



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco

Semiótica visual y de la imagen

LA FOTOGRAFÍA COMO SISTEMA SEMIÓTICO EN LA IMAGEN POLÍTICA: EL CASO DE JOSÉ NARRO CÉSPEDES.

TRABAJO TERMINAL DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL QUE PRESENTA:

EDUARDO REYES HERNÁNDEZ

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Alfredo Tenoch Cid Jurado

ASESORES EXTERNOS

Dr. Jacob Bañuelos Capistrán

Dr. Arturo O. Damián Martín

Mtro. Mauricio Arellano Cortés

Mtro. Joan Manuel Largo Vargas

ASESOR DE PRODUCTO AUDIOVISUAL

Mtro. Alejandro Juan Pineda

Ciudad de México, Agosto de 2020

**La fotografía como sistema semiótico
en la imagen política: el caso de
José Narro Céspedes.**

*La fotografía es como un baile, tienes que encajar
con el ritmo de la calle, tienes que adaptarte al ritmo
de la vida y tienes que mezclarte con tus sujetos
a fotografiar, no debes interferir con lo que pasa.*

Stephen Dupont

Índice

0. Introducción	7
0.1 Justificación	9
0.2 Planteamiento del problema	10
0.3 Pregunta de investigación	12
0.4 Objetivo general	13
0.5 Objetivos específicos	13
1 Marco teórico	15
1.1 El porqué de la semiótica para las imágenes	15
1.2 La fotografía	17
1.3 Studium, punctum y realidad	19
1.4 Del punctum a las pasiones	20
1.5 La fotografía según la semiótica cognitiva	21
1.6 Hacia una semiótica de la fotografía	22
1.6.1 La fotografía como signo icónico-indicial	24
1.7 La narración fotográfica	27
1.7.1 El retrato, luz y sombra	29
1.7.2 Espacios ocupados y vacíos	31
1.7.3 Enfoque y desenfoco	31
1.8 Fotografía e imagen política	31

2	Marco metodológico.....	38
2.1	Sintaxis, semántica y pragmática.....	38
2.2	<i>Intentio</i> como modelo metodológico.....	39
3	Análisis.....	45
4	Resultados.....	55
5	Conclusiones.....	56
6	Bibliografía.....	58

Agradecimientos

Principalmente a mis padres, Guillermina y Raymundo. Poner fin a esta etapa es la mejor manera de agradecerles todo el apoyo que me han dado y también, es la mejor manera de pedirles perdón por todos los errores cometidos y en los cuales se han visto afectos directa o indirectamente. A mi hermano Mauricio, espero veas en mí un buen ejemplo de superación, te mereces lo mejor del mundo.

A mi abuelita Fide y a todos mis tíos, tías, primos y primas porque siempre estuvieron cuando los necesité, en ustedes tuve un gran apoyo durante todo este camino.

A Karla, porque además de ser mi novia eres mi mejor amiga, gracias por no soltarme, ni darme la espalda, ni dejarme solo en mis peores momentos, nunca me dejaste caer y eso nunca lo olvidaré, gracias.

A mis dos mejores amigos de toda la vida, Gerardo y Sergio, los tres hemos logrado salir adelante y poco a poco hemos cumplido nuestras metas.

A los mejores amigos que la UAM me dio, Daniela, Juan y Hebe, hemos sufrido y nos hemos divertido, aprendimos a trabajar en equipo y nunca nos dejamos solos cuando alguien la estaba pasando mal, sin duda hicieron más fácil éste camino. A Xaz y Daniel fueron los últimos que conocí, pero los admiro y quiero mucho.

A todos mis profesores que he tenido, Odín, Giovanni, Nathanael, Itzel. En saludos especiales a Mónica Medina porque usted y su pasión por enseñar fueron los dos grandes motivos para ser parte de la UAM, a Anita Mosqueda por prepararme para prácticamente todos mis exámenes y por motivarme a confiar en mí, a Omar Quintero por enseñarme la disciplina necesaria para poder trabajar con dedicación y paciencia. Al Dr. Alfredo Cid, gracias por todo el apoyo, todos los regaños, todo el conocimiento que ha compartido conmigo sin duda alguna haber estudiado y aprendido con usted ha sido la mejor decisión.

Por último, a mi abuelita Carmen y mi abuelito Héctor, por educarme, cuidarme, darme todo lo necesario para ser una persona buena y porque siempre me dijeron que la escuela y el estudio era la mejor manera de salir adelante, sé que estarían muy orgullosos de mí y de lo que he logrado. No tienen idea de la falta que me hacen, los voy a extrañar toda la vida.

0. INTRODUCCIÓN

Uno de los grandes problemas de la fotografía es, desde el momento de su nacimiento, la capacidad de reproducir con “exactitud” lo que la cámara tiene enfrente, pero no es un problema exclusivo de este arte, porque en la pintura se había buscado por siglos lo mismo: reproducir y copiar con exactitud el mundo visible, sin embargo, la foto llevó este grado de exactitud a niveles casi inverosímiles. La fotografía no es una mimesis ni una reproducción de la realidad, es más bien un conjunto integrado de técnica y arte capaz de interpretar la realidad, toda fotografía es precisa, pero ninguna es del todo verdad.

El problema del contraste entre original y copia reside en una dualidad, por un lado, la realidad y por el otro la imagen, porque se predispone a lo real como un ser inmutable e intacto. Pero las nociones de imagen y realidad son complementarias porque cuando cambia la noción de lo real o de la realidad también cambia la de la imagen. Entonces, el problema es contemplar a la imagen fotográfica como algo real y es, al contrario, la realidad se acerca cada vez más a las cámaras. Es común escuchar cuando una persona vivió un accidente, al resaltar la narración de lo acontecido usar la frase “como en las películas”. Dicha frase se emplea para dar a entender hasta qué punto fue real el hecho y su posible confusión con la ficción porque alguna otra explicación parecería insuficiente.

Otro de los problemas enfrentado por la fotografía reside en el acto de pensar a la cámara como la protagonista del relato visual, y peor aún, pensar que cámara y fotografía son lo mismo. El escritor y fotógrafo checo Vilém Flusser, describe a la cámara como un “programa” porque a veces se considera a la fotografía, en su acción y en su materialización determinada, principalmente, por el dispositivo tecnológico con sus alcances y limitaciones (Flusser 1998). No obstante, la fotografía es un universo proyectado, va más allá del dispositivo tecnológico. Uno de los actos más “misteriosos” de la fotografía se observa en la capacidad del fotógrafo para escoger una toma, porque la cámara solo registra y recoge, pero el fotógrafo elige entre una infinidad de temas, ópticas e ideales. Por ejemplo, cuando encontramos una foto en contrapicado se piensa en una elevación de la dignidad del sujeto en cuestión y así sucesivamente el discurso cambia con cada ángulo, en cada encuadre, en cada toma y en cada pose diferente.

Se piensa a la fotografía desde afuera, es decir, una realidad física externa, de un objeto rebotado por la luz e impactado en un sujeto pasivo que los registra, es decir, la cámara. En tal caso se podría pensar en la fotografía no más allá de una captura de la realidad exterior. Pero el acto fotográfico no surge de la nada, no surge desde fuera, sino desde dentro, de las emociones, las sensaciones, las reflexiones y las necesidades de comunicación y de la expresión de quien hace la imagen. Lo anterior, nos lleva a pensar en la reflexión hecha por el célebre fotógrafo estadounidense Ansel Adams:

[...] You don't make a photograph just with a camera. You bring to the act of photography all the pictures you have seen, the books you have read, the music you have heard, the people you have loved. [...] ¹ (Adams 1980)

La fotografía ofrece distintas y diversas maneras de percibir el mundo sin importar si el mismo objeto ha sido fotografiado en diversas ocasiones, siempre habrá una visión y una manera diferente de fotografiarlo. Tal diferenciación hace de su entendimiento un significado distinto cada vez, además ofrece un sinfín de escenas, desde lo más cotidiano hasta lo más raro y extraordinario y todo desde distintos lugares, espacios y tiempos específicos. Por ende, funciona como una serie de crónicas visuales, las cuales se cruzan y entrelazan para contar historias o simplemente como un apoyo visual para registrar la “realidad” y ser testigo de hechos importantes y fundamentales de la historia del ser humano. Pero ¿qué tanto hay de verdad en lo observado en las imágenes fotográficas? ¿Existe una sola verdad fotografiada? La fotógrafa alemana Gisèle Freund² comenta el papel importante asignado a la fotografía en la sociedad. Es posible constatar la apenas existencia de una actividad humana donde no se use de algún modo la fotografía: la medicina, la urbanística, la demografía, etc. (Freund, 1976) y respecto a la representación de la realidad expresa lo siguiente:

[...] Pues la fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad facticia. El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las

¹ [...] No haces fotografía sólo con la cámara. La haces con todas las imágenes que has visto, con todos los libros que has leído, con toda la música que has escuchado y con toda la gente a la que has amado. [...] “T. de A”

² Su abundante y notable obra como fotógrafa y retratista de la élite intelectual europea, así como su importante reflexión teórica sobre la fotografía le han procurado prestigio y fama reconocidos en todo el mundo. En el año 1936, presentó a la Sorbona (y más tarde publicó) su tesis doctoral *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*. Fue también autora de *France* (1945), *Mexique Précolombien* (1954), *James Joyce in Paris. His Final Years* (1965), *Le Monde et ma Caméra* (1970) y *Memories de l’Oeil* (1977). Los retratos que realizó a James Joyce, Henri Matisse y Virginia Woolf acabaron convirtiéndose en iconos. También realizó célebres reportajes alrededor del mundo para las revistas *Time* y *Life* entre otras. (Editorial Gustavo Gili, <http://ggili.com.mx/>).

exigencias de sus comanditarios. Por lo tanto, la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento. (Freund 1974: 5)

Otra visión acerca de la fotografía y de la verdad retratada se encuentra en el pensamiento del sociólogo francés Pierre Bourdieu³, él señala y sostiene que la fotografía no interpreta nada y solo registra reflejos de luz porque tiene como modelo la veracidad y la objetividad, donde la exactitud y fidelidad no pueden ser puestas en cuestión (Bourdieu 1965) Pero es necesario subrayar el carácter erróneo de esa observación hacia la fotografía porque la foto no es la realidad, más bien es uno de los distintos modos, todos convencionales, de representarla. La realidad externa se altera, se combina, se resignifica y resemantiza a través de la mirada del fotógrafo.

0.1. JUSTIFICACIÓN

Lo dicho anteriormente sobre la fotografía y su devenir desde el interior de su funcionamiento como sistema de significación se considerará también, un hecho semiótico con la capacidad de actuar como círculo simbólico donde la realidad externa e interna de la fotografía se cruzan y se alteran mutuamente. La realidad fotografiada se puede crear o estar allí, entonces la fotografía es una síntesis en la cual se vuelve visible la conexión entre el autor y el espectador. Dicha realidad justifica una aproximación semiótica para abordar los mensajes comunicativos a través de la semiótica de la fotografía.

La imagen fotográfica juega entonces un papel importante en la transmisión, en la conservación, la visualización y la significación comunicativa dentro de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la sociedad, por lo tanto, establece una existencia la cual actúa como una especie de documento social. Los archivos y la documentación histórica escrita constituyen una fuente fundamental de historia para la comprensión de la presencia del hombre durante los últimos siglos. La fotografía representa una especie de memoria visual y material del acontecer humano.

³ Es uno de los más destacados pensadores de nuestros tiempos en la rama de la sociología, reflexionó sobre la sociedad. Algunos conceptos claves de su teoría son: el “habitus”, el “campo”, el “capital cultural” y las “instituciones”. Su obra está dominada por un análisis sociológico de los mecanismos de reproducción de las jerarquías sociales.

La invención de la fotografía trajo grandes cambios culturales y revolucionó la concepción sobre la comunicación en los usos sociales, a través de su presencia constante en los medios de comunicación, su relación con el lenguaje verbal y escrito y las conexiones con algunos otros sistemas representativos.

