durante la segunda mitad del siglo XIX y que tras sus opiniones encontradas, aparecen decretos que las prohíben, los cuales se consideran medidas definitivas, sólo para que años más adelante esas formas de celebrar y sus instalaciones aparezcan en todo su esplendor (Aguayo, 2002b).



En el marco de una más amplia investigación acerca de los usos y apropiaciones del espacio en el caso del zócalo capitalino o plaza principal de la ciudad de México, durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, algunos avances sobre el estudio del lustro 1880-1885 han sido posibles gracias a lo que nos ha permitido entender una veintena de imágenes fotográficas de este espacio desde diversos ángulos y en diferentes momentos. De hecho, el periodo fue seleccionado con base a las imágenes que pudimos catalogar del mismo, y en ellas encontramos que frente a las fotografías más comunes que se construyen queriendo mostrar la

16. Por ejemplo, dice irónicamente Monsiváis: "la ciudad es hostil sólo si uno se sale de su clase". En los años cincuenta en México se prohíbe todavía mostrar imágenes degradantes como las de la pobreza, porque "a la pobreza se llega cuando no se logra ser moderno, y a la modernidad se llega cuando se deja de ser pobre". (Carlos Monsiváis, agosto 1998, en un curso impartido sobre Arte y ciudad, en el CNA, Ciudad de México).

17. "Cultura en conocimiento", 1994, págs. 74-81

monumentalidad o belleza de la plaza, aparecieron otras que nos mostraban parte de las festividades que tenían como escenario el zócalo de la ciudad¹⁸.

Ahora bien, cabe aclarar, ¿por qué la fiesta? Hace casi un año, el 6 de agosto de 2002, amanecemos en el Distrito Federal con la curiosa noticia de que se instaló un circo en la plancha del zócalo de la ciudad, lo que generó toda una serie de notas de prensa, radio y televisión durante más de una semana, así como una profusión de opiniones y comentarios al respecto. Los extremos de estas opiniones estaban entre criticar el uso de un espacio privilegiado de la nación y los que aplaudieron la diversión que facilitaba a la población, especialmente a los niños.

Entre estos puntos, toda la gama de opiniones se pueden encontrar también en el lustro 1880-1885, expresadas en principio por los integrantes de la Comisión de Diversiones Públicas que regía desde el Ayuntamiento los permisos para cualquier tipo de uso del espacio en el zócalo capitalino, ya fuera para unos juegos de caballitos, o para un teatro de títeres.

Sin embargo, aunque muchas fiestas venían de tiempo atrás y continuaron después de este periodo, lo que encontramos característico de este lustro es una posición firme del Ayuntamiento y medidas para controlar y orientar estas fiestas, lo cual se refleja en parte en los cambios que podemos observar en los criterios para conceder o no el permiso de instalar determinadas diversiones en ciertas fechas específicas. Elegimos por tanto el tema de las fiestas como objeto de estudio para construir nuestras fuentes gráficas porque, como ya se señaló, contienen elementos para el análisis social que no han sido considerados para trabajar la época¹⁹.



Así como el año pasado los Hermanos Vázquez instalaron su circo en la llamada plancha, en 1881 los Hermanos Orrin montaron un circo en la plaza de Seminario, ubicada en el extremo nororiental de la plaza, para lo que Eduardo Orrin no tuvo mayores complicaciones en obtener el permiso de la Comisión de Diversiones Públicas y plantar ahí la carpa con miras a estar presente en la temporada, es decir noviembre y diciembre, de aquel año²⁰.

No se han localizado imágenes fotográficas de este circo, más que la realizada por Jackson en

18. Los registros corresponden básicamente a los que Lorenzo Becerril y Antíoco Cruces hacen en 1880, Jackson entre 1882 y 1883, y los socios Gove & North entre 1883 y 1885, aunque especial atención recibe en cuanto imágenes y texto la obra de Manuel Rivera Cambas México pintoresco, artístico y monumental, cuyo primer volumen es editado en 1880.

19. Con el triunfo de los liberales, además del dónde se prohibieron ciertas diversiones y juegos, que se calificaron de perniciosos. Las corridas de toros, peleas de gallos, los juegos de naipes y en general los de azar estuvieron en la mira y fueron perseguidos o hasta prohibidos en el Distrito Federal. Luego, aunado al qué, también se cuestionó el cuándo. Las pulquerías y la venta de pulque, producto con el que se enriquecieron más de uno de la élite de entonces, fueron señalados como formas que afectaban el trabajo y el orden; lo mismo sucede con inocentes juegos como las canicas que fueron elevados a categoría de enemigos que pierden el alma de los niños. En el camino de formar ciudadanos y trabajadores, se intentó definir, el qué, cuándo y cómo deberían divertirse los habitantes de la ciudad. Pero, aunque se tenía una idea de qué prohibir, estas celebraciones que la élite no compartía, les traían a la vez ganancias tanto a comerciantes como a un Ayuntamiento en constante penuria por sus ingresos.

