



Contratexto

ISSN: 1025-9945

contratexto@ulima.edu.pe

Universidad de Lima

Perú

García Contto, José
Identidades y multiculturalismo en la fotografía de Javier Silva Algunas representaciones
de indígenas peruanos
Contratexto, núm. 15, 2007, pp. 45-72
Universidad de Lima
Surco, Perú

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=570667391004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Identidades y multiculturalismo en la fotografía de Javier Silva

Algunas representaciones de indígenas peruanos

José García Contto

Introducción

La fotografía como medio es probablemente uno de los más antiguos. La fotografía como tecnología no es un medio comunicacional en sí misma; es un medio de registro, pero sus aplicaciones constituyen una de las fundaciones de los medios de comunicación contemporáneos. Entre las aplicaciones y las prácticas múltiples de la fotografía, la fotografía artística es un medio para la comunicación (aunque no se trate precisamente de un medio masivo) que posee la característica de atravesar las fronteras culturales, superando límites nacionales y presentando asuntos locales a un espectador global potencial.

Este es el caso de la fotografía de Javier Silva, sus imágenes de peruanos son exhibidas y vendidas, usualmente, en las galerías de arte de Nueva York y Londres. Más allá del éxito de Silva en el mercado del arte, hay que resaltar que se muestran caras y cuerpos de peruanos indígenas a una cultura ajena a la representada en las imágenes. He aquí comunicación y comercio de la cultura (del Perú hacia el mundo), pero también hay múltiples niveles de interculturalidad implicados, dependiendo del rol desempeñado por quien “ve” y lo que ve. La mira (y la mirada) es multiplicada por las capas y actores de diversos roles socioculturales cuando miran las fotografías; por otra parte, las fotografías representan ojos que devuelven la mirada, creando

la mirada del peruano aborigen que observa a cada posible espectador.

Utilizando el concepto de la enunciación de la semiótica continental (Émile Benveniste, A. Julien Greimas y la “Escuela de París”) y combinándolo con un análisis visual, es posible examinar estas miradas y aclarar los posibles significados de la comunicación entre los diferentes roles en este proceso. Por otra parte, el uso del marco teórico de los estudios culturales (Hall et al.), es posible reconstruir algunas identidades presentadas (y presupuestas) por las imágenes de Silva.

Los aspectos culturales del colonialismo como ideología y un “poscolonialismo” de la gente andina y del bosque tropical emergerán como parte de esta *mise-en-scène* visual.

El corpus: La fotografía de Silva

Nos referimos al material objeto de estudio como *corpus* de análisis. En esta investigación, el *corpus* seleccionado es el trabajo fotográfico de Javier Silva, un fotógrafo peruano de gran reputación y éxito, cuya obra (siempre) ha tomado como tema la gente, las tradiciones, el paisaje y la cultura peruana.

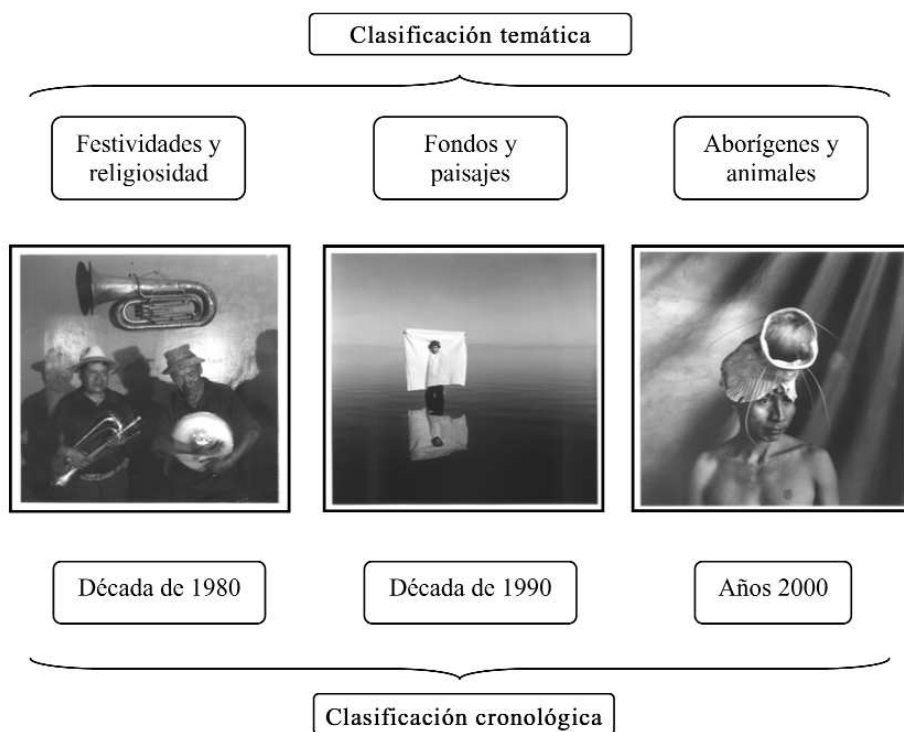


La raya, el hombre y el mar, Lurín, 1993.

Aunque la reputación o el éxito del fotógrafo no son justificaciones de fondo para seleccionarlo a él o a su trabajo, es necesario mencionar que Silva es reconocido internacionalmente; es uno de los dos fotógrafos peruanos que han ganado la prestigiosa beca de la fundación de John Simon Guggenheim¹ en las pasadas décadas. Además, ha presentado múltiples exposiciones en varios países y festivales internacionales.

El trabajo de Silva se puede dividir genéricamente en imágenes “comerciales” y en su trabajo “personal”. Así pues, hay un enorme conjunto de imágenes que él ha producido para propósitos editoriales en la vena de la fotografía documental “clásica”, estas

1 La fundación Guggenheim premia a “hombres y mujeres que han demostrado capacidad excepcional para becas productivas o una habilidad creativa excepcional en las artes”, de acuerdo con la Fundación misma.



imágenes representan principalmente festividades tradicionales en las zonas rurales del Perú (su aspecto comercial radica en que fue un encargo fotográfico para un proyecto cultural patrocinado por una compañía peruana de cerveza).² Por otra parte, su trabajo “personal” es un acercamiento a la gente peruana bajo un esquema estético mucho más formal (o más “artísti-

co”, si se quiere); estas imágenes han sido destinadas sobre todo para las galerías de arte.³ Otro aspecto importante de este trabajo artístico es el uso del blanco y negro, mientras que su trabajo editorial fue hecho en diapositivas de color.

El trabajo “personal” de Silva se puede dividir, a su vez, en tres grupos

2 Aquí nos referimos a dos libros editados en el Perú solo con fotografías de Silva: *Perú, fiestas y costumbres*, con texto de Arturo Jiménez Borja. Lima: Fundación Backus, 1997; y *Calendario Perú: Tiempos de fiesta*. Lima: Fundación Backus, 1998.

3 Silva es representado por dos galerías de arte: en Nueva York por la Throckmorton Fine Art y en Londres por la galería Zelda Cheattle. Estas exhiben y venden las imágenes de Silva bajo las bases regulares.

principales diversos: “Festividades y religiosidad”, “Aborígenes y animales” y “Fondos⁴ y paisajes”. Es conveniente mencionar que hay un cierto grado de cruce entre estos grupos; por ejemplo, hay retratos del grupo “Aborígenes y animales” que también juegan con el fondo, o experimentos sobre el fondo en el tema de festividades. De esta manera las clasificaciones temáticas no son exclusivas mutuamente, hay muchas imágenes que toman lugar en la intersección de estas agrupaciones generales.

Aunque la clasificación cronológica es correcta en términos generales, así como la separación temática; no todas las imágenes coinciden exactamente con esta separación. La primera serie fue hecha durante la década de 1980, con muy pocas excepciones, la serie “Aborígenes y animales” fue tomada principalmente en los últimos años de la década de 1990 e inicios de la primera década del siglo XXI, con algunas excepciones de principios de los noventa. La serie más complicada es la segunda, que tiene fechas separadas en diversos años, con una concentración leve a mediados de los años noventa, pero estos ejercicios visuales continúan hasta la fecha.