La historia de la fotografía se ha escrito y tiene un predominio angloamericano y europeo, sin embargo, México también ocupa un lugar destacado en este ámbito. Grandes fotógrafos y creadores ejercen una influencia en el ámbito mundial de la fotografía, por ejemplo, Manuel Álvarez Bravo, reconocido como uno de los mejores fotógrafos del siglo XX ayudó a reconstruir a través de sus fotos la imagen del México revolucionario (Carreras 2007). Pero no es el único fotógrafo de renombre, también está Gabriel Figueroa conocido por sus colaboraciones con El indio Fernández y Luis Buñuel y por la película de *Macario*; Sergio Tapiro por sus portadas y colaboraciones con *National Geographic* y Emmanuel Lubezky por sus direcciones de fotografía en filmes hollywoodenses.

0.2.Planteamiento del problema.

El fotógrafo debe captar las imágenes con la capacidad de contar mejor el mensaje por comunicar, pues cognitivamente, la mente registra y recuerda más fácil cuando las palabras están apoyadas por representaciones visuales como fotografías (Damasio 1996: 117-123) La foto es una vía alterna de interpretación del mundo y del contexto que nos rodea, la imagen es lo que es; una simple representación visual; la interpretación es lo que deseamos que sea, y se puede constatar ese funcionamiento de modo igual en política.

En México, uno de los primeros políticos en usar la fotografía fue el Emperador Maximiliano I de México entre 1863 y 1866, donde a través de las fotografías y de otros recursos visuales difundió su imagen como recurso publicitario para legitimarse- Al proporcionar así fotografías usadas con diferentes intenciones y con recursos sociales variados para su interpretación logró orquestar una imagen reconocida de él y su gobierno. Posteriormente Porfirio Díaz otorga un gran valor al uso de fotos para dar seguimiento a la construcción de las vías del ferrocarril y para resaltar su persona y la imagen de su gobierno.

Figura 1. Imagen de Porfirio Díaz (Autor: Agustín Víctor Casasola)



Figura 2. Imagen del Emperador Maximiliano I de México (Autor: Francois Aubert)



El político debe seducir al elector por algo más que las palabras, debe establecer lazos emocionales imposibles de construir a través de un discurso hablado y para ello muchas veces debe apoyarse de representaciones visuales, 8 de cada 10 fotografías de políticos colocadas en las calles durante una campaña no sirven, ya sea por estar mal realizadas o, por proyectar una mala imagen del candidato (Sandoval 2020). Una buena fotografía es reconocible prácticamente por cualquiera, precisamente,

en comunicación política la foto se hace fuerte en su significado cuando remite a algo más, cuando pasa de ser testigo del momento a ser el momento mismo, tiene la capacidad de definirlo, y actúa como una especie de fortaleza del político.

Hace tiempo la fotografía se convirtió en una parte importante de la comunicación política. Imágenes que transmiten mensajes, contextos explicados por sí solos en una sola mirada y usados como elementos de propaganda para el candidato. Una manera más de contar las acciones de nuestros representantes, otorgándoles un canal transformado de la narrativa de comunicación de las personas y nos proyecta en la era de la civilización visual.

Fotografiar lo hecho por el político ha adquirido un lugar decisivo en el posicionamiento de un gobierno. Desde que Pete Souza se incorporó como un miembro más del equipo de Obama se encargó de hacer de la propaganda política un “arte” visual (Souza 2008). La razón de incorporar un fotógrafo profesional para inmortalizar y compartir el día a día del político es sencilla: el cerebro del receptor procesa antes lo que ve de lo que escucha, y no solo lo asimila mejor, si no da más veracidad a la imagen que a la explicación.

Más allá de la técnica y de la composición del fotógrafo, el político debe transmitir sus ideas, sus emociones o la realización de algún acto, porque si no hay un principio por transmitir, no habrá ninguna imagen capaz de resumir la emoción. La labor del fotógrafo consiste entonces en captar las imágenes con más capacidad para contar y resumir el mensaje por comunicar. Se trata de un mensaje más proclive a ser aceptado, recordado y compartido en las sensaciones visuales por sobre las palabras, pero el político debe ayudar al fotógrafo a hacer esa labor de comunicación. Ya sea por necesidad y por adaptación a una era narrativa acostumbrada más a interpretar y no a escuchar, la política de Instagram es hoy igual de poderosa e influyente que la política del tweet.

0.3. Pregunta de investigación.

Como ya se ha visto, la fotografía y la política son disciplinas muy diferentes, pero conviven muy de cerca. Una es partícipe y provechosa de la otra en diversas circunstancias, ya sea como uso de difusión propagandística o como reafirmación y legitimación de un gobierno y sus ideales. En México y en el

mundo son varios los casos donde la fotografía ha ayudado a consolidar y afianzar campañas y gobiernos. Pero ¿cómo se hace para trasladar y plasmar esos sentimientos y pasiones a través de representaciones visuales?

Para poder plantear una pregunta de investigación es necesario basarnos en un silogismo el cual nos ayudará a hacer las conexiones lógicas pertinentes y así poder tener correctamente la pregunta de investigación: si a lo largo de la historia la fotografía ha sido usada para representar la realidad a través de conexiones lógicas emocionales y, de ese modo, algunos políticos forjan su campaña a través de apoyos visuales que los ayuden a conectar emocionalmente con la sociedad y su electorado, luego entonces los políticos se apoyan de la fotografía para posicionarse y vender su imagen como signos de legitimidad, verdad y empatía.

Por lo tanto, la pregunta se formula de la siguiente manera:

¿Los políticos usan recursos visuales como la fotografía para lograr conexiones fuertes y estrechas con la sociedad?

¿De qué recursos explicados por la semiótica visual y de la imagen se valen?

0.4. Objetivo General.

Describir, analizar e identificar el uso dado a la fotografía al funcionar como vehículo sígnico y textual de representación de las diferentes interpretaciones en la imagen política. Mediante el conocimiento del sistema semiótico necesario para convertir una representación visual en un significado específico.

0.5. Objetivos específicos

0.5.1. Conocer los diferentes contextos y usos dados a la fotografía desde las diferentes ramas de las ciencias sociales como son la historia, la antropología, la sociología, la semiótica, etc., y las teorías desprendidas de tal concepción para relacionarlas a la construcción de la imagen política.

- 0.5.2. Seleccionar las teorías con capacidad explicativa de un recorrido potencial seguido en la estrategia para construir una imagen política de un personaje social, para después poder estructurar y hacer un modelo de análisis pertinente al problema planteado.
- 0.5.3. Proponer una metodología analítica para enfrentar al objeto de estudio elegido, la cual estará sustentada con las teorías semióticas previamente seleccionadas para ese fin.
- 0.5.4. Analizar el objeto de estudio conformado y confrontarlos con el modelo de análisis construido y así explicar el fenómeno en su comportamiento semiótico.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. El porqué de la semiótica para las imágenes

Es necesario iniciar con la diferenciación de *imagen*⁴ e *imágenes* y de ese modo precisar los alcances del estudio de las imágenes y de la visualidad. La primera, imagen, refiere a un nivel de abstracción, o sea, una imagen mental, la cual se activa por medio de estímulos y percepciones sensoriales. La segunda, imágenes, hace referencia a representaciones visuales.

La imagen no es “*imágenes*”, no es visual, no es estática, no es monoplanar y mucho menos unisensorial. Sin embargo, es común confundir la imagen representada con la imagen del imaginario. (Cid Jurado 2010)

En usos de las imágenes, suelen ser vistos no sólo como un sistema de expresión, sino como una estrategia política y social, como un elemento fundamental en el entendimiento del mundo por parte de grupos sociales, políticos y religiosos. De lo antes dicho deriva la concepción de la semiótica de la imagen como una herramienta para el conocimiento de los procesos de significación y cognición presentes en la vida social, los efectos de sentido pertenecientes a la construcción de la imagen y la relación establecida entre lo perceptivo y los usos sociales asignados. La semiótica visual no se reduce únicamente a los códigos visuales, sino también a la manera en como la imagen forma parte de representaciones sociales, media las relaciones y construye visiones del mundo.⁵

Para Román Gubern el uso de la imagen se adopta para crear emociones de modo más eficaz en comparación con la palabra escrita (Gubern 1996:59). Atribuye tres grandes funciones al uso de las imágenes: como un sustituto afectivo, como apoyo del recuerdo y como un instrumento de dominación política al servicio de la adoración a distancia. De esta forma, la imagen puede ser entendida como representación de una ausencia, o sea, una representación simbólica, o icónica, o como

⁴ Del latín *Imago, -ginis* y de la misma familia que *imitari* y se traduce como retrato, copia, imitación o remedar (Corominas 1961:331)

⁵ Véanse los estudios de Piero Polidori (2016), Tiziana Migliore (2018) donde se muestran los adelantos y las aplicaciones de la semiótica visual.

presentificación de una existencia. Detecta también el problema de representar la realidad a través de una imagen o una fotografía, porque la imagen en tanto representación material y como fotografía, solo puede copiar ciertos aspectos reales, por lo tanto no se puede concebir como una representación fidedigna de algo.

[...] De manera que la frágil frontera existencial entre imagen y realidad puede alcanzar una sorprendente confusión reversible y bidireccional, similar a la del sujeto que no recordaba si una situación la había vivido personalmente o la había visto en televisión (Gubern 1996: 65)

Las imágenes son representaciones de carácter material, cuya significación se basa en abstracciones almacenadas en la mente, aunque su representación visual y su materialización están mediadas por acuerdos sociales ya preestablecidos. Por lo tanto, es pertinente usar una semiótica de la imagen, debido a la capacidad de centrar la atención en las formas estructurales derivadas de las materialidades y en el conocimiento el cual se construye gracias a la exposición de representaciones cargadas de significado (Cid 2010: 161-166).

Por medio de la imagen fotográfica se busca la construcción de una serie de signos con la fuerza para transmitir, conservar y reproducir un significado de legitimidad, honradez, felicidad, amor y justicia a través de la reproducción de imágenes en su doble carácter: las cognitivas, son del tipo mental y los materiales, a partir de representaciones visuales (Cid 2010: 161). Los elementos pertinentes al hablar de una imagen fotográfica son: luz, composición, encuadre, ángulos, gestualidad, miradas y pies de foto (Roland Barthes 1980). El texto resultante, o sea la fotografía, lleva a la búsqueda de la organización de sentidos a través del significado, es decir, de la función asignada a un texto y va a determinar la forma de estructuración de las operaciones lógicas dentro de ese texto en específico, para su comprensibilidad (Cid 2010: 163).

Como se mencionó anteriormente, los pies de fotos cumplen una labor importante para el análisis y el entendimiento del discurso a través de signos visuales. La fotografía política siempre va acompañada de un elemento escrito y actúa como guía para la lectura y el entendimiento adecuado. El pie de foto es esencial para el análisis fotográfico porque es la unión del texto lingüístico y la imagen, conlleva a la producción de dos funciones diferentes: de anclaje y de relevo. La función como anclaje es sostener y apoyar la imagen con el texto escrito, el mensaje lingüístico guía a la interpretación más no al

reconocimiento de los elementos en la imagen para impedir así la desviación de los sentidos connotados. La función como relevo es menos común en las fotografías pero en ella la imagen y el texto se complementan, la imagen es solo el acompañante porque la mayoría de la información recae en el texto, de ahí el nombre de “*relais*” (relevo). (Barthes 1964: 44)

Por ello resulta pertinente la explicación teórica acerca de la morfología de las imágenes fotográficas, los componentes que la conforman, tanto en la expresión con luz, encuadre, posición de la cámara, tipo de foto, pie de foto, etc., como en el contenido o discurso, lo cual va más allá de ser una “*buena foto*”. (Barthes 1982:34-38)

1.2. La fotografía

El uso dado a la fotografía⁶ va más allá de un simple registro de algo, se ha utilizado como apoyo visual para diferentes ramas de las ciencias como la historia, el arte, la antropología, y la sociología. De igual manera, su uso puede ser de vehículo contenedor de significados y memorias colectivas de una sociedad, aunque debemos recordar lo siguiente; la fotografía miente a pesar de ser una réplica casi exacta del objeto fotografiado. Según la socióloga Sarah Pink,

La fotografía no puede ser veraz porque una cámara no registra una realidad preexistente ni independiente [...] La gente usa las cámaras para crear imágenes que, a su vez, crean y evocan una realidad que es tanto pasada como presente. Las cámaras son usadas y manipuladas de esta forma por aquéllos que se encuentran a ambos lados del visor: no solamente el fotógrafo manipula la imagen que toma, los “*sujetos*” fotografiados pueden también manipular y organizar la manera en que son fotografiados, pueden hacer esto teniendo fines personales o políticos en mente. (Pink 1996).