De acuerdo a las fuentes documentales consultadas, la época que causaba más expectación era la que iniciaba en noviembre, y es importante señalar que cada uno de los numerosos puestos que se instalaban ahí significaban ingresos para el Ayuntamiento. Haciendo un seguimiento del trabajo de la Comisión de Diversiones Públicas de esta corporación durante todo el lustro (Archivo Histórico del DF, Diversiones Públicas, 802 y 803), se observa que en 1881 y gran parte de 1882, se autorizan permisos para varias instalaciones, entre las que sobresalen los juegos de caballitos y teatros de títeres, por tratarse de un "asunto de niños" y por tanto no "inmoral", aunque precisando claramente que son exclusivamente para instalarse en el día o días feriados indicados para levantarse de inmediato al siguiente día. Es a fines de 1882 que empezamos a encontrar negativas a este tipo de solicitudes, externadas por las comisiones de hacienda y de policía.

20. Archivo Histórico del Distrito Federal (en adelante AHDF), Diversiones Públicas, volumen 802. Cabe mencionar que parece importante negocio para el municipio, no tanto por el centavo diario por m² de renta del espacio, sino porque Eduardo Orrin ofrece donar al ayuntamiento un sistema norteamericano para barrer y regar.



1883; aunque aún en ésta, el objetivo era tomar una perspectiva de la calle de Moneda y en general del oriente de la ciudad, y no el circo.

En ese 1883, Eduardo Orrin pide que una vez más se le conceda la plaza de Seminario para seguir con su circo durante una tercera temporada, de noviembre de 1883 a febrero de 1884, en esta ocasión se le autorizan 1313 m². Y al siguiente año se le concede de

nuevo, porque en compensación al Ayuntamiento, ofreció un pago de \$500 pesos para que se construya un jardín en la plaza de seminario²¹.

Pero regresemos al 23 de septiembre de 1881, en que la Comisión de Festividades del Ayuntamiento decidió formar un **“Proyecto para la festividad de los días de Todos los Santos y de Muertos”**, para entender mejor cómo se van dando las restricciones.

El proyecto tenía como objetivo evitar *“los graves disgustos y las dificultades de todo género que han suscitado siempre al Ayuntamiento los jacalones que se han establecido en la plaza, los obstáculos que para la circulación han presentado cada vez mayores, la solicitud de puestos y construcciones ligeras que en estos días se acostumbra levantar”*; se trataba también de evitar *“los inconvenientes que en otros años han ofrecido que al fomentarlas debidamente, era de todo puesto necesario reglamentarlas con anticipación y sujetarlas a un plan uniforme e invariable”*. En esta ocasión, el conocido discurso de la Corporación tenía como justificación que *“la formación reciente del jardín del atrio de Catedral”* había disminuido el espacio disponible, por lo que se propuso que *“las mencionadas festividades se verifiquen en la Alameda”*²², gran parque proyectado como centro de un nuevo polo de desarrollo al poniente del centro.



De ahí que a partir del año 1882 se pueda observar una tendencia a negar permisos para instalar diversiones en el Zócalo. Desde 1881 vemos cómo comienza a tomar fuerza esta nueva postura, a raíz de la proposición que hace el regidor Pliego el 4 de mayo de ese año sobre que ya no se concedan en lo sucesivo licencias para establecer tiendas de campaña, jacalones, etc, en la plaza de la constitución, destinados a cualquier género de diversiones públicas, por las siguientes razones: *“1- Embargan el uso público de la misma; 2- La afean y descomponen el*

*piso de ella; 3- Presentan peligros contra las buenas costumbres y el mantenimiento del orden público; 4- Dan ocasión a siniestros por la aglomeración de concurrencia y debilidad e improvisación con que se establecen”*²³.

