



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

METÁFORA VISUAL, ARTÍFICE DE LA PERSUASIÓN  
"Análisis del concepto de metáfora visual, aplicado en el ensayo fotográfico"

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
HOMERO ESTRADA MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS:  
DR. JESÚS FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ  
(FAD)

SINODALES:  
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA  
(FAD)  
MTRO. EDUARDO ACOSTA ARREOLA  
(FAD)  
MTRO. NOÉ MARTÍN SANCHEZ VENTURA  
(FAD)  
LIC. VICTOR MANUEL MONROY DE LA ROSA  
(FAD)

MÉXICO, D.F. DICIEMBRE 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco; al POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO, a la FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO (FAD) a los miembros del H. Comité Académico del Posgrado en Artes y Diseño. Agradezco infinitamente a la gloriosa academia de San Carlos.

A mi director de tesis: Dr. Jesús Felipe Mejía Rodríguez, a los integrantes de tan prestigiado sínodo; Dra. Laura Castañeda García, Mtro. Eduardo Acosta Arreola, Mtro. Noé Martín Sánchez Ventura, Lic. Víctor Manuel Monroy de la Rosa.

Gracias también a la luz, a la retórica y a la Universidad Nacional Autónoma de México.



**A** mi madre Kuita, a mi padre, Santiago, a su esfuerzo, consejos y apoyo, son siempre una herramienta de dirección, de ubicación y de compromiso.

Dedico especialmente este trabajo de investigación a mi Bruja, por su paciencia y apoyo, a mi ninfa protectora de agua dulce e hija Náyade.



Agradecimientos.....	i
Dedicatoria .....	ii
Tabla de contenido .....	iii
Introducción .....	iv
Planteamiento del problema .....	viii
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>FUNDAMENTOS DE LA RETÓRICA.....</b>	<b>1</b>
Definición y características básicas de la retórica .....	2
Tipología de la retórica.....	7
El lenguaje retórico.....	33
La retórica visual.....	39
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>CARACTERÍSTICAS DE LA METÁFORA VISUAL.....</b>	<b>44</b>
Definición y categorías de metáfora.....	45
Signos e iconografía en la metáfora .....	51
Connotación y denotación en la metáfora visual .....	55
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>LA METÁFORA VISUAL EN EL ENSAYO FOTOGRÁFICO</b>	
.....	<b>64</b>
Definición y características básicas del ensayo literario .	65
Parámetros del ensayo visual .....	70
Elementos formales del ensayo fotográfico.....	78
Carácter metafórico del ensayo fotográfico.....	83
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>ANÁLISIS DE ESTUDIO DE CASO .....</b>	<b>88</b>
Kati Horna .....	89
“Leyenda de San Carlos”, análisis de la metáfora visual ...	95
Conclusiones.....	174
Lista de imágenes .....	177
Lista de imágenes “Leyenda de San Carlos” .....	180
Glosario .....	181
Bibliografía.....	185



Esta investigación parte de la necesidad de establecer una interpretación aproximada de la metáfora contenida dentro de un ensayo fotográfico, aplicada como un artífice del lenguaje visual desde la perspectiva artística.

Con el objetivo de señalar el hecho de la metáfora visual y su relación con el ensayo fotográfico. Es como posteriormente se amplía la reflexión, que permite analizar cómo intervienen los factores posibles como elementos en el proceso del ensayo; lo histórico, lo político, lo cultural, lo económico, lo religioso, lo erótico y todo lo que afecte de manera directa al contexto social, del creador y del receptor de la imagen.

La investigación en el campo de las artes plásticas suele plantear algunas dudas que conviene resolver antes de embarcarse en un proyecto ambicioso como una tesis. Desde una perspectiva artística se pretende analizar la metáfora contenida en un ensayo fotográfico. Se parte de un análisis de cómo opera la metáfora visual en sus diversas formas, señalando puntos en común y herramientas que puedan resultar útiles. La investigación es importante ya que el análisis retórico de la imagen es útil en el sentido que permite contar con la delimitación entre campo semántico y campo léxico y la naturaleza de las transferencias sémicas.