Dentro de la antropología, la fotografía desempeña un papel fundamental por la constante transformación cultural, donde la imagen ha ganado terreno con respecto a la palabra impresa. Precisamente, la palabra escrita en su formato de diario, o semanario representa el medio de

⁶ El término “*fotografía*” proviene del griego φῶς (*phos*, luz) y de γράφω (*graf*, pintar o escribir); por lo tanto, conjuntamente se traduce y significa: “*escribir o pintar con luz*” (César 1984:90)

comunicación donde existe una mayor cantidad de fronteras entre la realidad y su representación. La identidad creada por la fotografía entre el objeto existente y su imagen captada la convierte en uno de los medios gráficos con mayor penetración social.

Es necesario explorar los alcances disciplinarios de la fotografía al ver las tareas asignadas a una función de construcción de imágenes y preservación de visualidades. Por ejemplo, actualmente se produce una mezcla de razas a gran escala y sus orígenes quedan resguardados por las fotografías. Lo anterior se debe a diversos factores, uno de ellos es la facilidad existente para viajar y desplazarse alrededor del mundo por tal motivo la idea de la fotografía como registro fidedigno permite la posterior diferenciación entre los diferentes tipos de razas humanas al reconocer proveniencia y origen (Naranjo 2006). Por lo tanto, desde una óptica antropológica, la fotografía tiene dos funciones: servir de argumento visual para investigaciones y fungir como un recurso complementario por su reproducción casi exacta de la realidad.

Si el valor documental de la fotografía es importante por su poder acumulativo histórico y patrimonial, su valor etnográfico es binario debido a su composición. Por tal razón, la fotografía se percibe como un simple dato o como “*dato en sí*”, antes mencionado como recurso complementario, y el segundo como “*dato para sí mismo*”, también mencionado con anterioridad bajo el nombre de argumento visual. En el primer caso, cualquier foto usada como “*dato en sí*” refiere directa o indirectamente a un sujeto implicado como actor en una investigación, porque evoca a instantes perdidos en el tiempo, por eso es importante colocar el dato (fotografía) correctamente en una investigación antropológica, al hacerlo se ayuda a enriquecer y precisar los datos. El segundo caso forma parte de un proceso de creación, donde el antropólogo hace uso del conocimiento sobre su objeto de estudio.

La historia coloca a la fotografía como una representación de la memoria y se confunde con eso, es decir, con la memoria misma. Las reconstrucciones históricas de algunos temas, en este caso sucesos de vida, parten de la observación del individuo, quien recuerda a través de fotos su propia historia. Dicho acto de reconstrucción histórica permite observar hasta dónde puede representar a la realidad o si simplemente es una mera ficción construida (Kossoy 1999: 132). Con base en lo ya dicho se puede afirmar lo siguiente: la reconstrucción de un tema determinado del pasado a través de una o varias fotografías requiere de un proceso sucesivo de reconstrucciones imaginarias y probablemente poco reales. La fotografía vista desde la historia es un instrumento cargado de ideologías y responde a varias

“realidades”: la realidad percibida por el fotógrafo, la del objeto fotografiado y la interpretada por el observante de la foto.

[...] Quem trabalha com a reconstituição histórica através da fotografia deve buscar recuperar os mecanismos, internos que regeram a produção das imagens que são objeto de seu estudo. [...] De outra parte, o historiador, enquanto sujeito da interpretação, não escapa dos mecanismos internos que regem a recepção das imagens, posto que é, também, um receptor. Em função disso sua interpretação é elaborada em conformidade com seu repertório cultural, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses pessoais, profissionais, seus preconceitos, seus mitos.⁷ (Kossoy 1999)

Para el fotógrafo catalán, Joan Fontcuberta (1997) la foto está compuesta y concebida por tres aspectos: tiempo, mirada y luz. El tiempo constituye la mirada, la mirada da cuenta del tiempo fugaz pasado y logra ser captado con la luz. Al hablar de fotografía se habla de la apropiación de otros lenguajes, los cuales a su vez son apropiación de la fotografía; como tal, la foto no tiene un lenguaje puro. Es difícil definir un lenguaje “puro” en la fotografía porque en cierto sentido, lo fotográfico corresponde también a lo pictórico, lo escultórico, lo dramático y lo cinematográfico. Por eso, la fotografía interpreta al mundo y a la realidad como una serie de imágenes percibidas desde el humor hasta la tragedia; por consiguiente, la fotografía establece conexiones y figuraciones simbólicas en distintos sistemas semióticos.

1.3. *Studium, punctum* y realidad.

Si bien la fotografía se concibe como una representación material de algo capturado, es pertinente saber por qué una imagen nos parece simplemente bonita o fea y por qué hay fotografías que nos incitan y nos llaman a una lectura más profunda en su mensaje. Los dos tipos de lecturas son explicadas por Roland Barthes (1980) a través de los conceptos de *studium* y de *punctum*. El *studium* hace referencia a la aplicación del gusto por una cosa. En muchos casos el gusto es común en todos,

⁷ “Quien trabaje con la reconstrucción histórica a través de la fotografía debe buscar recuperar los mecanismos internos que rigen la producción de las imágenes que son objeto de su estudio. [...] Por otro lado, el historiador, como sujeto de interpretación, no escapa a los mecanismos internos que rigen la recepción de imágenes, ya que también es un receptor. Como resultado, su interpretación se elabora de acuerdo con su repertorio cultural, su conocimiento, sus concepciones ideológicas estéticas, sus convicciones morales, éticas, religiosas, así como sus intereses personales y profesionales, sus prejuicios y sus mitos.” [T. de A.]

la imagen nos gusta porque sabemos las intenciones del fotógrafo y sabemos también el propósito de su obra, se reconoce, pero sin mayor placer o dolor, por lo tanto el *studium* es un gusto guiado por lo cultural y lo social. En cambio, el *punctum* va más allá de un simple gusto, afecta directamente las emociones, es ese “algo” cautivante de la fotografía, es dado por la fascinación y por la emotividad provocada más no buscada. El sentimiento del *punctum* se obtiene de forma azarosa y no premeditada, no permite la teatralidad ni las poses, “es lo que se ve pero que el fotógrafo no vio al tomar la foto”, es el significado personal cuando una fotografía “*conmueve*” y dice algo muy íntimo y particular (Barthes 1980: 57-59). Una parte importante para Barthes acerca del *punctum* es la pose y la antiteatralidad, porque al posar se altera el interior de lo fotografiado, se fabrica otro cuerpo y se transforma en una imagen, incluso antes de ser percibida como tal. Lo cual provoca un problema de distintas percepciones y se divide en tres diferentes formas de observar al sujeto: la percepción propia del sujeto, la percepción de los demás ante el sujeto y la percepción del fotógrafo sobre el sujeto, llegando a ser un problema perceptible de diferentes realidades observadas.

A propósito de las realidades mostradas en una fotografía, llegamos al punto en donde el color plasmado toma relevancia para la comprensión del mensaje (Flusser 1998: 39). El blanco y el negro son conceptos de las teorías ópticas conforme a la presencia y la ausencia de luz, al menos bajo una óptica teórica de la fotografía. El blanco y el negro es el mundo de lo conceptual, de lo concreto y lo verdadero, por lo tanto las fotografías a color contienen un nivel de abstracción mayor en comparación a las fotografías en blanco y negro, siendo estas últimas mucho más concretas y precisas, en ese sentido “*más verdaderas*”. En pocas palabras, entre más vivos y fuertes son los colores, más engañosa es la fotografía. (Flusser 1998: 41)

1.4. Del punctum a las pasiones

El *punctum* y la creación de sentimientos por medio de la observación lleva a hablar sobre las pasiones. El campo de las pasiones llama a la estructura narrativa en su posibilidad de concatenar acciones con pasiones. Umberto Eco en su libro “*Obra abierta*” retoma lo dicho por Van Dijk:

Una narración es una descripción de acciones que requiere para cada acción descrita un agente, una intención del agente, un estado o mundo posible, un cambio, junto con su causa y el propósito que lo

determina; a esto podría añadirse estados mentales, emociones, circunstancias. (Van Dijk en Eco 1962[1979]:153)

La definición anterior va más allá de un simple mecanismo entre emisor y receptor, y hace más grande la posibilidad de dicha interacción esté acompañada de factores emocionales y mentales. Por ello, el semiólogo italiano Paolo Fabbri menciona la combinación entre acciones y pasiones dentro de una narrativa a través del plano de la significación. Fabbri también señala el intercambio de pasiones y acciones las cuales involucran a agentes o personajes identificados a través del campo semántico. De la misma manera el intercambio se da en cadenas o procesos en los cuales interactúan las acciones y las pasiones, transformando así a los personajes de la narración o al lector mismo por medio de las emociones (Fabbri 1998). Al hablar de pasiones y acciones, Fabbri retoma una posición cartesiana, rechazando una separación obligatoria entre ambas. Por el contrario, la observa como un proceso de intercambio o como una especie de relación acción–reacción y viceversa, o incluso una acción desembocada en una pasión y una pasión llevada a una acción.

1.5. La fotografía según la semiótica cognitiva

El semiólogo y filósofo Charles Sanders Peirce observa a la fotografía, invento en pleno desarrollo a mediados del siglo XIX de una manera peculiar. La fotografía al convertirse en una representación visual estática de fracciones de un segundo pasa por un proceso de reconocimiento, el cual sucede ante la mirada de los observantes, dicha mirada puede estar cargada de complejidades y complicidades existenciales previamente establecidas en la mente de las personas. El observador identifica a la fotografía como algo semejante a un objeto de la vida real, dicha cualidad de semejanza coloca a la fotografía en la segunda clase de los signos propuesta por el semiólogo estadounidense Charles Sanders Peirce (Peirce 1974). De cierto modo y al igual que Bourdieu, Peirce tiene la idea errónea sobre la fotografía de ser entendida como representación fidedigna de la realidad, porque como hemos visto anteriormente, representa solo un fragmento y una visión de ella, más no toda.

[...] photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the

photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection.⁸ [...] (Peirce 1940: 106)

Las definiciones antes dadas de la fotografía llevan a plantear una semiótica de la misma, tanto en la teoría como en la metodología y en el análisis, porque la imagen de la fotografía se plantea como un signo ubicado en las segundidades, pero no solamente en las icónicas, sino también en las indiciales.

1.6. Hacia una semiótica en la fotografía

La “*realidad*” representada en una fotografía es subjetiva, por lo tanto existe más de una de ellas al hablar de fotografía, la existencia de varias realidades es explicada por el historiador y fotógrafo brasileño Boris Kossoy. Él menciona dos tipos: la del pasado mismo y la del sujeto representado. La primera corresponde al tiempo y al hecho, es algo que no volverá a ocurrir de la misma manera, independientemente si queda o no registrado en la imagen fotografiada (Kossoy 1999:36). Dentro de esta realidad se encuentra otra dimensión llamada “*realidad interior*” donde se establecen las vivencias de las cosas o sujetos. Es decir, las historias de las personas capturadas por la foto, los contextos de los sujetos al momento de la fotografía, mismos que pueden ser invisibles a la cámara, pero se encuentran presentes de una u otra forma, por ejemplo: la hora del día en la cual fue tomada, el estado anímico del sujeto, la técnica empleada por el fotógrafo etc.

La segunda realidad mencionada es “*la realidad del asunto o sujeto representado*”, dicha realidad va directo hacia el asunto o sujeto captado y puede o no corresponder a la verdad, independientemente del soporte escogido para la lectura (papel, caja de luz, soporte digital). Dentro de ella se aloja una dimensión llamada “*realidad exterior*”, la cual es la cara aparente y externa de un micro relato, es la imagen incluida dentro de los límites físicos de la foto o sea de sus bordes (Kossoy 1999:37).

⁸ “Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que son en ciertos aspectos exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías se han producido en tales circunstancias que se vieron obligadas físicamente a corresponder punto por punto con la naturaleza. En ese aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos por conexión física.” [T. de A.]