Pertinencia de las imágenes de Silva

Silva ha documentado tradiciones y festividades peruanas en muchas partes del Perú desde finales de los setenta. Alejado de las grandes ciudades, Silva ha fotografiado, en pequeños pueblos y aldeas, la vida diaria y la participación de la población aborígen en celebraciones religiosas. A pesar de que existen muchos fotógrafos peruanos (y excelentes) en la línea documental (actualmente y a través de la historia peruana), el mérito de Silva radica en un estilo estético que marca su trabajo, convirtiendo así un tema documental en un “motivo” artístico.

A pesar de que ciertas festividades religiosas en algunas partes del país se hayan vuelto turísticas y comerciales (Semana Santa en Ayacucho, por ejemplo), este tema es ciertamente una raíz muy fuerte de la cultura peruana; no solo del catolicismo, sino de religiosidades y misticismos en una variedad de formas (algunas de ellas muy antiguas). Silva ha concentrado una parte importante de su atención en las manifestaciones religiosas, las cuales son la punta del iceberg del aspecto místico en la cultura peruana; por supuesto, estas manifestaciones están conectadas

4 La palabra “fondo” se utiliza originalmente en pintura para hacer referencia al espacio vacío sobre el cual se representan las figuras. En fotografía se usa comúnmente para denominar la tela o superficie plana que se coloca detrás del sujeto o motivo por fotografiar. En el trabajo de Silva se trata simplemente de una tela blanca o gris que sirve para aislar al individuo del entorno.

con tradiciones, bailes, vestuarios, comidas y estilos de vida.

Otra temática abordada por las imágenes de Silva son las caras y cuerpos de los peruanos, puesto que muchas de sus imágenes son retratos (o alguna clase de retratos). Como será observado, la cara y el cuerpo de un grupo de personas muestra cosas en común; en una palabra, muestra un rastro de su identidad. Más aún, Silva representa en muchos de sus retratos a gente desnuda o a personas junto a determinados animales, lo cual pone de relieve la relación con la naturaleza y ciertas mitologías.

Culturas, tradiciones, religión, aborígenes, identidades, indígenas y, finalmente, peruanos, son temas centrales y de particular relevancia en el análisis e interpretación de la sociedad peruana, y están en el ojo de la tormenta de discusiones académicas y políticas en el Perú.

La identidad ha sido siempre un factor problemático entre los peruanos (así como lo es en muchas otras naciones). Debido a nuestras raíces multiculturales y origen diverso, sociólogos, antropólogos y otros científicos aún discuten la ausencia de unidad en esta identidad o la necesidad de construir una base para una identidad peruana.

Por razones de espacio, este trabajo se concentrará en algunas imágenes de la serie “Aborígenes y animales”, la cual consiste básicamente de retratos



Hombre Araña, Qollor Ritti, Cusco, 1995.

de personajes “indígenas” acompañados por animales (casi todos peces). El primer paso en el análisis de las imágenes se hará observando algunos aspectos generales del *plano de expresión*, los rasgos visuales formales en las fotos. Después de este breve análisis el concepto de la *enunciación* será explicado y aplicado a la muestra de imágenes con el fin de establecer asociaciones de los aspectos visuales del plano de expresión con elementos semánticos en el *plano del contenido*.

Aspectos formales del retrato

Los elementos más evidentes que crean un retrato son: un fondo alrededor de una figura, una figura que es normalmente un cuerpo (humano), un cuerpo que tiene cabeza, cara, y en la cara una mirada (y otros rasgos faciales que dan especificidad a la cara e individualidad al personaje represen-



Palometas, Iquitos, 2003.

tado). Sin ahondar en lo visual, debemos considerar otro aspecto del retrato que forma la presencia o la ausencia de todos estos elementos: la distancia. Puesto que la fotografía (como cualquier pintura) es una superficie plana, la “distancia” entre un punto de vista y el personaje presentado es una distancia representada y construida en la imagen. La totalidad o parcialidad del cuerpo humano presente en el retrato construye el sentido de distancia creado por el retrato en relación con el observador. Mientras “más cercanos estamos” al personaje representado, menos cuerpo será mostrado en la imagen; de manera inversa, mientras “más alejados estamos” del personaje representado, se observará más cuerpo en la imagen. Una descripción topológica de la distancia “más cercana” sería que la cara utiliza la mayor parte del espacio de la imagen, la distancia “más lejana” se

representa con un menor espacio ocupado por el rostro y más “partes del cuerpo” estarán presentes.

Efecto de sentido de distancia

Tenemos diversas “distancias” que se pueden entender mejor con el lenguaje utilizado en el cine como tipos de *plano*.

El *primer plano*, por ejemplo, nos acerca al personaje, a su cara; mientras que el *plano general* nos distancia del rostro del actor (inclusive de su “subjetividad” o “mundo interno”), sin embargo permite mostrar o describir el lugar o medio ambiente. De hecho, una tradición importante en el uso del lenguaje de los “planos”, tanto en el cine como en la fotografía, viene en nuestra ayuda. Los primeros planos han sido usados, tradicionalmente, para



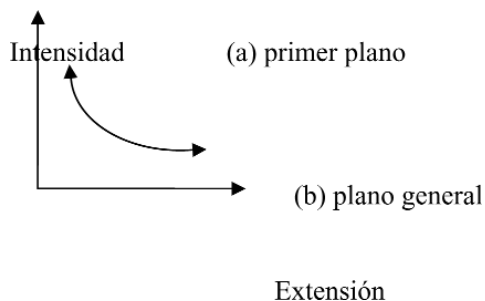
Cunchi Mama, Iquitos, 2003.

expresar no solo un acercamiento físico al personaje representado, sino también un contacto con el lado emotivo, psicológico o afectivo del actor descrito en la imagen. De este modo, se podría decir que este tipo de tomas posee una *máxima intensidad sensible* debido al acoplamiento emocional y a la intimidad creada por una vista cercana de un rostro (y de su expresión), y una *mínima extensión* debido a la demostración de una porción pequeña del cuerpo. Por otro lado, un plano abierto posee una *mínima intensidad* y *máxima extensión*, lo representado por la imagen pierde intimidad y gana en el aspecto social, la vista completa del cuerpo encaja con una mayor *extensión*. El lenguaje de los planos o el uso espacial de la imagen, son solo maneras de describir en la imagen aquello que viene “naturalmente” de la experiencia de la distancia: la gradualidad.

La gradualidad es precisamente una de las características propuestas por Fontanille y Zilberberg⁵ para describir cómo los fenómenos del sentido se articulan en un discurso; de acuerdo con la semiótica tensiva es posible describir las diferencias de la presencia visual con las *valencias* de *extensión* e

intensidad. La tensividad plantea combinaciones, por ejemplo, de extensión mínima-máxima y de intensidad mínima-máxima de “algo” que debido a estas valencias llega a ser una presencia desplegada en el campo del discurso. Estos esquemas semióticos se pueden combinar con el “lenguaje de tomas” y ser útil para describir el cuerpo del trabajo de Silva.

La aplicación de valencias tensivas a un lenguaje de planos de la cámara podría ser simplificado en el siguiente esquema, donde las presencias y sus efectos de distancia en el tipo de toma están organizados en dos posiciones extremas básicas:



Donde (a) representa las imágenes de primeros planos, y (b) de los planos generales, en los que el cuerpo humano aparece completo como una figura en la imagen.⁶ En el medio de

5 FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG. *Tension et signification*. Lieja: Mardaga, 1998. [En español: *Tensión y significación*, Lima: Universidad de Lima, 2004].