Del mismo modo, el análisis iconográfico en los casos de polisemia y homonimia es útil ya que permite elaborar una primera pauta, a la praxis iconográfica e iconológica, entendida como una “rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (Panofsky, 1980, p. 3).

Se analizará el sentido que tiene la producción de un ensayo fotográfico, la responsabilidad que debe asumirse como productor visual. Este trabajo puede ser un pequeño aporte en la pretensión de los estudios retóricos de la imagen fotográfica.

Ya que la investigación indaga sobre la relación del espectador con la imagen, centrándose en un inicio en el análisis y la reflexión, las repercusiones en un cambio de comprensión y apreciación en el espectador, bajo el marco de la cultura visual, en donde la función de la imagen cumple un rol estético y conceptual-significativo.



La estética trabaja desde las sensaciones visuales, estilísticas y físicas, pero no se limitan solo a una estética superficial, sino que el espectador revela una búsqueda por un sector significativo, envuelto en la superficie.

El presente trabajo de investigación consta de cuatro capítulos claramente delimitados que constituyen el cuerpo de la tesis. Se presenta una explicación del contenido de cada uno de estos capítulos, para que el lector tenga una idea panorámica y global de cada uno de ellos.

El primero, denominado “Fundamentos de la retórica”, gira en torno a la definición y características básicas de la retórica, tipología de la retórica, lenguaje retórico y retórica visual. Las ciencias sociales, como la literatura, la lingüística, la historia o la sociología han necesitado métodos específicos para avanzar y consolidar sus conocimientos. El método científico experimental no es fácil de aplicar directamente en estos campos. Las Bellas Artes necesitan igualmente de técnicas, estrategias y herramientas específicas que permitan establecer un proceso de búsqueda estructurada, planteando cuestiones y estableciendo conclusiones mediante un proceso ordenado.

El Capítulo dos, definido por las características de la metáfora visual, como un compendio de autores y publicaciones que se refieren al lenguaje retórico, a la definición y características de la metáfora visual, así como el concepto del momento icónico y signos en la metáfora, el aprendizaje cognoscitivo, el aprendizaje significativo en actividades fotográficas, la connotación y denotación de la metáfora visual en la imagen, a partir de habilidades sociales desarrolladas por la fotografía. En las Bellas Artes podemos realizar investigaciones empleando métodos diversos, según el tema y el planteamiento. Podemos utilizar modelos semejantes a los de la Historia, basados en la lectura, ordenación y relación de datos, y escritura. Se explica cuáles son los fundamentos teóricos que sustentan el análisis retórico, se da cuenta de los aportes de la retórica y se esbozan las razones que respaldan la elección del fundamento teórico de este análisis.

El Capítulo tres, precisa el método a partir de la metáfora visual en el ensayo fotográfico. El método científico trata de objetivar el proceso de investigación. Las diversas metodologías proporcionan una estructura de trabajo que puede facilitar el acercamiento a algunos problemas muy complejos que pueden plantearse en el ámbito de la creación, la representación y la producción artística. Complementa el capítulo,



el análisis, definición y características del ensayo fotográfico, los parámetros para determinar el género de ensayo en la fotografía a partir de elementos formales y el procedimiento para recopilar la información. La presente investigación utiliza el método descriptivo ya que busca dar cuenta de una interpretación de la metáfora desde una perspectiva estructural. Se recurre al empleo de los instrumentos conceptuales y metodológicos de análisis, de la iconografía y de los métodos de análisis de la semiótica. Parte de un ensayo, antes propuesto, tiene un carácter sobre todo descriptivo; sin embargo, no deja de ser explicativo en los argumentos que buscan sustentar un análisis de la metáfora visual.