Por otro lado, el semiólogo mexicano Alfredo Cid retoma lo dicho por Umberto Eco, sobre los tipos de interpretaciones o *intentio*, los cuales a pesar de ser concebidas y pensadas para explicar obras literarias, permiten ser utilizadas para el análisis y la explicación de textos visuales en este caso la fotografía. La *intentio auctoris* se articula mediante la búsqueda de lo dicho por el autor y la *intentio operis* está centrada en lo dicho por la obra independientemente de las intenciones del autor y la *intentio lectoris* es lo entendido e interpretado por el público lector (Eco 1990).

Se han desarrollado varias epistemologías alrededor de la fotografía, el semiólogo belga Philippe Dubois propone tres momentos, el primero es la *mimesis*, se entiende a la fotografía como un espejo de la realidad, el efecto está anclado entre la semejanza de la imagen y el referente presentando. El segundo momento es la *transformación de lo real*, en dicho momento confluyen el discurso del código y su deconstrucción, se plantea como una crítica al anterior de la obra, denunciando la puesta y la preparación de la imagen, así también el funcionamiento de los códigos, tanto al momento de la producción y de la visualización de la imagen. Por último, el tercer momento de la fotografía hace referencia a la foto como huella de una realidad posible, esta visión refiere al *index* y es tomada a partir de lo dicho por Peirce y Barthes. Dubois sugiere la adhesión del referente a la imagen porque la imagen siempre debe remitir a su referente. En el primer momento hablamos de una asociación de la imagen como ícono y la segunda como símbolo, la tercera reconoce a la imagen a partir de su indicialidad, para Dubois la imagen es ante todo un índice y después un ícono o un símbolo (Dubois 1983: 42-51).

Al hablar de imagen y visualidad, es pertinente retomar la matriz de Dubois en la aplicación teórica de los estudios del Grupo μ . La introducción del hecho visual planteado permite dar fundamentos de construcción de un objeto de estudio sin alejarse de la percepción ni de la semiótica, presentando así un modelo de descodificación global donde se reconoce un mecanismo para las formas de los objetos, dando paso a un proceso cognitivo. El modelo se conforma por tres niveles: las sensaciones, los procesos perceptivos y los procesos cognitivos (Groupe μ 1992: 80). El concepto de “*copia*” queda corto, para hablar de fotografía se debe ir más lejos y usar el término de “*reconstrucción*”, para así poder refutar el concepto de “*objeto real*” o “*ícono*” y razonar de ese modo en el contenido de las fotografías como recortes producidos para indicar un acontecimiento o suceso. Por lo tanto, la visualidad de las imágenes va más allá de una simple representación icónica, convirtiéndose más bien en una representación indicial (Groupe μ 1992: 115).

1.6.1. *La fotografía como signo icónico-indicial*

Para plantear a la fotografía como un signo icónico es importante explicar el nivel al cual pertenece ese tipo de signos. Se toma como base la teoría del signo cognitivo del semiólogo Charles S. Peirce. Para el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce todo lo que se ve y percibe es signo de algo, porque inmediatamente nos remite hacia otra cosa, él define al signo como:

[...] A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign.⁹ (Peirce 1940)

El signo según Peirce está compuesto por un representamen, por un objeto y por el interpretante, cada uno de estos tres posee una cualidad caracterizante. El representamen es la representación de algo, dichos aspectos son los que se llegan a conocer de algún objeto, aunque el objeto no se conoce en su totalidad. El interpretante es signo de otro signo porque está en lugar de otra cosa, pero va más allá de reemplazarlo o sustituirlo, es más bien un mediador en el proceso de significación (Eco 1976[2000]). Por lo tanto, tiene una relación directa con los usos, las costumbres y la cultura de la sociedad o del espacio en donde ese signo u objeto se desarrolla. Por último, está el objeto, el cuál es la representación de la realidad por donde se accede al signo. Con base en las tres características antes mencionadas, Peirce divide el signo en tres instancias, cada una de las instancias se dividen en otras tres. Las tres primeras son: la primeridad, segundidad y terceridad.

La primeridad refiere a una concepción del ser o del sujeto, son las ideas o sentimientos espontáneos por lo tanto no se analizan; es la primera reacción dada través del pensamiento o los sentidos al percibir otra cosa. Las tres divisiones correspondientes a la primeridad son los cualisignos, sinsignos y legisignos. Por lo tanto, la primeridad puede ser cualquier cualidad de la fotografía, ya sea bonita, fea, grande, chica, luminosa, oscura, clara, etc. Por otro lado, la segundidad es la manera de ser de algo tal y como es con respecto y en comparación con una otra cosa. Es decir, hay una lectura directa del

⁹ [...] Un signo o representamen, es algo que representa a alguien por algo en cierto sentido o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado.

objeto a través de una relación directa o no con alguna cualidad del signo, ya sea con su plena existencia o con una ley o un convenio social. En esta fase tenemos los símbolos, íconos e índices. Cada uno de ellos representa algo de diferente manera. El símbolo se da por medio de una ley o convención social; por ejemplo, el símbolo de los juegos olímpicos está representado por cinco aros y cada uno de ellos representa a un continente del mundo, pero no los representan ni en forma ni en color, su representación es así por ley y convención social ya establecida. El signo icónico tiene una relación de semejanzas en tanto y cuanto se parezca al objeto que representa, la relación con el objeto al cual se refiere es directa¹⁰. El índice no se basa en las cualidades sensibles del objeto más bien en una relación de espacio-tiempo, existe en virtud del objeto representado, es simultáneo, es anterior o es posterior a su objeto, la conexión física es real respecto al objeto al cual remite y se refiere al él sin describirlo. Por último, la terceridad representa una ley general que rige directamente al sentimiento (primeridad) y la acción directa (segundidad) (Peirce 1940: 101, 112).

La fotografía se encuentra en las segundidades y es de carácter icónico, porque representa un nivel alto de semejanza respecto a las cualidades del objeto fotografiado, pero también es de carácter inicial debido a las “*afectaciones*” sufridas por parte del objeto capturado; por ejemplo, la siguiente foto:

Figura 3: Pde. de México Andres Manuel Lopez Obrador



Es una representación icónica del presidente de México, porque las características y cualidades físicas son las correspondientes a él, pero inicialmente la foto afirma la existencia de él y del lugar en donde está comiendo, además el humo observado detrás es indicio de una cocina en la cual se usa carbón o

¹⁰ Retomo la bibliografía del Dr. Alfredo Cid en su artículo “*La semiótica en la lectura fotográfica*” donde cita el artículo del semiólogo belga Jean-Marie Klinkenberg donde habla acerca del problema de las imágenes icónicas. (Klinkenberg 2006)

leña para cocinar. Se trata de reconocer las reglas que rigen la interpretación y clasificación de los signos icónicos.

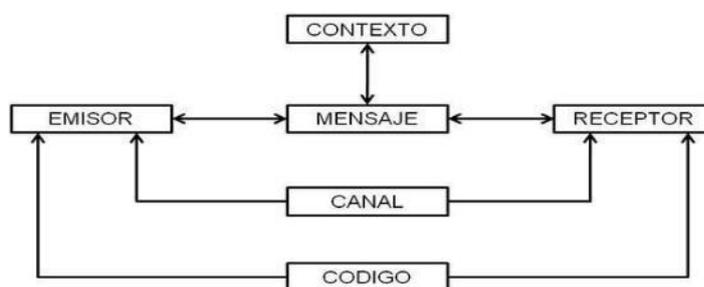
Al respecto de la fotografía como signo icónico-indicial Jean-Marie Schaeffer comenta lo siguiente:

[...] El ícono es la retención visual de un instante temporal “*real*”: el tiempo fotográfico es, en primer lugar, el tiempo físico (el momento y la duración) [...] en la medida en que abre la distancia temporal entre la retención visual del ícono y la grabación indicial, distancia en la que el ícono se afianza en calidad de indicial. (Schaeffer 1987:49)

Por lo tanto, el signo fotográfico hace referencia a un tiempo y a un espacio determinado, el mismo es captado por la cámara y el receptor, éste último interpreta desde su propio tiempo-espacio en donde se encuentra situado (De Aguirre 2004: 90). Debido a la capacidad de la fotografía para transmitir información, conocimiento, emociones y pasiones, se le considera un medio comunicativo porque es el vehículo transportador de signos, los cuales son decodificados por quien observe una foto, de tal forma pueda ser explicada por el esquema propuesto por el lingüista ruso: Roman Jakobson.

El esquema comunicativo consta de 6 componentes: emisor, mensaje, receptor, código, canal y contexto. Donde el emisor es el fotógrafo o el fotografiado, el **mensaje** es la información transmitida por el **emisor**, el **receptor** es quien decodifica el mensaje y todos los signos emanantes del mensaje, el **contexto** es la circunstancia donde el emisor y receptor mantienen activa la comunicación, el **canal** es el soporte físico por el cual es transmitido el mensaje y el **código** es el lenguaje con el cual está elaborado dicho mensaje (Jakobson 1963).

Figura 4: Esquema comunicativo de Roman Jakobson



Si observamos la fotografía por medio del esquema comunicativo de Jakobson podemos hablar de signos, existe entonces un proceso de semiosis, pero al ser un signo abierto pueden existir también

diversas interpretaciones por ser un lenguaje¹¹ visual, el primer signo (mensaje de la fotografía) es interpretado por otro signo y así sucesivamente, estableciendo conexiones infinitas Eco denomina a dicho fenómeno como “*semiosis ilimitada*”

[...] La semiosis se explica por sí misma: esa continua circularidad es la condición normal para la significación y es lo que permite el uso de los signos para referirse a cosas [...] La significación (y la comunicación), mediante desplazamientos continuos, que refieren un signo a otros signos, o a otras cadenas de signos, circunscriben las unidades culturales de modo asintótico, sin llegar a tocarlas directamente, pero volviéndolas de hecho accesibles a través de otras unidades culturales. [...] Las unidades culturales se explican a través de entidades semióticas. Existe una circularidad, que es condición normal para el proceso de significación y esto permite que los signos se puedan usar para referirse a cosas (Eco 1976 [2000]: 119-120)

La función primordial de la fotografía es el relato y almacenamiento de acontecimientos pasados, las imágenes fotográficas suministran la mayor parte de los conocimientos visuales de la sociedad sobre algunos aspectos del pasado, alcances del presente y posibles proyecciones al futuro. Al facilitar la disponibilidad de documentación visual de registros culturales pueden representar elementos de hechos sociales y de fenómenos de comportamiento tales como: datos visuales de investigaciones sociales, políticas, culturales e históricas. Como ya se mencionó antes, uno de los objetivos primordiales de la fotografía es el relato o narración de historias; por lo tanto, se observa a la historia como una fábula. Por ser el esquema fundamental de toda narración, dentro de ella se encuentran concebidas todas las acciones, la ordenación de los personajes y el curso temporal de los acontecimientos (Eco 1979).

1.7. La narración fotográfica

Las fotografías hablan, transmiten emociones y sentimientos, no solamente se enfocan en la técnica empleada sino también en la historia a contar, toda fotografía llama la atención del público porque cuenta una historia y transmite algo. La narración fotográfica se puede concentrar en una sola

¹¹ El lenguaje se entiende como un sistema comunicativo que no sólo depende del habla sino también de las imágenes, la escritura, etc. (Hjelmslev 1966[1971])

fotografía o en una serie fotográfica¹². Puede también ser “un género de expresión visual basado en la yuxtaposición y la fusión semántica de imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte” como sucede en el fotomontaje (Bañuelos 2008: 19). Para contar la historia se incluyen varios elementos dentro de la fotografía, unos implícitos y otros explícitos. Toda fotografía debe tener un protagonista, una referencia física, una referencia temporal y una referencia emocional, de esta manera el lenguaje fotográfico articula la historia en la misma medida en que la historia le da sentido a la fotografía (Foncuberta 2004: 15). La narración se determina por la apariencia de los elementos componentes de la imagen al momento de ser fotografiados, dicha apariencia plantea las siguientes cuestiones ¿Qué aparece en la fotografía? ¿Qué ocurre? ¿Qué importancia y significado tiene el espacio vacío, el color, el cielo, etc.?

Una narración común se conforma de tres partes: un principio, un desarrollo y un final, la narración fotográfica no sigue necesariamente estos tres pasos, porque simplemente puede insinuar lo pasado o sugerir una acción en el futuro. La narración fotográfica puede ser una interpretación ficticia de un personaje, un lugar, un acontecimiento o un momento (Short 2011: 98). La narración puede ser cíclica, puede estar contenida en una sola imagen o puede sugerir referencias cruzadas, las cuales reunidas determinan la comprensión del espectador o la interpretación de las intenciones del fotógrafo.