6 Este esquema ha sido desarrollado por Desiderio Blanco en *Semiótica del texto fílmico* (Lima: Universidad de Lima, 2003), con un diagrama más elaborado, presentando el rango completo de las diferentes posibilidades de tomas (p. 55), y lo citamos: “El primer plano está marcado por una fuerte inten-

Imagen de ejemplo			
Cuerpo representado	Cara	Cara-pecho-(cintura)	Cuerpo entero
Tipo de toma	Primer plano	Plano medio (de la cintura hacia arriba)	Plano entero
Efecto de distancia	Máximo acercamiento Mínima distancia	Medio acercamiento Media distancia	Mínimo acercamiento Máxima distancia
Valencias tensivas	Máxima intensidad Mínima extensión	Media intensidad Media extensión	Mínima intensidad Máxima extensión
Efecto de sentido	“Intimidad” “Cercanía emocional” “Vista no holística del cuerpo”	“Intimidad de conversación” “Participación emocional”	“Intimidad nula” “social” ⁷ “Separación emocional” ⁸ “Vista holística del cuerpo”

sidad aguda y emocional, concentra la atención en una extensión reducida; el gran plano general, de manera inversa, ofrece un amplio espacio de percepción, pero es emocionalmente átono. (...) es una correlación inversa, a mayor intensidad, menor extensión; a mayor extensión, menor intensidad. En cada texto fílmico, la *praxis enunciativa* escogerá la orientación preferida para guiar la atención del espectador, con los consecuentes *efectos de sentido*...” (p. 56).

7 Edward Hall desarrolla un modelo para entender el uso humano del espacio; él clasifica la experiencia espacial de acuerdo con rangos de distancia y usos específicos en procesos de socialización. Según la clasificación de Hall, nuestro rango de imágenes va de *distancia mínima-fase lejana* (15-45 centímetros), *distancia personal-fase lejana* (80-120 centímetros), y *distancia social-fase lejana* (2-3,8 metros). HALL, Edward T. *The hidden dimension*. Nueva York: Anchor Books, 1969, pp. 116-129.

8 Las otras dos categorías aquí no son propuestas por Hall, aunque parece que fueran una consecuencia “natural” de su clasificación especial.

esta escala, por supuesto, existen múltiples puntos posibles (así como los hay en las películas para la posición de la cámara frente al actor). En nuestras series tenemos en posición (a) imágenes como: *Rostro con peces* y *Hombre araña*, en el medio tenemos *Palometas*, *La raya, el hombre y el mar*, *Pez en la roca*; y en posición (b): *Cunchi Mama* (plano entero), *Hombre con cabeza de caballo*, y finalmente (plano general) *El hombre y el cóndor*. Otras imágenes solo permanecen entre este rango de “distancia”. De acuerdo con esto, es posible proponer el siguiente esquema para asociar las descripciones básicas así como los valores de valencias tensivas.

En términos de tensividad semiótica, es posible decir que la serie “Aborígenes y animales” *desembraga*⁹ las presencias marcadas por una alta intensidad y baja extensión y el uso de un fondo neutral acentúa la intensidad de la presencia. La extensión es minimizada, puesto que la distancia representada entre el espectador y el tema mostrado es cercana, los detalles de los cuerpos representados se pueden

observar, así como los detalles de las caras y de los gestos.

No hay grandes planos generales en la serie “Aborígenes y animales”, la mayoría de las imágenes muestran *plano medio* (el cuerpo humano de la cintura hasta la cabeza), algunos primeros planos y algunos planos enteros (con la excepción de *Anaconda 2*), la mayor parte de imágenes muestra un fondo neutro. Por supuesto, esta consideración recae sobre la serie “Aborígenes y animales”, porque en el trabajo total de Silva los planos generales son más comunes en la serie “Encantados”, en los que los entornos son lugares públicos abiertos en donde también se encuentran grandes grupos de personas. Esto podría significar que hay un cambio general de la hegemonía de los planos generales a la hegemonía de los planos cerrados. A pesar de que se trata de una tendencia general en el trabajo de Silva, podría ser significativa como una representación de un compromiso más cercano con sus temas, de más intimidad con los individuos y de su mundo interno.¹⁰

9 La teoría de la enunciación en semiótica propone el *desembrague* como un mecanismo de la producción del discurso. El desembrague es el proceso de instalación del discurso mismo y de las presencias en el discurso, cualquier enunciado se inicia desembragando actores (personajes) en las coordenadas tiempo-espacio. El desembrague explica la separación original entre la instancia de la producción del discurso (*ego hic et nunc*: Yo, aquí, ahora) y el discurso mismo (GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982, pp. 87-90).

10 Desde el aspecto de la realización fotográfica, el retrato implica una relación más profunda y cercana entre el fotógrafo y los individuos fotografiados.

Mirada a: “yo” vs. “afuera” vs. “no mirada”

Además del efecto de distancia, otro elemento del retrato es la mirada del individuo. Primero, la intensidad de la mirada es afectada directamente por el efecto de distancia; esto es, a mayor “cercanía” al personaje representado, mayor intensidad y relevancia de la mirada; alejándonos del rostro, la mirada pierde intensidad, hasta que se vuelve completamente irrelevante en los planos generales (como en *Anaconda 2*). Otra variable que afecta la mirada es la dirección de esta; la cual está basada, para empezar, en la posición del rostro y la presencia de los ojos. La posición de la cara (frontal, tres cuartos, perfil, de espalda) es parte de una continuidad de diversas posiciones frente al “ojo” (de la cámara, fotógrafo o espectador), a lo largo de esta serie continua, se une otra serie continua semántica. Esta continuidad está relacionada con la interacción social (como lo es con la distancia en Hall); una referencia muy clara sobre el significado de la posición del rostro es comentada hábilmente por Richard Brilliant:

Cuando se ve de frente, la relación cara a cara establece una cercanía del “tú y yo” de considerable inmediatez...

Por acuerdo convencional, los perfiles se ven más enteros que la mitad del rostro,







Anaconda 2, Iquitos, 2003.

y establecen la relación con una tercera persona entre el sujeto y el espectador, rara vez encontrada de manera prolongada en la vida cotidiana.

La posición de tres-cuartos o modos oblicuos de presentación tienen muchas de las cualidades de un perfil extendido, pero ambos son más sugestivos que el todo y más reveladores del “otro lado”. Son más ambiguos en la relación al espectador, así como en la transición de un aspecto a otro.”¹¹

Como es propuesto por Brilliant, la posición de la cara está relacionada con la experiencia común de la comunicación interpersonal, donde el rostro frontal está asociado con la intimidad de dos individuos (el “Yo-tú”) y, cuanto más se voltea el rostro se disminuye la intimidad y es reemplazada por la

11 BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Londres: Reaktion Books, 1991, pp. 27-28.

		 (detalle)	 (detalle) ¹²
Cara frontal	Cara de lado	Cara de perfil	Cara volteada Cara tapada
Mirada frontal	Mirada de lado	Mirada lateral	Sin mirada
Máxima intensidad Mínima extensión	Media intensidad Media extensión		Mínima intensidad Máxima extensión
“Intimidad” “Cercanía emocional”	“Intimidad de conversación” “Participación emocional”		“Intimidad nula” “Separación emocional”
“Yo-Tú” <i>Subjetivización</i>	----- -----		“Yo-él/ella” <i>Objetivización</i>

posibilidad de un tercer actor (a quien el personaje representado está mirando). Precisamente en la iconografía sagrada de los santos, se puede apreciar que la mayoría de las imágenes representan a los santos con el rostro mirando a “alguien más” que se supone sería la divinidad. El aspecto que es necesario enfatizar aquí es que la vuelta gradual de la cara pierde intimidad y con-

tacto; finalmente, la relación del “Yo-Tú” es reemplazada por una *posible* relación yo-él/ella (donde “yo” se centra en el personaje representado, y que no será estudiado en este momento).

A lo largo de esta serie continua se propone, asimismo, otra “lectura” de la posición facial con respecto al observador, la cara frontal, asociada con la relación “Yo-Tú”, también es asociada

12 Ambos detalles mostrados aquí son bastante inusuales para el corazón del trabajo de Silva, la mayoría de sus imágenes muestran individuos que miran a la cámara o vuelven ligeramente la cara hacia un lado.