El Capítulo cuatro concreta los resultados y análisis, segmentando por un lado los resultados y el análisis general del planteamiento del problema de investigación. En este capítulo se presenta un cuadro general del léxico visual, se establece las oposiciones binarias en el ámbito de significación inmanente, se realiza un análisis sémico (semema = núcleo sémico + clasema) en el ámbito de la significación manifestada. Se forman los campos semánticos y los campos léxicos, se señalan las relaciones significativas, la metáfora visual y se establece una relación con el arte y el uso de la imagen a partir de una lectura e interpretación de las imágenes fotográficas.

La parte, que finaliza esta investigación, obliga a la redacción de las conclusiones a las que se ha llegado en el análisis retórico. Se presenta una bibliografía general y finalmente los anexos que contienen las imágenes fotográficas del ensayo “Leyenda de San Carlos”.







**1. Josef Koudelka, 'Poland' 1958**



La tesis se plantea en un espacio de referencia en el que los hechos a estudiar se encuadran en teorías ya conocidas. Este marco de estudio, es el enunciado de un problema, que genera preguntas y respuestas en ámbitos muy diferentes. Surge evidente mente del conocimiento previo, estableciendo conexiones entre ideas y hechos ya conocidos para formular una pregunta sobre un aspecto poco formulado o analizado. Esta pregunta se materializa en forma de hipo-tesis: que se intenta demostrar en el proceso de investigación.

En el campo de las artes no siempre se parte de una tesis como tal, entendida como pregunta para la que se debe encontrar una respuesta. Por el contrario, es frecuente que una tesis defina como objeto de estudio una cuestión que genere nuevas preguntas e incertidumbres, aumentando el rango de problemas que conforman los límites de nuestro conocimiento. Este objeto de estudio debe estar definido de forma clara y precisa.

Esta tesis determina analizar el ensayo fotográfico desde el concepto de la metáfora visual, como artífice de la persuasión. Tomando en cuenta el conocimiento del lenguaje visual, y la retórica, se pretende un análisis de cómo se procura en el acto fotográfico de un ensayo. Distinguir de manera específica la metáfora visual, analizando sus elementos constitutivos de tal manera que sea clara la jerarquía de la metáfora en lo visual.

Cuando se enfrenta al reto de hacer conciencia de un proceso se necesita saber a qué se enfrenta, pero sobre todo cómo va a resolver cualquier problema que se presente, y definitivamente, captar situaciones y reacciones en el momento exacto que suceden y preservarlos en una imagen fotográfica, para después significar una realidad social, ideológica y de producción.

Se trata de definir las variables. De este modo los resultados sólo pueden ser causados por el cambio en una variable y por la influencia simultánea de diversos factores. Las diversas variables en juego deberán ser estudiadas sucesivamente, explorando toda su posible combinatoria. Podemos alterar variables como: materiales, soportes, contenido icónico, composición, tema, estructura, duración, técnica de procesado, relación con el espectador, el arte y su relación con la fotografía, el uso de la retórica, la semiología, la iconografía y la iconología, conexión con el contexto, entre otras.

¿Cómo interviene la metáfora visual en el ensayo fotográfico, a partir de la retórica, basada en un contexto social específico?





## **CAPÍTULO 1** **FUNDAMENTOS DE LA RETÓRICA**

• Metáfora visual, artífice de la persuasión •

1



**A**l Derecho se debe el nacimiento de la Retórica, por tanto la retórica es primeramente retórica jurídica. Hablemos de los técnicos de la palabra, los creadores de la retórica literaria como arte de hablar para defender intereses, lo que nos lleva como una tradición, a considerar como primeros maestros y creadores de la retórica en la cultura europea a los siracusanos Córax y Tisias; esto por lo menos testimonia que Sicilia es la cuna de la retórica.

De la retórica jurídica se desprende una nueva profesión, conocida como logografía y logógrafo; composición y compositor de discursos. La búsqueda de recursos persuasivos, gracias a los logógrafos fue decisiva.