De esta manera, consideramos que con la negativa para la temporada de 1885 concluye un ciclo: el de la plaza principal como espacio privilegiado para instalar este tipo de diversiones;

21. Ibid.

22. AHDF, Festividades de Noviembre. Todos los Santos. 1065.

23. AHDF, Diversiones Públicas, 802 y 803. La nueva postura del Ayuntamiento la podemos ver claramente manifestada en el informe del 30 de enero de 1883 de la Comisión de Diversiones Públicas, publicado en Municipio Libre al día siguiente (Municipio Libre, 1 de febrero de 1883, tomo VIII, No. 3, p.2. En AHDF, Diversiones Públicas, 802 y 803). Mientras, en la misma página podemos ver la columna de Noticias Municipales, donde aseguran *“Se comenzará próximamente a componer el paseo de la Alameda”*, que es la nueva alternativa promovida para canalizar las solicitudes de este tipo hacia otros espacios que ya no sean los de la plaza principal. En el caso de Orrin, tanto por su éxito como por las prórrogas otorgadas por la Comisión y desde luego por la crecida cantidad de sus aportaciones, el circo permaneció cuatro años en la plaza de Seminario. Sin embargo, y pese a una larga tradición de instalar este tipo de carpas y teatrillos provisionales en diversos espacios del zócalo (sobre todo frente a Palacio y en la plaza de Seminario), en 1885 podemos observar cómo el Ayuntamiento pone fin a este tipo de permisos, al no autorizar a través de la Comisión de Diversiones Públicas la instalación de ningún tipo de teatro, carpa o jacal temporal en ningún lugar de la plaza principal.

porque para entonces ya se hizo público que en la plaza no se permitirán más este tipo de espectáculos y a partir de aquí las solicitudes comienzan a proponer otros espacios autorizados para ello²⁴. Partimos de que la época que trabajamos se inserta en el proceso más amplio en el que la élite política construyó proyectos y realizó una serie de cambios para dar forma a la urbe de acuerdo a una idea de ciudad; un espacio eficiente, ordenado y limpio, en el que su belleza fuera reflejo de una ciudad amable para la salud de sus habitantes. Años antes, había comenzado el cambio dramático de significación de la ciudad: de ser en su mayor parte un espacio sacralizado, donde los símbolos católicos se apoderaban de calles, puentes y plazas, pasó a una ciudad que intentaba sustituirlos por los símbolos de otra “religión” fomentada por una institución distinta: la formación de la nación.

Así, a la ciudad se le superpondría poco a poco la máscara que la presentaría como lo que el régimen soñaba: una ciudad moderna, por lo que no debe entenderse sino una que fuera calca de las capitales europeas, desde donde se rigiera a todo el país.

Algunos autores han explicado la transformación en las celebraciones como una entrada a la modernidad (Moya, 2001). Llevando esta idea al extremo, es decir a una aculturación de las clases populares y especialmente de los indígenas, García Cubas afirmó que era una clase en extinción, debido a “leyes naturales”. Sin embargo, como se puede constatar en las crónicas que se conservan hasta inicios del siglo XX, a pesar de que ya no existían las instalaciones en las que se desarrollaban estas diversiones, la gente asistía en las fechas tradicionales a celebrar de manera tradicional. Es más, impregnó las fiestas “cívicas” con sus maneras de celebrar.

Es decir, aunque hubo una campaña por expulsar ciertos tipos de diversión en las fiestas populares, éstas regresaron en las celebraciones cívicas (caballitos, circo, magia, fuegos artificiales) y otras muchas estuvieron presentes y fueron promovidas por el poder, a veces lanzándolas en otros espacios menos centrales. Otras más que se trataban de impedir a toda costa, como la bebida y comida callejera, se impusieron en pleno Zócalo capitalino.

Quienes han abordado los estudios de la “modernidad” o de las fiestas ciudadanas, tienden fácilmente a dejarse llevar por las intenciones de la élite, por los discursos de los intelectuales liberales, dejando de lado esta persistencia de los desposeídos a insistir en sus formas de vida y diversión. Las explicaciones a estos procesos se pueden hacer en distintos sentidos no necesariamente excluyentes.



El primero, como en el caso del comercio, y que ya se ha comentado aquí reside en que los combates del Ayuntamiento contra prácticas seculares de los habitantes, arraigadas y vigentes en la medida en que significaba una fuente de vida para muchos de ellos, los cuales se rebelaban contra la política impuesta no sólo por costumbre, sino porque estaban imposibilitados de pagar las rentas que les exigía el hecho de estar en otros mercados, tenía como límite la permisividad de las autoridades para hacerse de recursos. Los puestos y diversiones, con las que no estaban de acuerdo por principio, dejaban recursos a más de uno, por eso “*el Ayuntamiento nunca obtuvo victorias definitivas o irreversibles*” (López Monjardín, 1985)²⁵. Otra explicación es que, independientemente de prohibiciones, al existir una postura de fuerza de la población, las autoridades tenían que ceder. Lo cual es claro en la forma en que se hacen las celebraciones cívicas, pues con sólo discursos y otras manifestaciones oficiales, las fechas de la nación dejarían de tener el atractivo que en efecto tuvieron y siguen teniendo.