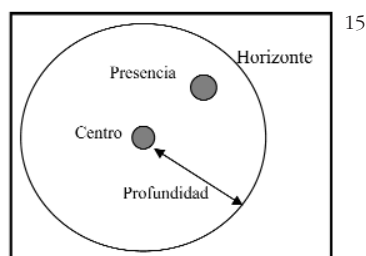
con una presencia subjetiva (el personaje representado) en clara “confrontación” con otra subjetividad (la del observador). Mientras que la posición de cara de lado no solo construye un “él/ella” a los que el personaje está viendo, sino que también, como la subjetividad está perdida, el personaje se vuelve menos un sujeto para ser más un objeto para el observador. La *objetivización*¹³ del personaje representado en la posición de perfil está asociada a una larga tradición de la proyección de imagen antropológica (particularmente de la antropología física al estudiar las razas humanas como especies).¹⁴

Distancia, profundidad y cuerpo sensible

Aunque el modelo tensivo es propuesto para explicar los mecanismos de los niveles fundamentales de la generación del significado en el discurso, la estructura se puede también nivelar y aplicar en diversas y más

“concretas” capas de la producción del significado. El discurso es concebido como un campo con un *centro de referencia* y con ciertos *horizontes* (límites), en este campo del discurso las presencias son instaladas y creadas. Este *centro de referencia* es un *centro sensible* instalado por un discurso, y alrededor de él se extiende un campo donde las presencias son desplegadas y percibidas por el centro. Esta es una representación visual de estos elementos:

Campo posicional



Aquí, el campo posicional representa el discurso como un área que es sensible para un centro de referencia, que es también considerado como el

13 En la semiótica greimasiana, la *objetivización* es “entendida como la eliminación de las categorías gramaticales (persona, tiempo, espacio), las cuales se refieren al dominio de la enunciación. La eliminación de estas categorías [deícticos] marcan la presencia indirecta del enunciador dentro de la manifestación” (GREIMAS y COURTES. Op. cit., 1982, p. 217). Un significado más general es considerar simplemente al ser humano como un objeto, como lo hace la ciencia.

14 EDWARDS, Elizabeth. *Anthropology and photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press, 1994. También existe una tradición importante en antropología que usaba la fotografía para medir proporciones y características raciales: fenotipos. El estudio del hombre es, precisamente, la objetivización del hombre.

15 FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim, 1999, pp. 95-98. Esta representación visual no está presente en el texto referido, pero ha sido elaborada sobre la teoría expuesta por el autor en este libro.

cuerpo sensible. La teoría tensiva considera la posición de este centro, la *toma de posición* que instala y da origen al discurso mismo; entonces, esta *toma de posición* es lógicamente previa a la aparición del sujeto (o aún más lejano, a la persona) en el texto o discurso. La toma de posición en un texto visual podría ser asimilada en niveles más concretos en los discursos visuales como el posicionamiento del “ojo” mirando la escena representada en la imagen.

física en las imágenes que son evidentemente más concretas y menos abstractas, pero estructuralmente similares. Sin embargo, sigue habiendo una diferencia, el efecto de sentido de distancia fue propuesto como uno entre el observador y el personaje representado, mientras que la profundidad se refiere a la distancia entre el centro y el horizonte (que en una analogía completa sería el fondo), esta comparación tendría la siguiente tabla:

Plano de la expresión	Elementos visuales	Efectos visuales de distancia		
		["Ojo"] *	Figuras	Fondo
Plano del contenido	Campo posicional tensivo	Cuerpo sensible	Presencias	Horizonte
		Profundidad		

* El “ojo” no es propiamente un elemento visual en sí mismo, porque el “ojo” no es visible pero es precisamente esta posición la que crea visibilidad como posible en el discurso visual. Esto podría ser asociado con la posición de la cámara, permitiendo ver, pero nunca haber visto.

La distancia entre el centro y el horizonte es la *profundidad*, significa la cercanía o lejanía de los horizontes con respecto al centro sensible. El concepto de profundidad, en un discurso visual está claramente asociado con el “efecto de sentido de distancia” discutido en las páginas previas; haciendo un esfuerzo de coherencia, la profundidad en semiótica tensiva es una estructura más abstracta que la estudiada como sentido de distancia

En la fotografía —el texto como soporte— un nivel discursivo es enunciado (el acto de enunciación en las dimensiones concretas de comunicación sería la “creación” y/o “visión” de la imagen), y como parte del proceso de enunciación un centro de referencia es instalado con el discurso. En este centro, el cuerpo sensible es expuesto a distintas presencias en el discurso, las presencias que escapan de su campo sensible cruzan la línea del

horizonte y caen fuera del campo posicional; de hecho, lo que está fuera del horizonte no es una presencia en el discurso, todo “detrás” del fondo permanece escondido del centro de referencia.

En las fotografías de Silva, el discurso instala como cuerpo sensible para los espectadores un “ojo” que nos permite “ver” una presencia representada, el personaje indígena “frente a nosotros”. A través de este cuerpo sensible podemos “escoger” (para nosotros, en nosotros) la presencia visual que hace significativa la imagen. En la comunicación, todo aquel que asume el rol de espectador “asume el control” de la posición del cuerpo sensible en el discurso, “sintiendo” la presencia y produciendo el significado en su percepción y comprensión de la imagen. El espectador *es conducido por y/o conduce* la enunciación “para estar frente” a la presencia, la cual inmediatamente después de producir sentido se vuelve “alguien”, “otro”; quien, usualmente en la serie “Aborígenes y animales” de Silva, es “alguien” que está devolviendo la mirada al espectador.

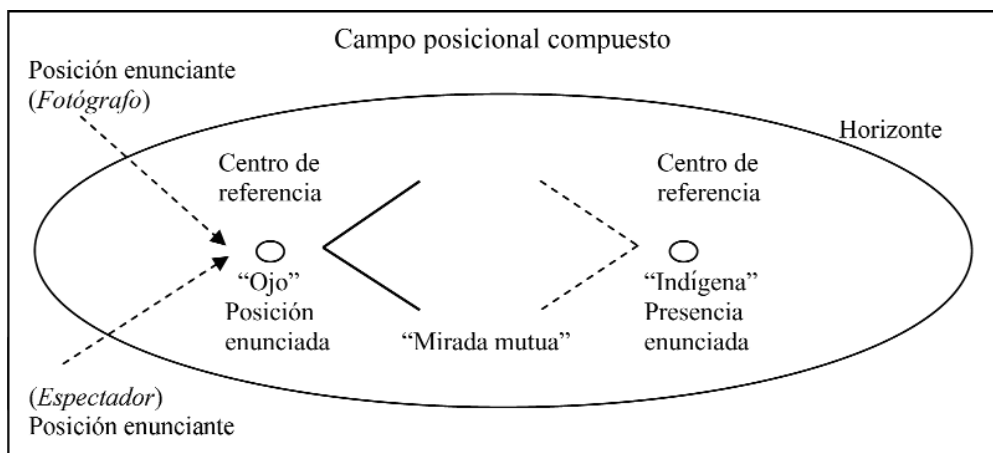
Entonces, esta presencia puede ser considerada como otro centro de referencia creado por el discurso, que alternamente tiene su propio cuerpo sensible, su propio campo posicional y para el cual el “ojo” (usado por el espectador) se vuelve otra presencia distinta a él. Mientras que el “indígena” devuelve la mirada al “ojo” se da



Pirañas, Iquitos, 2004.

una reciprocidad de miradas fijas, una observación recíproca de uno a otro. Pero en el esquema esta “mirada mutua” se representa de manera distinta (línea continua vs. línea punteada), porque en el *corpus* de imágenes los “indígenas” casi siempre devuelven la mirada (la mayoría de los personajes miran al espectador), mientras que la única actividad del “ojo” es precisamente “mirar a” lo que está siendo enunciado en el campo del discurso.