El pleno desarrollo de la retórica coincide históricamente con la culminación de la Sofística, llamada la primera Ilustración europea, movimiento intelectual y cultural uno de los fenómenos más importantes y revolucionarios del mundo antiguo con vigencia hasta los tiempos presentes.

Existen cantidad impresionante de definiciones de diferentes autores, por ejemplo la que atribuye Quintiliano a Teodectes, amigo de Aristóteles, quien la describió como un arte que por medio del discurso conduce a los hombres hacia aquello que el orador quiere. También, por ejemplo hace decir Platón a Sócrates que la retórica es tan sólo una habilidad verbal que se basa en la mera experiencia y que no puede ser ciencia porque no tiene conocimiento perfecto de su propio objeto y, ofrece Aristóteles una actitud más moderada al considerar la retórica como una *téchne*, en el sentido de una disciplina formal, como hacía Gorgias, aunque no sea una ciencia como dijo Platón, ya que no es su meta un saber inconcluso, sino una opinión más o menos segura, tiene aplicación en diversas ciencias y puede considerarse como hermana de la Lógica o de la Dialéctica (Aristóteles, 2002).

Para Aristóteles (2002), el ejercicio retórico debe apoyarse, a su entender, en el conocimiento de la verdad; aunque no puede ser considerado como una pura transmisión de ella, pues en la persuasión de lo verdadero, la personalidad del oyente es fundamental. Aristóteles acentuó el carácter técnico de la retórica como arte de la refutación y de la confirmación. La retórica poseía por ello una clara dimensión política, es decir social o ciudadana, el arte retórico debía ser útil para el ciudadano. La retórica, piensa Aristóteles contrario al parecer de Platón, no es un truco sino un arte con su propia *techné*, y no se ocupa de una sola cosa en particular



sino de un objeto general, se la considera sobre todo facultad y arte.

Conjuntando todos los datos anteriores resulta entendido intentar dar una definición de la retórica, la cual sería; la práctica y teoría del discurso dirigido a producir un efecto de persuasión y convicción. Si se acepta como arte, en su concepto debe incluirse la capacidad natural del creador y su habilidad retórica, independientemente de sus cualificaciones morales. Es por esto que sin duda la retórica está al servicio principal de la persuasión y no tanto de la información.

La nueva retórica, sería una especie de mecanismo universal de persuasión, con reglas que no están demasiado bien definidas. En la imagen, por ejemplo, se presenta como artificio, exageración voluntaria. La idea de la relación del arte con la naturaleza ha cambiado a través de las épocas como resultado, entre otras cosas, de los cambios que se han dado en la interpretación del arte y en la interpretación de la naturaleza (Tatarkiewicz, 1997).

Una Retórica, puede llegar a ser un sistema en sí mismo de poderosa complejidad y muy lícito interés, que no agota ni con mucho, el valor y cometido originales de la retórica como ciencia o arte de la persuasión. Tratar de dilucidar cuál es el objetivo que persigue la retórica, era uno de los problemas que ocupaban y preocupaban a pensadores o filósofos del siglo V y IV A.C. Aristóteles, Sófocles, Demóstenes, o el mismo Platón quien procura averiguar en qué medida la retórica se ciñe estrictamente a la sofística, o si por el contrario, existe la posibilidad de establecer una retórica de corte filosófico que garantice persuadir con la verdad y no con la apariencia (Tonti, 1999).

El grupo  $\mu$  (1992), define la retórica como “la transformación reglada de elementos de un enunciado, de tal manera que en el grado percibido de un elemento manifestado en el enunciado, el receptor sepa superponer dialécticamente un grado concebido” (p. 35).

En el centro de toda discusión sobre retórica está la convicción de que las palabras significan; tienen la capacidad de referenciar el mundo y de inventarlo; de decir en sentido recto y figurado; de decir la verdad y de mentir; de evadirse y comprometerse; de generar confiabilidad y desconfianza. De lo que no cabe duda es de su eficacia para, convencer, persuadir, argumentar y de expresar estéticamente. Visto así la retórica es un instrumento muy poderoso. Y hace referencia a todo tipo de discurso, ya sea verbal, visual, audiovisual



o digital; de función, ya sea informativo, histórico, funcional, didáctico, publicitario; de medio comunicativo; de género; o de formato.