Al visualizar la narrativa surgen tres preguntas: ¿Hacia dónde va? ¿Cuál es su destino y cuál la finalidad? ¿Por qué y por quién son recibidas? Para Philippe Dubois, la fotografía a pesar de ser una imagen fija no es algo inerte, pues al plantear dichas preguntas, la foto adquiere movimiento dentro y fuera de ella, hacia adentro porque cuenta algo y hacia afuera porque provoca el movimiento del destinatario, circulando y desplazándose alrededor de ella (Dubois 2013: 219).

Para hablar de una narración fotográfica se toman en cuenta diferentes aspectos: el movimiento de la imagen, la posición de la cámara, la posición del rostro (cuando es un retrato) y la posición de la mirada del sujeto fotografiado; dicho conjunto de aspectos permite a la narración ser más fuerte y llamativa.

¹² Tal es el caso del fotógrafo mexicano Francisco Mata Rosas, su serie fotográfica titulada “*México Tenochtitlan*” la cual cuenta con 96 fotografías, las cuáles están unidas por una misma historia: *la representación de las diferentes manifestaciones culturales de México*. (Mata 2015)

1.7.1. El retrato, luz y sombra

El retrato es la visión “*del otro*” o de “alguien” sobre una persona, dicha visión se basa en la mirada del fotógrafo y la mirada del espectador presente o también del espectador futuro. El retrato va más allá de la representación de un rostro o de la figura de alguien, la imagen del retrato se centra y está determinada por la manera y la forma de representar la identidad de un personaje, para después ser presentada ante un público con una finalidad determinada. La intención es mostrar algún aspecto relevante de esa persona, mostrar al mundo valores y aspectos del retratado¹³, los retratos se dirigen a alguien más que a la persona retratada, se dirigen a un público con el cual se tiene un vínculo comunicativo, por lo tanto las tres principales funciones son: la identificación del personaje, la comunicación ejercida a través de una imagen y la memoria, Galienne y Pierre Francastel definen al retrato como:

[...] una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular visto por otro, con esta fórmula ya no es cuestión de imagen fiel sino de un recuerdo, solamente, de ciertos aspectos, sometidos éstos a la reserva de una visión del otro, de la que inmediatamente se piensa que puede ser subjetiva. (Francastel 1988:9)

Entender al retrato como algo subjetivo es tener en cuenta el mejor ángulo, la mejor luz y el mejor encuadre, se habla entonces de una inevitable y discreta “*teatralización*” en él. De ahí el retrato se inclina hacia dos direcciones: la de la publicidad, porque constituye un momento “*eternizado*” por la puesta en escena para el provecho de una producción y un consumo para un determinado público, o bien hacia la obra de arte, donde el objeto retratado es desviado de su sentido mundano, comercial y publicitario para adquirir un sentido fotográfico y estético (Soulages 1998:72,73).

La pose en el retrato se define por la posición del sujeto frente a la cámara, ya sea una pose de frente, una de perfil o una pose en $\frac{3}{4}$. El retrato frontal apela más al cargo del sujeto en lugar de a él mismo, lo representa en una fase importante de su vida. El retrato de perfil y $\frac{3}{4}$ son representaciones “*más*

¹³Respecto a la elección de los rasgos a resaltar en un retrato, Leonardo Da Vinci, en su “*Tratado de la Pintura*”, expresa lo siguiente:

[...] Tanta fuerza y poder tiene en sí las cosas enteramente parecidas al natural. Esto supuesto, todo lo que haya de hacer el pintor debe estudiarlo entonces por el natural y luego se elegirán de él las cosas que parezcan más bellas y más a propósito (Da vinci 1827: 256)

terrenales” se destinan a personas y sujetos “*más ilustres*” (Calabrese 1981: 8- 9). Dentro de las poses en los retratos, la mirada es un factor importante para el desempeño de la comunicación fotográfica. La forma de retratarla se divide de dos maneras: la primera es “*la mirada como prudencia*” o sea, el ojo en su relación con la postura del cuerpo; la segunda es “*la mirada como vector*” es decir, la mirada en relación con la direccionalidad de llegada respecto a los objetos con los cuales se conecta. En la mirada como vector se hace una división cuádruple porque entran en juego los objetivos que están dentro y fuera de la foto (Calabrese 1981:22).

Las cuatro divisiones de la mirada como vector son las siguientes: i) *sé que miro*: es una mirada directa hacia los objetos, se guía por las posturas y gestos pero la acción se centra en la vista, la enunciación cuestiona al lector o sea, apela a una comunicación yo-tú; ii) *sé que no miro*: es una mirada direccionada pero no necesariamente ve otra mirada, es acompañada de gestos y posturas, el personaje fotografiado sabe de la existencia de miradas hacia él, la comunicación es yo-ellos; iii) *no sé cómo mirar*; es la clásica “*mirada ausente*”, tiene direccionalidad pero no tiene una comunicación ni un objeto de llegada fijo; iv) *no sé no mirar*: existe una cierta complicidad entre el receptor y el personaje fotografiado donde la competencia interpretativa y de conocimiento del lector establece la competencia comunicativa del personaje, es una apelación a un yo-nosotros o yo-ustedes (Calabrese 1981: 23-24).

Las cuatro funciones antes mencionadas según Omar Calabrese (Calabrese 1981: 25), pueden funcionar de manera inversa: i) sé que me están mirando; ii) sé que no estoy siendo observado; iii) no sé si estoy siendo observado; iv) no sé, no estoy siendo observado. Tales funciones pueden tener dos diferentes tipos de nivel de competencia, dependiendo si se enfocan solamente en las relaciones de los personajes del texto fotográfico o en el espectador.

Es imposible pensar la percepción visual de una fotografía sin luz, por ello la luz y las sombras son esenciales en el retrato. El juego de luz y sombra se centra más en los retratos en blanco y negro aunque funcionan también en los hechos a color. Retratar agregando sombras al rostro dota de fuerza narrativa y dramática (Kossoy 1999:157), para lograr así un mayor contraste con base en la direccionalidad y la fuerza de la luz, y otorgar volumen, tridimensionalidad y texturas hacia el objeto fotografiado.

1.7.2. *Espacios ocupados y vacíos*

Crear u ocupar espacios vacíos dentro de la fotografía es un recurso de composición, el cual sugiere emociones o sensaciones de uso poco común, pero cuando se emplea llega a un gran punto de belleza y poética (Tarkovski 1991: 131), dicho recurso de composición tiene como base la regla de los tercios y la ley de la mirada. El uso de los espacios vacíos u ocupados presuponen una aproximación al entorno y al sujeto de una manera sensible, se le confiere importancia al sujeto por ser el único objeto en la foto, además de ayudar a conformar y observar las demás características visuales de la fotografía como los volúmenes, superficies, texturas, disposición y composición de los colores, luz y sombra y la potencialización de las emociones.

1.7.3. *Enfoque y desenfoque*

El enfoque puede pensarse y asociarse solamente al concepto “nitidez” y es correcto aunque también es necesario considerar al enfoque como “*concentración visual o punto de interés*”. El proceso de simplificación y abstracción que se obtiene de destacar el punto de interés mediante el enfoque responde también a un acto cultural, porque el observador ve lo que puede ver, lo que quiere ver, lo que ha aprendido y sabe ver. Para el fotógrafo usar esta clave es un factor perceptivo importante, pues se elige con base al punto donde se pretende que el espectador centre su atención y mirada, sacrificando el resto de la escena. (Cordero 2003: 12)

1.8. Fotografía e imagen política.

La fotografía al fijar un fragmento pequeño de tiempo aporta una muestra de lo sucedido, se convierte en uno de los modos privilegiados para la documentación de acontecimientos y actores políticos, pero no puede ser leída como pura representación de la realidad, al contrario, la circulación pública la convierte en un discurso y eso permite verla como acto de enunciación. El uso político de la fotografía es definido por la forma de producción y reproducción de imágenes por parte del sujeto político y contribuye a la definición de su identidad. Por eso la fotografía interpela a la afectividad, a la movilización y a la creación de pasiones, porque remiten a argumentos y racionalizaciones para ofrecer posturas valorativas sobre los hechos y personajes políticos. Los signos empleados en las

imágenes se organizan y responden a una gramática creada para orientar a la lectura porque a través de los símbolos se inspiran las emociones, y hacen visibles de ese modo, las pasiones, las ideas, las consignas y las perspectivas políticas.

La fotografía propone una mirada según su uso en el juego político, se hace visible y destaca las poses y los momentos capturados, por ejemplo, una de las primeras fotografías de un actor político norteamericano de las cuales se tiene registro es de John Quincy Adams, la cual data del año 1843. Posteriormente aparecería en línea de continuidad la de Abraham Lincoln tomada en 1863 (Pozzi 2017). Mientras en Francia se toman las del Emperador Napoleón III y del primer presidente de la República Francesa Louis Adolphe Thiers. En México el primer actor político en ser fotografiado es el Emperador Maximiliano I de México y su esposa la Emperatriz Carlota después Benito Juárez. Esta manera de ser fotografiado responde a una misma tipología para el actor político, siempre de frente o en $\frac{3}{4}$ respecto a la posición de la cámara, para dar así una visión más amplia del personaje político en lugar del ciudadano común y corriente.

Actualmente esa tipología de mostrar al actor político como el personaje y no como la persona ha cambiado, porque ahora se muestra a los dos, tanto a la persona como al personaje. Tal es el caso de Barack Obama durante su periodo presidencial, por parte de Francia Emmanuel Macron, dichos personajes combinan dos tipologías fotográficas: la primera consiste en mostrarse como los actores políticos que son y representando así el puesto que ocupan, pero cambiando el gesto y la postura rígida tradicional del retrato político y la segunda manera consiste en mostrar su lado “más humano e íntimo”.

Figura 5: John Quincy Adams (Autor: Philip Haas)

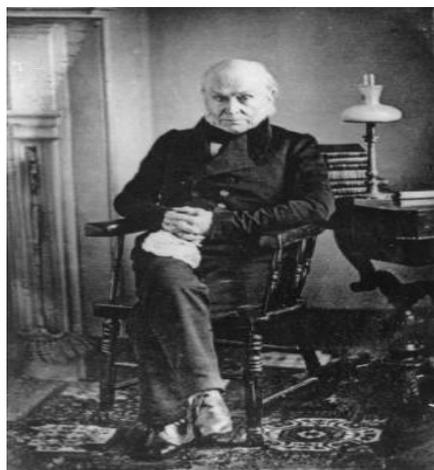


Figura 6: Abraham Lincoln (Autor: Alexander Gardner)

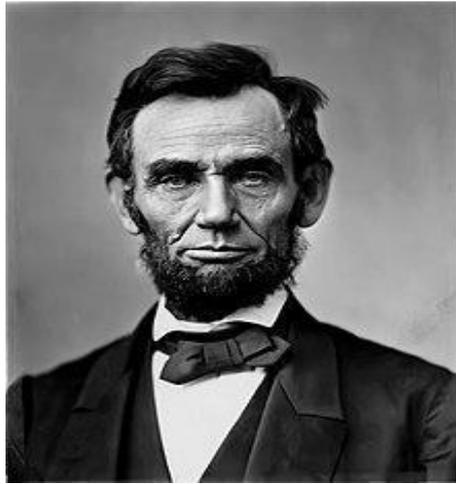


Figura 7: Napoleon III (Autor: André Adolphe Eugène Disdéri)



Figura 8: Louis Adolphe Thiers (Autor: desconocido)



Figura 9: Maximiliano I de México (Autor: Francois Aubert)



Figura 10: Benito Juárez (Autor: Desconocido)

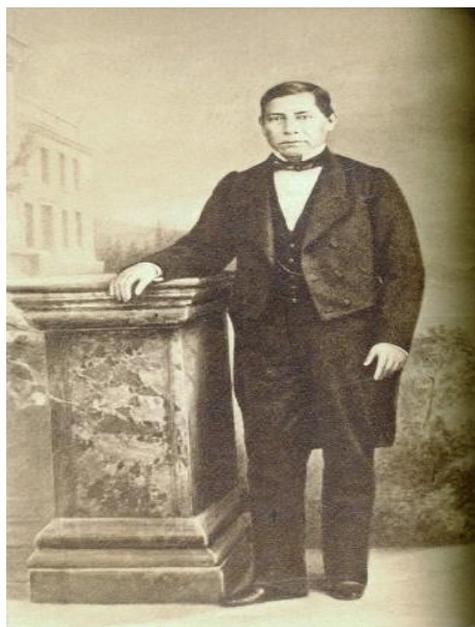


Figura 11,12: Barack Obama (Autor: Pete Souza)



Figura 13 Emmanuel Macron (Autor: Soazig de la Moissonnière)

Figura 14 Emmanuel Macron (Autor: Alexei Nikolsky)



Pensar en el signo como un hecho o un “algo” político es susceptible a ser interpretado. El semiólogo francés Bernard Lamizet divide al hecho político en dos principios, el primero y mayor principio es: todo hecho puede ser interpretado, pensando en términos de significación, y el segundo: es la realidad de los hechos políticos y las representaciones adquiridas en los medios de comunicación y en el

espacio de la mediación simbólica (Lamizet 2002:73). De ahí los hechos políticos son interpretables de acuerdo y con base al contexto en donde se producen.