Como se muestra en el diagrama, el espectador y los indígenas representados no comparten el mismo “espacio” en el campo posicional, porque el espectador, así como el creador de la imagen, comparten la dimensión productiva en el discurso. La “mirada mutua” se vuelve relativa, porque los “indígenas” pertenecen a otra capa de la producción del discurso. El espectador no está *enunciado en* la imagen,



así como está enunciado el personaje indígena, el espectador permanece en una capa externa al discurso. El "ojo" enunciativo propuesto por las imágenes es el punto de quiebre de estas dos dimensiones; el "ojo" que nos permite "ver" un punto individual representado en una dirección fija. Mientras los ojos del individuo en los diferentes retratos, no siempre devuelven la mirada al "ojo", produciendo así diversas posibilidades de intercambio o de interacción.

Un retrato representa una presencia, una figura humana que a su vez devuelve la mirada al espectador. La semiótica tensiva expone en los retratos de Silva la posibilidad de *intersubjetividad*; dos centros de referencia, dos cuerpos sensibles, en suma, dos sujetos son enfrentados uno a otro. Existe, ciertamente, no solo la mediación de la imagen, sino también la mediación de la producción del discurso y del producto del discurso

como dimensiones diferentes que se conectan a través de la *toma de posición* producida en el "ojo" como enunciando y bisagra enunciada de la discursividad.

La parte "humana" de la intersubjetividad

Esta intersubjetividad posee aspectos culturales inevitables, porque el personaje representado tiene el rasgo común del "aborigen" construido por el aspecto físico, así como por su vestimenta (en las pocas imágenes que los individuos tienen ropa) o inclusive por su desnudez. Aún más, estos personajes que "nos" dan la cara están siempre acompañados por animales, a través de estas presencias se establece en las imágenes una cercanía estrecha de estos individuos con la naturaleza. La yuxtaposición visual de los individuos con los animales puede ser interpretada como una comunión o fusión com-

pleta en un solo ser, así como es propuesto inclusive por el título de algunas imágenes como *La sirena* y *Viejo ángel*. Entonces, las figuras humanas que “nos” dan la cara alcanzan el perfil de entidades híbridas o míticas, no solo de “simples” humanos. Este énfasis en la “superioridad” de los personajes representados está expuesta visualmente de diferentes maneras a través de todas las imágenes aquí presentadas, sean peces alrededor de la cara (*Palometas*), pirañas con la forma de un halo (*Pirañas*) o el cuerpo de un hombre “retorciéndose” bajo el peso de un pez enorme (*Cunchi Mama*) como un “Atlas” mitológico, o incluso los ojos “ciegos” de una anciana transformados en peces brillantes, una mujer “ciega” en su “humanidad” pero “clarividente” en otra esfera (¿animal? o ¿espiritual?). Estos no son simplemente seres humanos, en el discurso fotográfico estos personajes son individuos aborígenes mitificados por su relación y a veces su fusión con los animales.

En la otra cara de la intersubjetividad está el *observador*, rol asumido fundamentalmente por los espectadores de las imágenes. En la semiótica continental el observador es mayormente un sujeto delegado para “observar” el discurso, delegado por el enunciador para hacer-saber lo que ocurre en el discurso; la semiótica tensiva habla de un cuerpo sensible, un centro de referencia para el despliegue del discurso. Por supuesto, ambas



La Sirena, Iquitos, 2002.

semióticas se refieren a la viabilidad de los conceptos de “observador” o de “cuerpo sensible” para ser lo más abstractos posibles, con el fin de discutir el significado de producción en el discurso. Deliberadamente, la discusión previa ha mezclado al fotógrafo o al espectador de la imagen con la posición semiótica del observador de la producción del sentido en el discurso. Sin embargo, en el caso del análisis de las imágenes de Silva, la confusión aparente es feliz, porque quien sea que produzca significado sobre estas imágenes se convierte inevitablemente en el observador semiótico así como el espectador físico. Es por esto que ambas actividades (producir significado y observar) están finalmente asociadas al “ojo”, el cual se convierte en un punto de vista fijo para contemplar (en los aspectos cognitivos y sensibles) los personajes representados en el discurso. La definición grei-

masiana¹⁶ dice que el “hacer” del observador es transitivo, “ver” e interpretar sobre el personaje representado, pero aquí ha sido considerada la posibilidad de que el sujeto enunciado “devuelva la mirada”. Basado sobre el concepto o cuerpo sensible por la semiótica discursiva contemporánea, es posible incluir en el campo del discurso a ambos, al observador (rol semiótico) y al personaje representado, “cara a cara” compartiendo el mismo espacio.

Entonces, observador e individuo retratado comparten el espacio del discurso, pero el modo de existencia del personaje representado es diferente al del observador (posición usada por el enunciador y el enunciatario); sin embargo, el retratado tiene el poder de interactuar, de hecho, es presentado “como si” él nos “viera”.¹⁷



Joven Machiguenga, Manu, 1996.

El modo de existencia es determinado por la relación que tienen con el discurso (y el texto), el fotógrafo y el espectador “usarán” la dimensión de la enunciación de las fotografías (el “ojo” del observador), mientras el último estará en la dimensión enunciada. El

16 “El observador es el sujeto cognitivo, el cual es delegado por el enunciador e instalado por él, a través del proceso de desembrague, dentro de la manifestación-discurso. Ahí el observador está para ejercitar el hacer receptivo, y la ocasión debería surgir, el hacer interpretativo, el cual es transitivo por naturaleza (esto es, *decir* sobre los actantes y los programas narrativos en lugar de *decir* sobre él mismo o su propio programa)” (GREIMAS y COURTÉS. Op. cit., p. 217).

17 Nuevamente Bryson, discutiendo la estructura albertiana del espacio y el cono de perspectiva en la pintura: “... el cono de líneas emanando del ojo albertiano es redoblado en su opuesto, un cono emitiendo hacia él fuera del punto del que todas las líneas arquitectónicas emiten (...). En el plano de la fotografía, los dos conos se intersectan; esto quiere decir que el solo punto de fuga marca la instalación entre las pinturas de un *principal de alteridad radical*, desde que su mirada devuelve eso del observador como su propio objeto: algo está *mirando a mi mirada: una mirada cuya posición no puedo ocupar nunca, y cuya vista puedo solo imaginar al revertir la mía propia*, al invertir la perspectiva antes de mi (...) ninguna otra mirada está confrontando la mía, a excepción de un vacío rectangular, luminoso en el horizonte.” (Las cursivas son mías.) (BRYSON. Op. cit., p. 106). Mientras Bryson imagina un ojo devolviendo la mirada fijamente al observador en el centro del punto de fuga de la perspectiva en la pintura, Silva (como cualquier fotógrafo que retrata caras con miradas) propone una “verdadera” mirada fija hacia el observador, y, por supuesto, Silva no propone un uso albertiano de la perspectiva en sus fotografías.

aspecto remarcable de esta presencia es que, aún en el lugar de entidad enunciada, se le da el “poder” de en una visualización diferente (que también coincide con un esquema clásico de comunicación).

Estructura de enunciación I			
Rol	Enunciador	Enunciado	Enunciatario
Deíctico	“Yo”	“Él”	“Tú”
Actor	Fotógrafo	Indígenas	Espectador
Dimensión	Enunciación	Enunciado	Enunciación

“devolver la mirada”, como un actor (entre los límites de la imagen) que tiene la facultad de “hacer”, “ver”, en otras palabras, de convertirse en una posición enunciante de segunda generación, dependiente del primer discurso que lo crea e instala.