Ninguna de las clasificaciones categoriales establecidas por ninguna estilística no retórica puede brindarnos hoy un sistema más completo para analizar los efectos de lenguaje denominados figuras. Además que, por lo que respecta a esta cuestión, la integración con el pensamiento actual lingüístico, de los esquemas expresivos o figuras es una realidad relativamente estable, ya sea en aspectos concretos, como el poblado ámbito de la metáfora o de la metonimia (Berrio, 1984).

Roland Barthes (1995) en “*Retórica de la imagen*” expuso un primer análisis de la imagen con la ayuda de conceptos retóricos: según una etimología antigua, la palabra imagen debería relacionarse con la raíz de *imitari*. El análisis profundo lo conducía a echar las bases de una retórica de la imagen. Añadía que en cierta medida, también la opinión en general considera a la imagen como representación, resurrección y dentro de esta concepción lo evidente resulta incómodo a lo vivido.

Esta descripción permitió volver a encontrar en la imagen, las figuras clásicas de la retórica. Y en sentido inverso, se observó que la mayor parte de las ideas creativas que se encuentran en la base de las mejores imágenes, ya sea publicitarias o no, pueden interpretarse como la transposición (consciente o no) de las figuras clásicas. Las cualidades de un objeto están en lugar de otro, para destacarlas (Barthes, 1995).

Según una antigua tradición, la retórica pone en juego dos niveles de lenguaje: el lenguaje propio y el lenguaje figurado. Si la imagen contiene signos, es seguro que esos signos están llenos, formados con vistas a la mejor lectura posible (Berrio, 1984).

La retórica es una especie de manual con definiciones, clasificaciones, descripciones, que nos indican cómo manejar un lenguaje persuasivo, pero no solo en los tribunales o en la política, sino también en la academia, en el arte, en la imagen.

El ser humano es retórico, hay una pregnancia retórica del lenguaje. Cuando hablamos utilizamos una serie de referencias que son precisamente las imágenes, decimos palabras no decimos cosas, por eso cuando hablamos utilizamos una serie de mecanismos que son precisamente las imágenes. Utilizamos una gran cantidad de figuras, el



lenguaje son figuras e imágenes retóricas, cuando hablamos no decimos verdades, sino opiniones, por lo tanto el lenguaje está impregnado de retórica, en ese sentido la retórica es natural al lenguaje y al ser humano (Ramírez, 2006).

En la retórica debemos establecer una diferencia entre persuadir y convencer, la persuasión te invita a una acción ética. Se trata de reflexionar, pensar bien, entonces es asunto de razonamiento, de utilización de lenguaje de manera clara, oportuna, correcta y de tomar en cuenta los intereses de la ciudad, los contextos sociales, políticos, culturales y artísticos.

La retórica está basada en las probabilidades subjetivas, en los conocimientos del lector:

- 1.- en cuanto al código (vocabulario, gramática, sintaxis)
- 2.- en cuanto al universo semántico general (historia, cultura, ciencia)
- 3.- en cuanto al universo semántico particular (otras obras del autor)
- 4.- en cuanto al pasado inmediato del mensaje (clases, iluminados, pero aún no saturados por su argumento).

La retórica, tiene mucha importancia en otros ámbitos, en la literatura, en la filosofía, en la ciencia, en el arte y desde luego en la imagen, donde se va adecuando pero tiene sus propios recursos de elaboración discursiva, sus propios mecanismos retóricos, la retórica no puede ser expulsada, se le puede llamar de otra manera pero siempre está presente.