El sujeto político es objeto de estudio por las acciones realizadas y las representaciones sígnicas desempeñadas, tales como la gestualidad, el discurso, la vestimenta y sus fotografías. Las representaciones sígnicas usadas están codificadas dentro de la cultura de la sociedad, es decir, cada reconocimiento de la representación se encuentra inmersa y forma parte de su competencia enciclopédica (Eco 1976: 228), la cultura define a sus objetos recurriendo a códigos de reconocimientos, el código toma la forma de representación icónica para establecer rasgos correspondientes al contenido. Eco ve a los íconos como textos visuales, pues su equivalente verbal no es la palabra sino un acto de referencia (en este caso puede ser una fotografía) el cual depende puramente del contexto y del código (Eco 1976:316).

El semiólogo italiano Roberto Grandi dice al respecto de la imagen política:

[...] La representación de los actores políticos busca establecer códigos, relaciones lógicas y sistemas de interpretación, para que de esta manera puedan establecer una gramática para ser identificados y leídos correctamente en una relación semiótica arbitraria [...] (Grandi 2002)

Al interpretar las acciones de un líder se crea una serie de expectativas con las cuáles conforma su imagen. Grandi conceptualiza así la imagen del líder político en tres elementos: la **imagen esperada**, cómo el líder desearía ser considerado; la **imagen comprobada**, las interpretaciones hechas por los diferentes públicos a partir del comportamiento y actitudes del líder, y la **imagen difusa**, el conjunto de discursos de cualquier tipo del líder o entorno a él. Estas tres imágenes están compuestas por dos funciones: la función primaria genera un universo de significados, actúa como marco portador de sentidos donde diferentes segmentos de público puedan interpretar los comportamientos, actitudes y en general, las prácticas discursivas del líder para efectuar inferencias en función de rasgos de identidad. Y la secundaria, la cual habla de atribuir a diferentes públicos de referencia un “*sistema de expectativas*” donde el líder trata de responder de modo pertinente. (Grandi 2002). A partir del razonamiento anterior, proponemos el siguiente cuadro:

Figura 15. Tipos de imagen de acuerdo con su recepción

<i>Tipo de imagen</i>	<i>Concepto</i>	<i>Funciones</i>	<i>Uso</i>
<i>Imagen esperada</i>	Cómo el líder desea ser visto	Cómo se proyecta	Proyectar su imagen cargada de significados como legitimidad, carisma, confianza u honradez.
<i>Imagen comprobada</i>	Interpretaciones de la sociedad en torno a los comportamientos y acciones de líder	Cómo es su recepción o cómo es percibido	Aceptación o rechazo
<i>Imagen difusa</i>	Conjunto de discurso del líder o acerca de él	Retroalimentación de opiniones o discurso	Reconocimiento

[Elaboración propia a partir de Grandi 2002]

2. MARCO METODOLÓGICO

A partir del problema identificado sobre el uso de la fotografía y las imágenes, existe la necesidad de observar y cuestionar ¿cómo se describe y se analiza la fotografía política como un sistema con la capacidad de reflejar posiciones ideológicas? Con la finalidad de usar los recursos semióticos entorno a la imagen se revisan los modelos IDÓNEOS que funcionen para el análisis de imágenes fijas creadas¹⁴. La imagen creada al ser un proceso de comunicación nos lleva a preguntar ¿Qué comunica? ¿Cómo lo comunica? ¿Qué interpreta el lector al ver la obra? Y ¿Por qué interpreta eso?

Los elementos explicados anteriormente en el marco teórico permiten desarrollar una metodología para identificar y realizar la estrategia de lectura y análisis funcional para aplicar a la fotografía: sintaxis, semántica, pragmática, connotación, denotación, *intentio auctoris, operis y lectoris*, posición del rostro y de la mirada.

3.1. Sintaxis, semántica y pragmática.

Se tienen tres elementos al estudiar el proceso semiótico; la relación de los signos con signos; de signos con objetos; y de signos con interpretantes. Los elementos antes mencionados se entienden y constituyen a partir de la sintaxis, semántica y pragmática. Para el semiólogo estadounidense Charles Morris la semiótica proporciona un lenguaje general aplicable a cualquier signo, puede aplicarse al lenguaje de la ciencia y a los signos que ésta utiliza.

La sintaxis se ocupa de la relación entre los signos independientemente del significado, del uso y del significado dado por los interpretantes, es la consideración de signos y de combinaciones sígnicas. La sintaxis no se preocupa por propiedades individuales de los vehículos sígnicos o por alguna de sus relaciones, excepto por las sintácticas (Morris 1938:43-45). Un signo denota únicamente a un objeto, adquiere así el estatus de índice, aunque puede denotar una pluralidad de cosas y por eso puede combinarse de diversas formas con otros signos los cuales explican y/o restringen el alcance de su explicación, por lo tanto, si puede denotar cualquier cosa entonces puede tener relación con cualquier signo

¹⁴ Se trata de los modelos descritos en el capítulo anterior, los cuales han sido descritos en su eficacia teórica.

En cambio, la semántica se ocupa de la relación existente entre el signo, o vehículo sígnico, el *designatum* o el significado. Morris dice: la semántica se ocupa de la relación de los signos con su *designata* o significado y con los objetos que denota (Morris 1938:55). Esta relación tiene una dualidad: signos que tienen más de un significado y significados que están representados por más de un signo. Hay tres reglas semánticas para la aplicación de los signos, dichas reglas se aplican a las segundidades del signo descritas por Peirce, son las reglas semánticas para el uso de un icono donde denotan a objetos con las mismas características; para un signo indicial el signo designa en cualquier momento aquello a lo cual señala, designa aquello hacia donde la atención, no caracteriza lo que denota y no es similar a lo denotado (Morris 1938:58). Por último, la pragmática se encarga de la relación signo-interpretante o sea de todos los fenómenos englobados en su interpretante como las capacidades biológicas, culturales, psicológicas sociales etc. (Morris 1938:68). Los tres elementos antes mencionados serán utilizados en el análisis para determinar las relaciones de los signos con otros signos, con objetos y con los interpretantes.

Los tres elementos antes mencionados van a ser utilizados en el análisis posterior para así determinar la relación de signos con signos, signos con objetos, y signos con interpretantes que se presentan en las fotografías del Senador José Narro.

3.2. *Intentio* como modelo metodológico

Como se mencionó anteriormente en el marco teórico, existen tres tipos de interpretaciones según Umberto Eco (1990) las cuales se encuentran dentro de cualquier texto y son las *intentio auctoris*, *operis* y *lectoris*. Cada una de las *intentio* posee la capacidad de centrar la atención en cada fase de la producción de un mensaje escudriñando en los deseos comunicativos contenidos en ellas. Por tal motivo constituyen un importante recurso en el proceso analítico de un texto visual. La primera se centra en lo que el autor quiso decir en el texto; la segunda, la *operis*, se centra solamente en lo dicho por la obra sin tomar en cuenta las intenciones del autor sobre su propio texto; la tercera es *intentio lectoris*, busca lo que el espectador y destinatario encuentra, y los diferentes usos o interpretaciones que se tiene del texto. Si bien, dichas *intentio* son pensadas para explicar y analizar las obras literarias se pueden extender también para el análisis de textos visuales.

Al usar las *intentio* como un modelo metodológico podemos encontrar dentro de cada una de ellas distintos niveles de significación: En la *auctoris* se encuentran los elementos plásticos ubicados en la estrategia de producción de un texto, por ejemplo: la descripción de la fotografía, del sujeto, del escenario, la técnica con la cual fue tomada. Todos estos elementos plásticos actúan como base de significaciones de las posibles lecturas obtenidas de la fotografía y funcionan como elementos semánticos de las intenciones comunicativas del autor. En la *operis* los niveles de significados se ordenan de diferente manera porque dependen la circunstancia de enunciación o sea del lugar desde donde son vistas y de ahí la estrategia de direccionar la interpretación de la representación visual convertida en mensaje enunciado. Por último, la *lectoris* tiene sus interpretaciones y significaciones con base a la forma de ser percibidas y vistas por sus lectores, la misma imagen puede ser entendida con fines políticos, con un prevalente valor histórico, o bien con un valor artístico o incluso como simulaciones etc.

El siguiente cuadro permitirá desarrollar tres ejes: sintaxis (nos permitirá observar la relación gramatical de signos entre sí), semántica (relación de los signos y sus significados u objetos), pragmática (relación de signos con los usuarios).

Figura 16. Tipos de relación sígnica a partir de las tres dimensiones

Relación sígnica		
Sintaxis implica:	Semántica designa/denota:	Pragmática expresa:

[Elaboración propia a partir de Charles Morris (1938)]

Para complementar el análisis obtenido con el cuadro de las relaciones sígnicas usaremos el modelo metodológico de las *intentio* para así abarcar más espacio de significación tomando en cuenta lo dicho por la obra, la intención del autor y el entendimiento obtenido por los receptores.

Figura 17. Tipos de *Intentio* en relación con los niveles de la semiosis

Intentio	
Auctoris (Análisis sintáctico)	
Operis (Análisis semántico)	
Lectoris (Análisis pragmático)	

[Elaboración propia a partir de Umberto Eco (1979) y Morris (1938)]

A modo de ejemplo para probar el funcionamiento del cuadro anterior se hará el análisis de la siguiente foto:



En el siguiente cuadro se concentra la información desglosada contenida en la imagen fotográfica

Relación signica		
<i>Sintaxis implica:</i>	<i>Semántica designa/denota:</i>	<i>Pragmática expresa:</i>
<p>En la fotografía se observa a un hombre, el color de piel no se distingue debido a la sombra, él se encuentra de pie, con un brazo arriba, viste de traje, camisa blanca y corbata. Dichos elementos se encuentran delante de la puerta de un avión. La iluminación en la fotografía está compuesta por luz natural por lo tanto la acción se desarrolla en un exterior la posición del sol respecto a la del avión crea una sombra muy marcada que cubre al hombre, en tercer plano se observa un arcoíris. Es un plano abierto o <i>long shot</i> lo cual permite centrar la atención al personaje y su acción la cual es acompañada de un elemento natural, o sea el arcoíris.</p>	<p>Con base en la estética, la composición y los elementos sintácticos que componen la fotografía es posible observar que el hombre se está subiendo al avión y se voltea a despedirse, por lo tanto, es alguien con un cargo importante.</p>	<p>Dentro de la fotografía se observa la importancia de ese hombre, el gesto que hace al despedirse antes de meterse al avión expresa su cercanía con las otras personas que lo ven. El título de la foto funciona como un anclaje y nos indica que el hombre se encuentra en Jamaica. El arcoíris parece salir de su mano como un símbolo de esperanza o luz.</p>