**Intersubjetividad a través de los roles de la enunciación:
Enunciador-enunciatario**

Con el fin de explorar las posibles relaciones intersubjetivas, es posible aplicar los roles básicos de la enunciación¹⁸ y explorar los posibles intercambios entre ellos. Hay por lo menos tres posibilidades diferentes de aplicación de los roles de enunciación en función de los actores en las imágenes de Silva. La primera ya ha sido presentada en un esquema previo, aquí está

Aquí está claro que el personaje representado permanece como un actor pasivo, solo siendo presentado (“mostrado”) de un rol enunciador a otro, es “lo que le ha sido dicho” en el discurso fotográfico. Esta estructura enunciativa encaja con una *objetivización* del personaje “indígena” que no es un sujeto del proceso de comunicación sino el “mensaje” de alguien a otro alguien. El fotógrafo, el espectador y la fotografía de por medio (ya figuras sociales) son roles comúnmente manifestados como “artista” –“trabajo de arte”– “audiencia, público”; esta línea puede ser analizada como una línea de comunicación o como una línea de consumo (productor-producto-consumidor) en el mundo del negocio artístico. Ambas opciones son útiles para estudiar las relaciones entre Silva y su espectador o consumidor potencial (particularmente porque sus imágenes son vendidas regularmente

18 GREIMAS y COURTÉS. Op. cit., pp. 103-105.

te en galerías de arte en Nueva York y Londres). Desde el punto de vista de la historia de la fotografía peruana o una historia del arte peruano (o inclusive antropológicamente) debería considerarse relevante la relación entre el fotógrafo y la persona representada, con el fin de crear la imagen; también sería relevante la ideología detrás del fotó-

mayoría de las imágenes de Silva (con excepción de la serie “Paisaje vs. Fondo”). Pero cuando la mirada representada en la imagen muestra ojos que “devuelven la mirada” al fotógrafo/espectador (misma posición visual y campo de posición), hay otras opciones para interactuar entre solo dos actores.

Estructura de enunciación 2			
Rol	Enunciador	Manifestación	Enunciario
Deíctico	“Yo”		“Tú”
Actor	Espectador	“Mirada”	“Indígena”
Dimensión	Enunciación		Enunciado

grafo sobre el significado de sus imágenes y lo que él espera de su público o hasta de sus “consumidores”. Estos aspectos no serán considerados en las páginas siguientes, debido a obvias limitaciones de tiempo y espacio; sin embargo, tomamos nota de las relevancias de estas aproximaciones para el estudio de la fotografía y de sus sentidos posibles.

En las siguientes variaciones, el fotógrafo desaparece y el espectador asume el control de los roles de la enunciación interactuando con el actor en la imagen. Un elemento clave para considerar esta interacción es la mirada representada del personaje retratado. El cuadro previo no depende de ningún tipo de mirada, de modo que puede permanecer como una estructura general de enunciación para la

El “yo” del espectador es considerado aquí el “centro” del acto discursivo; este esquema permite un análisis de la producción de significado y los discursos que pueden ser evaluados en los múltiples roles sociales, o competencias que pueden ser relacionadas a la recepción social de la imagen. Este esquema alcanza el problema de las “audiencias” de fotografía como arte, o el uso de la imagen por académicos en las diferentes disciplinas de ciencias (antropología, sociología, psicología, etcétera). Desafortunadamente, continuar con esta línea de búsqueda nos alejaría del análisis de las imágenes mismas, sin importar lo interesante que sería un estudio de las audiencias de arte. Por otra parte, puede que sea productivo considerar un acercamiento bastante abstracto de los roles sociales realizados por los fotoespectadores

de las imágenes de Silva. Desde una perspectiva semiótica es relevante notar que a pesar del “ojo” fijo desplegado por el enunciador del discurso fotográfico (la imposibilidad final de cambiar el punto de vista real sobre el personaje representado), las competencias (conocimiento general, ideologías o conocimiento de una ciencia específica, incluso experiencia de vida) del espectador le proporcionan las herramientas para “cambiar” no el punto de vista, pero sí la interpretación de cierta imagen.

La relevancia del esquema es que el personaje “indígena” no es más un objeto (“Él”) pero sí un sujeto (“tú”) con quien se inicia un diálogo. El personaje “indígena” se vuelve un “otro”, alteridad subjetiva (no más objetivizado) con quien se abre un diálogo (“yo”-“tú”).

Todavía, otra posición es posible:

Estructura de enunciación 3				
Rol	Enunciador	Enunciado		Enunciario
Deictico	“Yo”	“Esto” “Yo”		“Tú”
Actor	Indigenas	P.F.:	Cara, mirada, gestualidad, postura	Espectador
		P.C.:	Emociones, sentimientos, identidad	
Dimensión	Enunciado			Enunciación

Una vez más, solo es posible cuando el actor enunciado “devuelve la mirada”; es posible considerarlo a él como el iniciador de la relación con nosotros los

espectadores. Luego, la alteridad es cambiada al espectador, quien se vuelve el “otro” para el indígena en la imagen. Es relevante en esta estructura que el personaje “indígena” se convierte en el “yo” central de la intersubjetividad con el espectador, donde el tema del “diálogo” es el mismo personaje representado. Esta manifestación consta de un plano de la expresión (cara, mirada, gestualidad, postura) y un plano del contenido (emociones, sentimientos, identidad); por supuesto, la competencia para “decodificar” reside en el posible espectador de la imagen. Un asunto más delicado en esta estructura es la cualidad del “yo” como *enunciado*. No solo la manifestación misma depende de la competencia del enunciatario (para entender o “alcanzar” las emociones y/o la identidad de los personajes), aún más importante, es el enun-

ciatario el único en la dimensión del enunciado y el único que posee el “poder” de darle al personaje enunciado la posición del “yo” que le dice algo

a él. A pesar de la actividad aparente del personaje representado al “devolver la mirada” al observador, es solo a través de la “lectura” de la dimensión de la enunciación (enunciador/enunciado) que el personaje representado logra alcanzar una posición de *enunciador simulado* (un enunciador enunciado). Esta naturaleza del personaje “indígena” en las imágenes de Silva es un aspecto clave de considerar para los siguientes párrafos, en cómo estas estructuras enunciativas recaen en discursos ideológicos asociados con la imagen “indígena”.

Vista colonial, mirada descolonizada

A través de la teoría de la enunciación y las posibles estructuras de enunciación que han sido presentadas, es posible también analizar ciertas ideologías relacionadas con la representación de la gente indígena en la historia occidental sobre la gente aborígen de las Américas (y de otros rincones del globo).

Estas representaciones, sean escritas o visuales, están relacionadas también con la historia de la colonización política, la independencia y la posterior dependencia económica, particularmente de los países latinoamericanos. Estos eventos políticos, económicos y geográficos también fueron estructurados y justificados por etnias, políticas, ciencias y religiones de los reinos occidentales.



Viejo Ángel, Pucusana, 2002.

La primera estructura de la enunciación presentada en las páginas previas está asociada con una mirada colonial, donde los personajes indígenas están simplemente enunciados desde una posición de poder, y destinados a otra posición de poder, y el personaje representado se vuelve “él”. En la teoría de la enunciación “él” es la posición que nunca puede hablar, la posición objetivizada. Siempre nos referimos a un “él”, pero “él” nunca dice o hace nada, porque en el momento que “él” nos dice algo se convierte en un “yo” o “tú”, los productores de las posiciones deícticas en la enunciación. En este sentido, los colonizadores asumieron un estado infrahumano de la población indígena; por lo tanto, no fueron un actor de igual categoría dentro del diálogo (ni el “yo” ni el “tú”). Los colonizadores occidentales desarrollaron descripciones de los aborígenes que encontra-

ron, donde el lector evidente era otro occidental, de modo que las personas indígenas se convirtieron en un objeto del discurso, “él”.

Incluso hasta inicios del siglo XX los discursos sobre las “razas exóticas” fueron seguidos a través de eventos notorios, ejemplos claros y extremos son las exhibiciones universales que datan de 1931 en París y previamente en Saint Louis, en 1904, donde los seres humanos (de diferentes partes “exóticas” del mundo) fueron exhibidos como un esfuerzo “del hombre que se estudia a sí mismo”:

El hombre a ser exhibido y estudiado, que el organizador tuvo en mente fue ese hombre, objeto privilegiado del estudio de la Antropología física, pero también de la Antropología social: el hombre salvaje. (...) El organizador de la Exhibición Universal de St. Louis buscó ayuda en la antropología, consultó consejos, y pidió a especialistas que aportaran especímenes humanos que pudieran ser exhibidos en público...¹⁹

En la exhibición universal en París, en 1931, que siguió el mismo esquema

que la anterior en Saint Louis, los aborígenes de Nueva Caledonia (colonia francesa) fueron forzados a comer carne cruda para probar su antropofagia, y sus mujeres fueron obligadas a bailar casi desnudas. Estos son, por supuesto, ejemplos extremos de la visión colonial sobre las tierras y personas colonizadas; visión que no es tan antigua ni obsoleta en Norteamérica o en los países europeos. La estructura elemental de este discurso reside en la *euforia* (atribución de un valor positivo) del fenotipo caucásico, y la *disforia*²⁰ (atributo de un valor negativo) de cualquier otro “color de piel”. Estas exhibiciones universales solo precisan una manifestación discursiva extrema de una disforia de un “otro” como algo tan distinto que es casi deshumanizado. En contraste con el “hombre salvaje”, el “hombre civilizado” posee conocimiento, ciencia, ética, cultura del arte (“*las bellas letras y las bellas artes*”), economía, riqueza, propiedad, industria; todo esto estructura por comparación las carencias y deficiencias de esos “otros” individuos, quienes en vista de estas ausencias son considerados necesitados e insuficientes. Las ideologías²¹

19 MÉNDEZ, Lourdes. *La antropología ante las artes plásticas*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas/Siglo XXI, 2003, p. 30.