2. Héctor García, *Entre el progreso y el desarrollo*, 1950



Las figuras retóricas son un conjunto de palabras utilizadas para dar énfasis a una idea o sentimiento. El énfasis deriva de la desviación consiente del creador con respecto al sentido literal de una palabra o al orden habitual de esa palabra o grupo de palabras. Entonces la retórica pone en juego los dos niveles de lenguaje, siendo la figura retórica la que permite pasar del nivel del lenguaje propio al del lenguaje figurado. Esto supone que lo que se dice de modo figurado podría haberse dicho de modo más directo, simple y neutro. El paso de un nivel a otro se puede realizar en dos momentos:

1. En el momento de la creación: el emisor del mensaje parte de una proposición simple para transformarla con una figura retórica.

2. En el momento de la recepción: el oyente capta el mensaje en un sentido figurado y restituye la proposición a un lenguaje propio.

Hablando de operaciones retóricas, se engloban bajo el término general de alteración, se distinguen dos grandes familias: las operaciones sustanciales y las operaciones relacionales; las primeras alteran la sustancia misma de las unidades en las que operan y las segundas se limitan a modificar las relaciones de posición que existen entre estas unidades. Es decir, las que suprimen unidades y las que las suman. Se trata de la permutación, la cual puede ser de cualquier tipo o por inversión.

Las principales figuras aparecen, como engendradas por algunas operaciones fundamentales: Metaplasmos, metataxis y metasememas que se reparten así el campo de los desvíos del código. El metasemema es un tropo, podría definirse como; el primer grado de la metáfora y consiste en poner de manifiesto las semejanzas que hay entre los objetos, no remite sino excepcionalmente a un sentido propio, pero indica a menudo que es posible descubrir a través del sentido figurado diversos sentidos emparentados. Los metalogismos recubren los hechos más inmediatamente asignables en el dominio de las transformaciones del contenido referencial, son las figuras retóricas que corresponden a las figuras de pensamiento, afectan el sentido lógico de las oraciones, en particular, son procedimientos, operaciones, que pueden repetir una operación metasémica y que pueden también, aunque menos frecuentemente, prescindir de metasememas. Metábole, es toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje, el análisis retórico se interesa



principalmente por las metáboles del código. Pero queda un tercer grado de generalización, el que consagra la instancia propiamente semiológica.

Las figuras retóricas no están limitadas al modo principal de comunicación lingüística. Ya hace tiempo que los pintores y los críticos de arte hablaron de metáfora plástica. Sin tomar en cuenta las analogías superficiales, se pueden comparar los procedimientos de expresión y reducir las operaciones fundamentales a un mismo esquema. La retórica, particularmente considerada, proceso creativo, exige un contenido y una forma.

**Metalogismos de supresión:** Parcial; lítote. Completa; reticencia.

**Metalogismos de adjunción:** Simple; hipérbole. Repetitiva; repetición, pleonasma, antítesis.

**Metalogismos por supresión-adjunción:** Parcial; eufemismo. Completa; fábula o parábola, alegoría (metáfora continuada), negativa, ironía, paradoja.

**Metalogismos por permutación:** Cualquiera; inversión cronológica (Beristáin, 2008).

Estos elementos no sólo son el conjunto de unidades de significación que están contenidas en la proposición, sino también aquellas unidades que el creador utilizó conscientemente en su juego retórico.

Podemos clasificar las figuras según dos dimensiones:

### 1. Según la naturaleza de su operación

**Adjunción:** Se añade uno o varios elementos.

**Supresión:** se quitan uno o varios elementos.

**Sustitución:** Se trata de una supresión seguida de una adjunción en la que se quita un elemento para reemplazarlo por otro.

**Intercambio:** Se trata de dos sustituciones recíprocas en la que se permutan dos elementos de la proposición.

### 2. Según la naturaleza de la relación

**Identidad:** elementos de la proposición que pertenecen a un mismo paradigma constituido por un solo término.

**Similitud:** elementos de la proposición que pertenecen a un paradigma de un solo término o un paradigma que incluye otros términos.