INTENTIO AUCTORIS



INTENTIO OPERIS



INTENTIO LECTORIS

Intentio	
<p><i>Auctoris</i> (Análisis sintáctico)</p>	<p>La fotografía: es a color, hombre de pie, su cuerpo se encuentra inclinado hacia el avión, su brazo derecho alzado, al fondo se observa un arcoíris, el cielo despejado con unas cuantas nubes.</p> <p>El sujeto: su vestimenta es formal, porta un saco, una camisa blanca de manga larga y una corbata, la edad aparente está en el rango de 40 o 50 años, su piel es oscura.</p> <p>Gesto, rostro y posición corporal: En el rostro no se ve algún gesto debido a la sombra fuerte que se hace debido a la posición del sol, la posición corporal sugiere que se voltea a despedirse de las personas que lo estaban viendo, el brazo alzado tiene una posición que sugiere un saludo o una despedida.</p> <p>El escenario: destaca por dos franjas las cuales dividen a la fotografía, la primera es una línea horizontal situada a la altura de la cabeza del sujeto, en ella se encuentra las tonalidades más oscuras, por arriba de esa franja se encuentra un cielo parcialmente despejado. La segunda franja visible es en línea inclinado, va del lado superior izquierdo al lado inferior derecho.</p> <p>La fotografía se publica como documento indicial del viaje de Barack Obama a Jamaica, esa función comunicativa se ve reforzada por el título puesto a la foto por parte del autor la cual tiene función didascálica.</p>
<p><i>Operis</i> (Análisis semántico)</p>	<p>La colocación en un espacio de enunciación como la cuenta oficial de twitter de la casa blanca abre un contexto nuevo y diferente de recepción al pensado por el autor, dentro de la cuenta de la casa blanca funciona como propaganda política del viaje de Barack Obama</p>
<p><i>Lectoris</i> (Análisis pragmático)</p>	<p>Hay tres posiciones definidas con respecto a la fotografía anterior, la primera es la lectura como propaganda política del gobierno de Barack Obama cambiando la esencia de la intención comunicativa original, la segunda es como propaganda de apoyo a la comunidad LGBT+ debido a la presencia del arcoíris porque sus colores son los que identifican a dicha comunidad, la tercera es la lectura tradicional de la fotografía, ya sea representando y capturando la despedida del presidente en tierras jamaicanas o catalogando como una foto muy bien realizada con base en la composición fotográfica.</p>

Una vez expuesto el ensamble teórico en su adecuación metodológica se procede entonces, en el siguiente apartado a realizar el análisis de las imágenes elegidas como corpus para el objeto de estudio de la presente investigación.

3. ANÁLISIS

Con base en lo establecido anteriormente en el marco metodológico y en el ejemplo aplicativo de la metodología, se realizará un análisis de dos variantes; el primero será con el modelo de la *sintaxis*, *semántica* y *pragmática*; el segundo es la aplicación metodológica de las *intention*. Es de suma importancia aclarar que no se trata de dos análisis diferentes sobre la misma imagen, sino al contrario, un análisis complementa al otro para así abarcar un espacio de significación mayor.

Las fotografías usadas para el análisis serán las siguientes:

Con traje de charro montando un caballo	
En compañía del presidente de México	
Saludando a una niña.	

FOTOGRAFÍA 1.

Ficha técnica	
Título:	Felicidades a todos los Charros Mexicanos
Autor:	Diana Valtierra
Fecha de la fotografía:	14 de septiembre de 2019
Ubicación de la fotografía:	Instagram: José Narro Céspedes



Relación signíca		
<i>Sintaxis implica:</i>	<i>Semántica designa/denota:</i>	<i>Pragmática expresa:</i>
Hombre de piel clara, viste un traje negro típico de un charro mexicano, porta un sombrero blanco, con la mano izquierda sujeta una cuerda, Se encuentra sentado sobre una silla de montar. La silla es de color café, de ella cuelgan dos cuerdas, una delante de la pierna izquierda del hombre y la otra detrás de la misma. El caballo es de color blanco. La iluminación es natural. En segundo plano se encuentra otro caballo montado por otra persona que usa un sombrero. La fotografía está tomada en contrapicada en un plano Full Shot.	Tomando en cuenta la composición y los elementos sintácticos de la fotografía, podemos decir que fue tomada en un contexto rural donde es común montar a caballo, de acuerdo con la pose del sujeto mientras monta el caballo, la manera en que tiene su cuerpo, la forma en que viste y por como sujeta la rienda con su mano podemos decir que sabe portar y montar con orgullo el estilo de charro mexicano.	La composición y la posición desde donde es fotografiado el hombre engrande y da importancia a dos cosas; la primera a él porque es el único sujeto en la fotografía, es el de mayor importancia; la segunda es el orgullo de ser charro, y la contrapicada de la toma ayuda a enaltecer esa cercanía a la ruralidad.



Intentio auctoris.



Intentio operis.



Intentio lectoris.

Intentio

Auctoris (Análisis sintáctico)	<p>La fotografía: Es una fotografía a color, es un hombre vestido con un traje típico de charro mexicano está sentado sobre un caballo de color blanco, con su mano izquierda sostiene las riendas del caballo, a su costado derecho se alcanza a observar un caballo de color café el cual es montado por otra persona que usa sombrero.</p> <p>El sujeto: se encuentra sentado, porta un traje negro típico de charro mexicano, su cabeza es cubierta por un sombrero de charro, lleva un moño de color rojo en su camisa, la edad aparenta en el rango de 40-60 años.</p> <p>Gesto, rostro y posición corporal: la posición de la cabeza se encuentra un poco girada hacia la izquierda en comparación con la posición del cuerpo, sus ojos parecen observar algo o alguien que se encuentra a lo lejos.</p> <p>El escenario: se puede deducir es tomada en un ambiente rural porque van a caballo y vestidos de charros, en la parte inferior derecha se alcanza a ver algunos árboles, una franja que va de la esquina superior izquierda a la inferior derecha divide la foto la cual divide la mayor tonalidad blanca entre la mayor cantidad de oscuros, lo natural (el caballo) de lo humano (el personaje y el traje de charro). Los colores más claros corresponden a lo natural (cielo, caballo, árbol) y los oscuros a lo no natural (traje negro, café de la silla).</p> <p>La fotografía es publicada como un icono representativo de homenaje a la cultura charra, pero debido al medio en el cual es colocada y a la forma en cómo se leen y ven las cosas ahí puede prestarse más a ser interpretada con fines de propaganda política por parte del personaje.</p>
Operis (Análisis semántico)	<p>Debido a la plataforma en la cual es subida la fotografía, o sea el espacio de anunciación, y por el modo en como se presenta la imagen ahí abre de nuevo el contexto a solo entenderse como un cierto homenaje y felicitación a la cultura charra porque la imagen es más grande y se presenta primero a comparación del texto el cual tiene una función de “relevo” según lo dicho por Barthes.</p>
Lectoris (Análisis pragmático)	<p>En el caso de esta fotografía existen tres tipos de lectura, el primero es el sentido de mexicanidad por medio de la cultura y el estilo charro el cual se basa en cómo y desde donde es tomada la fotografía, el segundo es el sentido de gratitud por representar y portar con clase el traje típico con base en la postura corporal y la posición de su cuerpo, el tercer tipo de lectura es como propaganda política que se basa en el apoyo y la presencia en una comunidad rural.</p>

FOTOGRAFÍA 2.

Ficha técnica	
Título:	Orgulloso de ser parte de la 4T
Autor:	Grupo Parlamentario de Morena
Fecha de la fotografía:	3 de junio de 2019
Ubicación de la fotografía:	Twitter: José Narro Céspedes



Relación signica		
<i>Sintaxis implica:</i>	<i>Semántica designa/denota:</i>	<i>Pragmática expresa:</i>
<p>Se observan dos hombres, los dos se encuentran de pie, juntos y abrazados, los dos visten de traje, el de la izquierda de color negro con una corbata de color vino, el de la derecha viste un traje en una gama de los colores café claro. Ambos están en el patio de un edificio con arquitectura y diseño antiguo, la iluminación es natural y fuerte, aparentemente es entre las 12 y las 14 horas. Atrás de ellos se encuentra una fuente de agua hecha de piedra. El plano con el cual fue tomada la fotografía es un <i>médium shot</i>.</p>	<p>De acuerdo con los elementos sintácticos y la composición y el plano en el cual fue tomada la fotografía se observa que existe una cercanía “intima” entre los dos personajes, también es posible ver que se encuentran en un horario laboral por la manera en que visten los dos.</p>	<p>Dentro de la fotografía se observa la existencia del cariño y la amistad que existe entre ellos dos, la cercanía entre los dos, la manera en cómo se abrazan y la forma en como sujeta el brazo hablan de una amistad antigua y no solo de una foto casual que uno le pudo pedir al otro.</p>



Intentio auctoris.



Intentio operis.



Intentio lectoris.

Intentio	
<p><i>Auctoris</i> (Análisis sintáctico)</p>	<p>La fotografía: es a color hay dos hombres de pie en lo que parece ser un patio de un edificio, ambos se encuentran sonriendo y abrazados el brazo derecho del presidente sostiene firmemente el brazo izquierdo de José Narro, al fondo se observa una fuente de agua, y en tercer plano los arcos de un edificio antiguo.</p> <p>El sujeto: el presidente porta un saco de color negro, su camisa es de una tonalidad muy baja de la gama de los violetas, su corbata es de color vino, la edad aparente es entre los 60 y 70 años, José narro porta un traje de color café claro, una camisa de color blanco con una corbata de color negro y puntos blancos.</p> <p>Gesto rostro y posición corporal: En el rostro de los dos se ve una sonrisa de felicidad, la cercanía que existe al abrazarse y agarrarse de los brazos sugiere entre ellos una fuerte unión, compañerismo y amistad.</p> <p>El escenario: parece ser el patio de un edificio antiguo, destacan tres líneas verticales que son formadas por los arcos, dichas líneas se dirigen y parecen apuntar hacia los dos personajes centrales de la fotografía.</p> <p>Al colocar la fotografía en un espacio de enunciación como Twitter y acompañada del texto funciona como índice y muestra del apoyo que ofrece José Narro al presidente y al proyecto de gobierno que hay en turno por lo tanto puede entenderse también como una base para propaganda política</p>
<p><i>Operis</i> (Análisis semántico)</p>	<p>Colocarla en otro espacio de enunciación como Facbook permite tener otro tipo de lectura y entendimiento para la fotografía, dentro de éste contexto el entendimiento va más hacia la amistad y cariño que se tienen el uno del otro porque el formato de éste espacio permite observar más a la fotografía en comparación con el texto.</p>
<p><i>Lectoris</i> (Análisis pragmático)</p>	<p>Se pueden ver tres diferentes líneas de lectura, la primera es como parte de una propaganda política que tiene como base el apoyo y la amistad del presidente dicha línea interpretativa no es la esperada por el autor, la segunda línea es la que solo observa un fotografía que indica una amistad larga y fuerte, está línea interpretativa es la planeada por el mismo autor, la tercera línea permite observar la división en las ideas políticas de la sociedad, por un lado ven un proyecto serie y justo para el país y por otro ven una amistad de típicos políticos “corruptos”.</p>

FOTOGRAFÍA 3.