20 En la semiótica greimasiana una estructura semántica como /naturaleza/ - /cultura/ o /vida/ - /muerte/ es solo una oposición que no posee un valor agregado, y se da precisamente en la combinación con la categoría tímica /euforia/ - /disforia/, esas categorías semánticas son consideradas *axiologías*, las cuales son microsistemas de valores que permanecen en las estructuras semióticas profundas del discurso (GREIMAS y COURTÉS. Op. cit., p. 21).

21 Siguiendo la definición greimasiana, una ideología es una estructura semiótica de nivel superficial que

que están detrás de las justificaciones “científicas” son entrelazadas con proyectos políticos (no solo de la colonización antigua sino también del neocolonialismo contemporáneo y la dominación económica) que continúan hasta la fecha en sutiles y variadas formas a través de estrategias visuales y discursivas (documentales de tribus y/o tradiciones culturales “exóticas” y tierras “lejanas”).

Insertado junto a estas estrategias visuales, la primera estructura de enunciación encaja perfectamente con las ideologías de colonización o exotismo contemporáneo:

Rol	Enunciador	Enunciado	Enunciatario
Deíctico	“Yo”	“Él”	“Tú”
Actor	Fotógrafo	Personas indígenas	Espectador

Y dentro de esta estructura de enunciación y esas ideologías, las imágenes de Silva se pueden “leer”, y ser vendidas regularmente a “coleccionistas de arte” en los mismos países donde las ideologías son hegemónicas. Precisamente, es el uso de lo “exótico” lo que está asociado semánticamente a la contemplación y exploración del “otro” como algo casi completamente ajeno a “nosotros”, los espectadores. En los medios contemporáneos, la televisión documental se muestra como espacios para reconocer cualquier cosa que sea tan diferente, tan “incivilizado” o tan “primitivo” en las prácticas de las culturas tradicionales:

Desde finales del siglo XIX, los nuevos procedimientos técnicos usados para la reproducción del arte visual haría posible una difusión sin precedentes de las imágenes de “otros”; y en el siglo XX, el vistazo occidental propone toda clase de documental en el que sus cuerpos y cultura material, sus prácticas “exóticas”, aún ocupen un lugar central.²²

Las fotografías de Silva encajan en esta “esfera de la imagen” y este para-

propone valores que son “actualizados y solicitados por un individuo o sujeto colectivo que es modalizado por *querer ser* y, subsecuentemente, por *querer hacer*” (GREIMAS y COURTÉS. Op. cit., p. 149). Una ideología es un discurso que propone una petición permanente de valores, articulando estratégicamente disyunciones con valores, esto es, proponiendo a los sujetos como necesitados de hacer algo o de ser algo. En el caso de la ideología colonial, los occidentales están siempre necesitados de riquezas y poder, mientras que los colonizados están necesitados de cultura, religión y “humanización”, bajo este esquema la colonización misma no es solo coherente y racional sino también necesaria.

22 MÉNDEZ, Lourdes. Op. cit., p. 34.

digma de exotismo, que hace de sus fotografías un producto bastante ven-
coherentes con algunas ideologías
poscoloniales.

Rol	Enunciador (enunciado)	Manifestación	Enunciatario
Deíctico	“Yo”	“Esto” “Yo”	“Tú”
Actor	Personas indígenas	Cara, mirada, gestualidad, postura	Espectador
		Emociones, sentimientos, identidad	

dido en los mercados de fotografía de arte en Nueva York y Londres. Esto es, por supuesto, asumiendo que la mayoría de los consumidores eventuales, comprando sus imágenes, están inmersos en una ideología colonial; podría haber, posiblemente, otras razones²³ para el éxito de las imágenes de Silva en un mercado tan competitivo. Esta estructura de la enunciación evidencia algunas implicaciones sociales y económicas de los individuos socialmente activos usando y tomando control sobre los roles de los actores que giran alrededor de estas imágenes.

Por otro lado, en la tercera estructura de enunciación propuesta hay una completa subversión de los roles,

Esta ideología reversa hace del actor indígena un actor activo, deja de ser el silencioso “él”, para convertirse en un “yo” activo al cual le es dado (por la enunciación) el poder de decir, o que ha tomado (en un sentido político) el poder de hablar de su antiguo colonizador. En la imagen, esto queda claro tan pronto como se concibe a los indígenas representados como “devolviendo la mirada” y “diciendo” algo; por supuesto, las imágenes de Silva son solo un ejemplo de este discurso en el Perú, en Latinoamérica o incluso en otros países del mundo con población indígena. En muchos lugares de Latinoamérica los pueblos indígenas y aborígenes están creciendo organizadamente en las últimas décadas,

23 Incluso la exacta ideología opuesta podría ser una razón para un comprador potencial, quizás porque precisamente un comprador “siente” que el personaje representado lo está “mirando” a él es la razón por la cual compra la imagen. Aquí la pertinencia no es hacer un estudio sociológico o de mercado de los consumidores de Silva, sino más bien hacer evidente algunas estructuras ideológicas de esa concepción.

y ya están ocupando roles claves en la política²⁴ de algunos pocos países andinos (Ecuador y Bolivia). Ellos también se han vuelto muy activos en la protección de su ambiente natural a través de las ONG y de sus gobiernos nacionales.²⁵ Hay que subrayar aquí que las estructuras enunciativas son parte de las estrategias discursivas bajo cada ideología.

En este sentido, la segunda estructura de enunciación, en la que el rol del fotógrafo es asumido por el espectador, también coincide con este esquema ideológico; el actor indígena también es sacado del “Él” déctico hacia el “tú”. Es posible decir que hay

dos estrategias de enunciación principales en el discurso poscolonial: una basada en el centro de los indígenas transformado en el “yo” hablando a nosotros “occidentales”, y una transformación de la estructura de la antigua colonia, donde los “occidentales” hablan a los indígenas en una igualdad de “tú”. Estudiosos contemporáneos confirman esta apreciación:

La aparición en la escena continental de movimientos de pueblos autóctonos, constituye ciertamente uno de los hechos notables de la historia social reciente en Latinoamérica. Esencialmente caracterizada hasta tiempos recientes por las relaciones de dominación, de expro-

24 Luis Esteban Gonzales, del Real Instituto Elcano, presenta este aspecto de eventos tardíos en Latinoamérica en un artículo titulado “Etno-nacionalismo: Nuevas tensiones inter-etnias en Latinoamérica” [en línea]. Publicado el 19 de julio del 2005. <<http://www.nuevamayoria.com/EN/ANALISIS/instituciones/050719.html>>. Una rápida revisión del panorama político contemporáneo en Latinoamérica es útil para verificar este aspecto: en Bolivia, Evo Morales ha sido elegido presidente; en México, el zapatismo sigue constituyendo movimientos representativos de la región de Chiapas; en Ecuador, los movimientos indígenas son bien organizados y poseen una presencia política importante, y en el Perú, el candidato presidencial Ollanta Humala representa un movimiento de vindicación nacionalista (basado parcialmente en argumentos indígenas y raciales).