24. Ya para la temporada de 1884 a 85, ni un permiso de juego de caballitos frente al Palacio Nacional es autorizado “por inconveniente”. Y para la de 1885 a 86, la instalación de un teatro provisional en la plaza del seminario es concedida, pero afuera de la alameda. AHDF, *Diversiones Públicas* 802 y 803.

25. Hacia la ciudad del capital: México 1790-1870”, 1985, pág 111

Bibliografía y Videografía

Aguayo, Fernando; Paris García; Carlos Hernández; Felipe Morales Leal y Lourdes Roca. *Revelando el rollo. Los usos de lo visual en la investigación social*. Instituto Mora/CONACYT. México 2002. 47 minutos.

_____ ; Lourdes Roca y Citlali Salazar. *Funciones y apropiaciones de un espacio urbano: el Paseo del Zócalo (1880-1885)*. En: **VI Encuentro de Cultura y Ciudades Contemporáneas**. CIESAS-ITESO. Guadalajara, México 2002.

_____ y Lourdes Roca, (coords.). *Imágenes e investigación social*. (en prensa) Instituto Mora. México.

Aparici, Roberto y Agustín García M. *Lectura de imágenes*. Ediciones de La Torre. Madrid 1989.

Ardèvol, Elisenda y L. Pérez Tolón. *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación Provincial de Granada. Granada 1995.

Barlow, Horace; Colin Blakemore y Miranda Weston-Smith. *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Drakontos Crítica. Barcelona 1994.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid 1973.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. Barcelona 2001.

Camarena, Mario y Lourdes Villafuerte. *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*. AGN. México 2001.

Carr, Edward. *¿Qué es la historia?* Ariel. Madrid 1990.

Collier, John Jr. and Malcolm Collier. *Visual anthropology : photography as a research method*. University of New Mexico. Albuquerque, New Mexico 1999.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la mirada en Occidente*. Paidós Comunicación. Barcelona 1994.

Del Valle Gastaminza, Félix (ed.), *Manual de documentación fotográfica*. Síntesis. Madrid 1999.

Foucault, Michel. *Las palabras y la cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. México 1985.

Gombrich, E. H. *La imagen y el ojo*. Alianza Editorial. Madrid 1987.

Haskell, Francis. *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Alianza Editorial. Madrid 1994.

Kosik, Karel. *Dialéctica de lo concreto*. Grijalbo. México 1967.

López Monjardín, Adriana. *Hacia la ciudad del capital: México 1790-1870*. En: **Cuadernos de trabajo nº 46**. INAH. México 1985.

Morin, Edgar. *Cultura en conocimiento*. En: **Paul Watzlacick y Peter Krieg** (comps.) *El ojo del observador*. Gedisa. Barcelona 1994.

Moya, Arnaldo. *Los festejos cívicos septembrinos durante el porfiriato*. En: Claudia Agostini y

Elisa Speckman (eds.) **Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo.** UNAM. México 2001.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* FCE. México 1987.

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología.* Alianza Editorial. Madrid 2001.

Roca, Lourdes. *Memoria imaginada: el encuentro del testimonio oral con el visual.* En: **Secuencia**, No. 43. Instituto Mora, México 1999.

_____. *Ferrocarril e imágenes en movimiento: ¿por un México nuevo?.* En: Victoria Novelo y Sergio López Ramos (coords.) **Etnografía de la vida cotidiana.** Editorial Miguel Ángel Porrúa. México 2000.

_____. *Hacia una práctica transdisciplinar: reflexiones a partir del documental de investigación.* En: **Desacatos**, nº. 8. CIESAS. México 2001.

_____. *Desde la investigación social: los usos de lo visual y lo audiovisual.* En: **Memorias del Primer Congreso Internacional sobre Archivos Sonoros y Visuales en América Latina.** CONACULTA. México 2002.

_____. *Representaciones de la ciudad moderna: el Multi y sus imaginarios.* En: Graciela de Garay (coord.) **La modernidad habitada** (en prensa) Instituto Mora/CONACYT. México 2003.

_____. *La compleja relación entre catalogación e investigación: hacia un sistema de información abierto para archivos fotográficos.* En: **Memorias del III Encuentro Nacional de Fototecas.** SINAFO-CONACULTA-INAH. www.sinafo.inah.gob.mx México 2003.

Sacks, Oliver. *Un antropólogo en Marte.* Anagrama. Barcelona 1997.

Scherer, Joanna C. *The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry.* En: Elizabeth Edwards (ed.) **Anthropology and photography 1860-1926,** Yale University Press/The Royal Anthropological Institute. London 1992.