Ficha técnica	
Título:	Mensaje de Navidad en Tullillo
Autor:	Jorge Fuentes
Fecha de la fotografía:	28 de diciembre de 2019
Ubicación de la fotografía:	Facebook: José Narro Céspedes



Relación signíca		
<i>Sintaxis implica:</i>	<i>Semántica designa/denota:</i>	<i>Pragmática expresa:</i>
<p>En primer plano se observan un hombre y una niña, el hombre viste una camisa blanca la cual tiene un estampado o bardado unas letras en color vino, por un sombrero de color blanco perla, la niña se encuentra sonriendo viste lo que parece ser una charra de color blanco y negro, tiene una diadema de color rojo La iluminación es natural por lo tanto la acción se desarrolla en un exterior, lo anterior se sabe porque hasta el fondo se alcanza a ver un árbol. El plano de la fotografía es un <i>close up</i>, resta importancia a las personas del fondo, pero es importante precisar que hay mucha gente en el fondo observando el motivo y la acción principal de la foto.</p>	<p>A partir del encuadre de la fotografía y de los demás elementos sintácticos es posible observar que entre los dos personajes principales existe una confianza, un respeto y admiración el uno por el otro.</p>	<p>Dentro de la fotografía se expresa que hay una cercanía del sujeto con la juventud y la niñez no solo por la cantidad de individuos que hay en la foto sino por la manera en que la esperanza y la felicidad se ven reflejadas en la cara de la niña.</p>



Intentio auctoris



Intentio operis



Intentio operis

Intentio

<p><i>Auctoris</i> (Análisis sintáctico)</p>	<p>La fotografía: Es una fotografía a color un hombre y una niña se ven de frente y sonríen, atrás de ellos se hay niñas, niñas y mujeres adultas, los niños se encuentran en segundo plano y las mujeres adultas en tercer plano, detrás de las mujeres se observa un árbol.</p> <p>El sujeto: viste una camisa blanca con unas letras bordadas color vino debajo de su hombro derecho, debajo de las letras se encuentran algunos “escudos” que parecen ser de partidos políticos, usa un sombrero de color blanco. La niña viste una blusa de color vino con una chamarra negra, en su cabeza usa una diadema color rojo.</p> <p>Gesto rostro y posición corporal: Los dos personajes principales, la niña y José Narro, se encuentran sonriendo uno al otro y mantienen una mirada fija entre los dos, la niña lo ira ascendentemente. La “poca” diferencia entre la niña y él sugiere que el cuerpo de José Narro se encuentra agachado, lo anterior es confirmado por la diferencia entre la posición y la altura de él en comparación con la de las personas de atrás.</p> <p>El escenario: hay un gran contraste en el escenario retratado el cual se ve dividido en dos mitades verticales, del lado izquierdo la juventud y niñez y, del lado derecho la vida adulta, hacia la parte de atrás ésta dualidad niñez-adultes se encuentran mezcladas y conviven juntas, dicha cercanía es importante mostrar porque funciona bien como propaganda política.</p>
<p><i>Operis</i> (Análisis semántico)</p>	<p>La colocación de la fotografía en Facebook abre una línea interpretativa hacia la preocupación de José Narro por las futuras generaciones y el estar presente y conviviendo con los niños para saber las necesidades y las preocupaciones desde el lugar y de quien las necesita.</p>
<p><i>Lectoris</i> (Análisis pragmático)</p>	<p>Las dos primeras líneas interpretativas formadas para la fotografía son: como parte de una propaganda política donde se refleje un acercamiento a un sector vulnerable, la segunda es como testigo e índice de la relación mutua y estrecha con la niñez donde a él lo ven con admiración y felicidades y respeto. La tercera línea de interpretación el reconocimiento al trabajo y labor ejercido por parte de José Narro acercándose a la población de una manera humilde y amigable.</p>

4. RESULTADOS

Con base en el análisis previamente hecho con dos metodologías distintas, es pertinente decir que el proceso de representación de la imagen y los contenidos de su mensaje tienen dos variantes importantes; el primero es donde la imagen es portadora de una codificación alusiva a un determinado sistema simbólico político; el segundo es donde la imagen porta cierto poder de una verdad representada. En ese sentido la representación política capturada en la imagen fotográfica tiene una relación lógica entre la realidad y sistemas de interpretaciones que tienen como síntesis la identificación y la aceptación del sujeto retratado.

Los conjuntos sígnicos de la imagen ratifican las significaciones de mayor poder dentro de los espacios donde se publique la fotografía, para hacer posible las características icónicas indiciales de la identidad del político.

Con el modelo metodológico de las *intentio* es posible hacer un análisis más profundo de los componentes sintácticos, semánticos y pragmáticos contenidos dentro de la imagen, analizar las poses, los gestos, el color, el entorno, los contextos de enunciación, los diferentes usos y entendimientos dados a la imagen permite determinar a futuro cuáles serán las fotografías más pertinentes y provechosas en una campaña política.

Así como prevenir posibles interpretaciones por parte de una oposición o por parte de probables votantes, tener una buena fotografía hace al político más visible y fácil de recordar porque, como se mencionó anteriormente en el apartado teórico, una imagen es más fácil de recordar y tener en mente que un discurso hablado o escrito.

Si bien es importante hacer parecer que la foto no contiene poses ni teatralidades es también importante tener en cuenta todos los elementos sintácticos visibles en la imagen porque como se vio en el análisis cualquier elemento comunica y un elemento mal empleado o colocado puede comprometer la lectura correcta.

5. CONCLUSIONES

Las redes sociales como Twitter, Facebook e Instagram se han convertido en un eje esencial de la comunicación y la imagen política hacia la ciudadanía, la cual se muestra cada día más influyente. Actualmente es casi inimaginable una campaña política sin el uso y el apoyo de dichas redes sociales.

Así mismo la capacidad de la fotografía para difundir información capaz de movilizar emociones, sentimientos e interpretaciones en corto espacio de tiempo la convierte en un recurso altamente eficaz para comunicar casi cualquier cosa, por eso muchos de los asesores de imagen lo han potenciado y le han otorgado gran importancia como una herramienta comunicativa.

El fotógrafo al capturar la identidad y las representaciones simbólicas del político carga de significaciones a la imagen, dichas significaciones son desde la visión de él, por eso es importante una relación estrecha entre el fotógrafo y el político, de esa manera los instantes capturados no permitirán lecturas erróneas o desviadas de las previamente planeadas por el político.

La fotografía es uno de los principales artefactos en una cultura altamente visual porque tiene el poder de proporcionar una síntesis, a través de un lenguaje no verbal, del hecho documentado, un fragmento de lo real y de las interpretaciones elaboradas sobre ella.

Tras el análisis de las fotografías seleccionadas del Senador José Narro Cespedes, la elección de elementos clave como el color, los planos, la proximidad, los gestos o los procesos emocionales son esenciales en la construcción de significaciones en el mensaje que se quiere transmitir por medio de una imagen, tanto denotativa como connotativamente.

El creciente uso de las redes sociales por parte de los políticos va de la mano con el aumento y la importancia en el uso de una buena fotografía la cual debe de ir acompañada de un texto el cual cumpla la función de anclaje, para reforzar el mensaje y no permitir fugas interpretativas.

La fotografía usada como signo icónico indicial por parte del político permite plantear y construir su imagen rumbo a una contienda electoral, en la era en donde una imagen vale más que mil palabras es importante cuidar y prestar atención en la fotografía que se publica y de que texto se acompaña porque al ponerla en circulación adquiere valores significativos que deben ser reconocidos por su lector modelo y aceptados por los interpretantes finales a los cuales se busca convencer.

La fotografía construye memoria, representaciones y significaciones las cuales dentro de un proceso de semiosis es importante articular para así reconocer posteriormente los signos y sentidos deseados. De esa misma manera la representación fotográfica reúne en un mismo signo icónico indicial procesos de tiempo y espacio, enunciados simbólicos, mundos imaginarios y pragmáticos.

La presente investigación busca proponer un camino analítico semiótico aplicable en torno al uso de la imagen fija en contiendas políticas y las cuales puedan ser usadas para un correcto y coherente discurso que busque el reconocimiento, credibilidad, representación de la realidad y verdad de un actor político frente a posibles votantes.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, A.

1980 *The camera*. Madrid: OMNICON.

Bañuelos Capistran, J.

2008 *Fotomontaje*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.

Barthes, R.

1980 *La chambre claire*. Paris: Caliers du cinema, pp. 57-59.

1982 *L'obvie es l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 34-38

Bourdieu, P.

1965 *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Barcelona: Gustavo Gill, pp. 135, 136.

Calabrese, O.

1981 La sintassi della vertigine. Sguardi, Specchi e ritratti. *VERSUS, quaderni di studi semiotici*, Volumen 29, pp. 8-9.

Carreras, C.

2007 *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. España: Gustavo Gili.

Cesar, J.

1984 *Etimologías griegas y latinas del español*. Nuevo León: UANL, p. 90.

Cid Jurado, A. T

2010 La semiótica de la imagen: hacia un cambio de paradigma. *Antropología: Revista interdisciplinaria del INAH*, Issue 89, pp. 160-171.

s.f. *La imagen y la semiótica*. Buenos Aires: s.n.

Cordero, R.

2003 [En línea] Available at: <http://personal.us.es/jcordero/PERSPECTIVA/introduccion.htm> [Último acceso: 20 Abril 2020].

Corominas, J.

1961 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: GREDOS, p. 331.

Courtés, J.

1991 *Análisis semiótico del discurso*. s.l.:Gredos , p. 36.

Da vinci, L.

1827 *Tratado de la pintura*. Madrid: Imprenta Real, p. 256.

Damasio, A. R.

1996 *Descartes' Error*. New York: A grassel/ Potman Book, pp. 117-123.

De Aguirre, M. E., Biselli, R. & Marengo, M.

2004 *introducción a los lenguajes*. Rosario: Laborde, p. 90.

desconocido, M.

2010. *México desconocido*. [En línea] Available at: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/historia-de-la-fotografia-en-mexico.html>
[Último acceso: 17 febrero 2020].

Dubois, P.

1983. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, pp. 42-51.

2013 *Fotografía & Cine*. Oaxaca: Serieve, p. 219.

Eco, U.

1962 *Opera aperta*. Milan: Bompiani, p. 153.

1976 *Tratado de semiótica general*. México: DEBOLSILLO, pp. 116, 119,120, 288, 316.

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* . Milan: Bompiani, pp. 145, 146.

1990 *I limiti dell'interpretazione*. Milan: Bompiani , pp. 29-31.

Fabbri, P.

1998 *La svolta semiotica*. Roma: Editori Laterza.

Foncuberta, J.

2004 La fotografía será narrativa o no será. *El cultural*, p. 15.

1997 *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gill, p. 45.

Francastel, P. & G.

1988 *Le portrait*. España: Cátedra, p. 9.

Freund, G.

1974 *Photographie et Société*. París: Éditions du Seuil, p. 5.

Flusser, V.

1998 *FUR EINE PHILOSOPHIE DER FOTOGRAFIE*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, pp. 24. 39-41.

Grandi, R.

2002 El sistema de los medios y el sistema político. *deSignis*, Issue 2, p. 86.

- Groupe μ .
- 1992 *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. España: Catedra, p. 80.
- Gubern, R.
- 1996 *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama, pp. 59-65.
- Jakobson, R.
- 1963 *Essais de linguistique générale*. s.l.:Les Éditions de Minuit , pp. 347-349 .
- Kinkenber, J.-M.
- 2006 Claves cognitivas para una solución al problema del iconismo. *Iconismo. El sentido de las imágenes. Designis*, Issue 4, pp. 16-26.
- Kossoy, B.
- 1999 *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Brazil: Atelié, pp. 36, 37, 132-136, 157.
- Lamizet, B.
- 2002 Semiótica de lo político. *deSignis*, Issue 2, p. 73.
- Lotman, Y.
- 1966 *La semiosfera*. Madrid: Frónesis Cátedra. Universitat de València , p. 11.
- Mata, F.
- 2015 *Francisco Mata Rosas*. [En línea] Available at:
http://www.franciscomata.com.mx/mexico_tenochtitlan.html [Último acceso: 19 abril 2020].
- Morris, C.
- 1938 *Foundations of the theory of signs*. Buenos Aires: Paidós, pp. 43-45,55,68.
- Naranjo, J.
- 2006 *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gill, pp. 11-12,35-36, 180.
- Peirce, C. S.
- 1940 *Philosophical writings of Pierce*. New York: Dover publications, pp. 99, 101-112.
- 1974 *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 48.
- Pink, S.
- 1996 Excursiones socio-visuales en el mundo del toreo. En: *Antropología de los sentidos: vista*. Madrid: Celeste Ediciones, p. 132.
- Pozzi, S.
2017. *El País*. [En línea] Available at:
https://elpais.com/cultura/2017/08/24/actualidad/1503582126_507002.html
[Último acceso: 22 Mayo 2020].

Sandoval, J.

2020. Notimex. [En línea] notimex.mx/cultura/la-fotografia-politica-detona-el-exito-de-las-campanas-jorge-sandoval

Saussure, F.

1916 *Curso de lingüística general*. México: Fontamara.

Schaeffer, J.-M.

1987 *L'image précaire. Du dispositif photographique*. España CATEDRA, p. 49.

Short, M.

2011 *Context and Narrative* . China: AVA Publishing, p. 98.

Soulaiges, F.

1998 *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*. Paris: Nathan, pp. 72, 73.

Souza, P.

2008. *The Rise of Barack Obama*. New York: Triumph Books .

Tarkovski, A.

1991 *Sapetschatljonnoje wremja* . Madrid: RIALP, p. 131.