25 Por ejemplo, el Coica (Coordinadora de Organizaciones Indígenas de la Cuenca del Amazonas) fue creada en Lima en 1984 y ha crecido en los últimos 20 años, ahora integra nueve organizaciones nacionales (de Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, Colombia, Guyana, Guyana Francesa, Venezuela y Surinam). La influencia política de estas organizaciones ha ido creciendo a través del tiempo, y ellos también han buscado el respaldo de organizaciones internacionales como las Naciones Unidas y la Organización de Estados Americanos, entre otras. Se ha ejercido presión sistemática sobre los gobiernos nacionales y sus políticas, así como sobre las empresas multinacionales que se alojan en las tierras vecinas de los indígenas (o en sus mismas tierras), con el objetivo de defender su medio ambiente de posibles daños. En el Perú, después de algunos escándalos políticos relacionados con la mala administración, se ha creado una nueva institución para cuidar los intereses de los pueblos indígenas: Indepa (Instituto Nacional de Desarrollo de los Pueblos Andinos), que inició sus actividades en el 2004. No obstante en este corto periodo ya ha dado signos de continuar las mismas malas prácticas del instituto predecesor. Esto pone en evidencia que una nueva administración debe imponerse nuevamente. Véase Coica en: <<http://www.coica.org/en/welcome.php>> y Servindi en: <<http://www.servindi.org/antiguo/index.html>>.

tación o de discriminación que recibieron durante la época de colonización, establecidos por mucho tiempo en un estatus de “pueblos-objetos”, los pueblos indígenas aparecen hoy como los “sujetos”, los actores potenciales, de un proceso sin precedentes de afirmación, afirmación cultural, social y política.²⁶

Observaciones finales

No obstante, este panorama continental no nos debe distraer del hecho de que las imágenes de Silva no son hechas por la población indígena, sino por un fotógrafo limeño *acerca* de individuos y personajes indígenas. Más allá del rigor del análisis semiótico, la producción social de imágenes aún no está en manos de estos pueblos marginados, a pesar de sus esfuerzos por convertirse en un *enunciador* socialmente reconocido y válido. En las imágenes de Silva, aún, el “poder” para ser enunciadorececae en la competencia del observador/espectador de las fotografías.

La sociedad peruana aún lucha por superar la ideología colonial “transmitida” y “heredada” por generaciones, donde los personajes indígenas no son considerados como iguales respecto de los “blancos” criollos que han tenido el control político, social y económico por centurias durante la Colonia, y también a través de la historia del Perú republicano.²⁷ Aquí la “lucha por superar” significa que hay una crisis de este paradigma ideológico, que está tomando lugar (con matices nuevos) en los últimos 20 o 25 años. Las poblaciones indígenas, y particularmente los mestizos, han crecido largamente en recursos económicos y políticos, así como su influencia y presencia con su voto en las elecciones presidenciales cada cinco años.²⁸ A pesar de estos cambios, los pueblos indígenas de los Andes y la selva del Perú permanecen desconectados del poder, de la toma de decisiones políticas, y también de la producción mediática. Al inicio del siglo XX hubo una importante tendencia en la fotografía peruana en la que

26 Bernard Duterme, director adjunto del Centro Tricontinental (Louvain-la-Neuve). Presentación en el “Colloque sur la réalité de la signification des mouvements sociaux”. Institut d’Études Européennes et Internationales de Luxembourg, FMA, Schengen, 11-13 de enero del 2002. La traducción es del autor de este ensayo.

27 MÉNDEZ, Cecilia. “Incas sí, indios no: Notes on peruvian creole nationalism and its contemporary crisis”. *Journal of Latin American Studies*. Vol. 28. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 197-225.

28 Desde 1990 los resultados de las elecciones presidenciales han sido dramáticamente alteradas debido a la desconfianza en los líderes políticos. Incluso las compañías privadas que constantemente realizan encuestas y sondeos para observar las tendencias de la opinión pública o las tendencias de voto, no han sido del todo eficientes para medir con precisión esas cambiantes tendencias. El voto del mestizo, del indígena, en suma, del postergado y marginado, afectan notablemente los resultados electorales.

fotógrafos de origen indígena controlaron la cámara,²⁹ pero el desarrollo centralista de la historia peruana pospuso las provincias a un segundo o último lugar de importancia, y nuevamente la cámara y su “ojo” quedaron en manos de limeños (o costeños).³⁰ Por supuesto, los limeños han cambiado, ahora prácticamente todos son mestizos, y se enfrentan constantemente a los problemas de los pueblos andinos y de la Amazonía. Es posible concluir que el discurso hegemónico o predominante acerca de las poblaciones indígenas sostiene este esquema:

imágenes de arte nos dan la oportunidad de explorar múltiples identidades. En el caso de Silva, las poblaciones indígenas son referidas como un sujeto válido para el diálogo, pero aun siguen siendo *solo enunciadas*, no se ubican en la *dimensión de la enunciación* del discurso fotográfico. En el caso de la fotografía, en el Perú se pueden citar, como excepcionales, los Talleres de Fotografía Social (Tafos), que desarrollaron la actividad de poner la tecnología de producción en manos de los individuos que habitualmente no son productores

Rol	Enunciador	Enunciado	Enunciario
Deíctico	“Yo”		“Tú”
Actor	Espectador	“Gaze”	Indígenas
Dimensión	Enunciación		Enunciado

La cultura visual es una clave dominante de estudios donde las identidades son construidas, reflejadas y comunicadas interculturalmente. Los múltiples significados de las

de imágenes.³¹ En cierta medida, esto implicó convertir a individuos *enunciados* por los medios y el arte, en *enunciadores* del discurso visual sobre sí mismos.

29 BENAVENTE GARCÍA, Adelma. “The Cusco school. Photography in southern Peru 1900-1930”, en *History of Photography*. Vol. 24, núm. 2, verano del 2000, pp. 101-105; POOLE, Deborah. “Figueroa Aznar and the Cuzco indigenistas: Photography and modernism in early twentieth-century Peru”, en *Representations* 38. University of California Press, primavera de 1992, pp. 39-75.

30 A pesar de que otras ciudades tienen una importante producción fotográfica, la “academia en fotografía” radica en Lima, así como la pequeña comunidad de investigadores en fotografía peruana. La atención que dan los medios a la fotografía artística reposa fundamentalmente en las actividades realizadas en Lima.

31 Recientemente se ha publicado una antología de este trabajo: *País de Luz. Talleres de Fotografía Social. Perú, 1986-1998*, editado por Susana Pastor y Thomas Müller. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Culturas en América Latina, 2006. Los archivos de Tafos han quedado al cuidado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lamentablemente, experiencias como la de Tafos siguen siendo *excepcionales*, lo cual es un testimonio del carácter marginal de la producción textual de los indígenas sobre sí mismos (o sobre cualquier otra temática). De no menor importancia es el uso por los grupos indígenas y sus asociaciones de sitios “web” y de la difusión por medio de internet, donde pueden tener voz como productores textuales de sus propios enunciados. La producción y uso de los medios están relacionados, inevitablemente y en gran medida, con recursos económicos o políticos que los pueblos indígenas siguen sin tener.

Por otro lado, el trabajo de Silva nos brinda otro punto relevante; en el análisis de las imágenes encontramos que las tres estructuras de la enunciación son posibles y habitan los mismos tex-

tos visuales. Por supuesto, cada estructura se hace concreta a través de diferentes discursos e interpretaciones en la vida social, cultural y política, y cada estructura se hace viva a través de las competencias de un observador/espectador final. Esta concurrencia de ideologías sobre el mismo texto fotográfico nos recuerda la *polisemia* “natural” del lenguaje fotográfico. Es precisamente esta polisemia la que puede ser tomada como *metáfora* de la estructura ideológica peruana, esto es, que en la sociedad y la cultura peruanas concurren y conviven no solo tres sino muchas otras ideologías encarnadas en múltiples actores y sus recorridos. Todas ellas representan y construyen la “polisemia” de la *peruanidad*.

(Traducción del inglés: Fiorella Costa Cifuentes)