**Oposición:** elementos de la proposición que pertenecen a paradigmas distintos.

**Diferencia:** elementos de la proposición que pertenecen a un paradigma que comprende otros términos.



Se entiende por paradigma el conjunto de palabras y/o imágenes que pertenecen a un contexto específico.

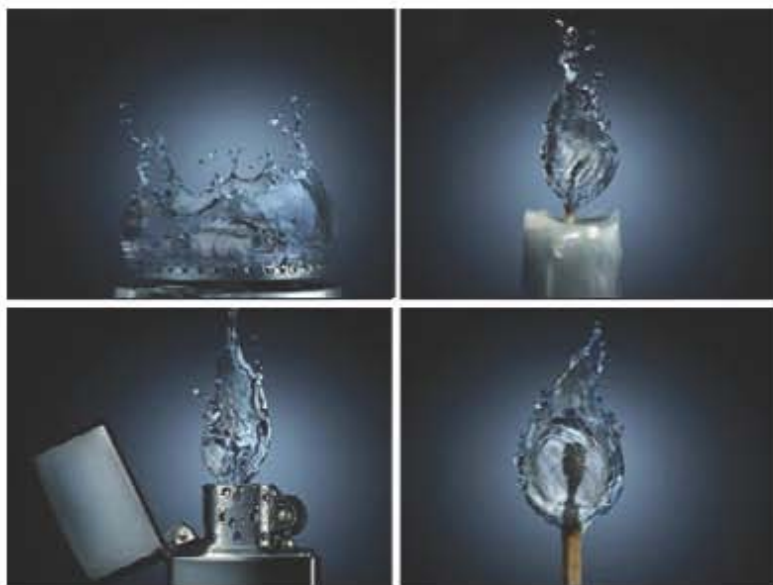
También existen y son importantes los mensajes centrados en sí mismos, por predominio de lo que Roman Jakobson denomina función poética pero que preferentemente en este trabajo, se denominará, retórica. Existen diferentes tipos de figuras retóricas, que vale mencionar a manera de tipología común, en uso constante.

### 1. Figuras de significación o tropos

#### Antítesis y oxímoron

Es una oposición entre dos términos contrarios o complementarios; se produce aproximación de dos palabras, frases, clausulas u oraciones de significado opuesto, con el fin de enfatizar el contraste de ideas o sensaciones. En este caso específico los elementos que normalmente producen o transmiten fuego, están transmitiendo o produciendo su contrario, resaltando y enfatizando el elemento agua.

En el oxímoron se produce conjunción de opuestos, un ejemplo es el adjetivo “agridulce”. La misma palabra oxímoron es un oxímoron en sí mismo, pues deriva del griego “oxys” que significa agudo y, *moron* que significa romo (dechile.net, 2001-2015). En el ejemplo gráfico, se encuentra un oxímoron en el acueducto, que está dentro del edificio y al mismo tiempo está fuera, transporta agua cíclicamente que sube y al mismo tiempo baja.



**3. Antítesis:** En este primer caso se ha sustituido el fuego por su contrario, el agua. Recuperada de: <http://retoricavisual.wikispaces.com/07.antitesis; con fines ilustrativos>





4. Oxímoron: La cascada infinita de Escher. Recuperada de: [http://www.ilusionario.es/CLASICOS/obr\\_escher.htm](http://www.ilusionario.es/CLASICOS/obr_escher.htm); con fines ilustrativos

#### Antonomasia

Esta figura consiste en servirse de un adjetivo, que funciona como apelativo, o implica una relación en la que lo específico (el individuo), es identificado mediante una fórmula genérica (la especie). La antonomasia también incluye el procedimiento contrario: muchos nombres propios, se han convertido en representación de los atributos del personaje original y se aplican como sustantivos comunes. En este caso lo genérico, el equipo de *football*; es sustituido por lo individual, el portero del equipo, todo el equipo de 11 jugadores rivales, sustituido por un individuo, el portero.



5. Antonomasia: "Nike Pro" es por antonomasia, el maestro de la publicidad emocional. Recuperado de: <http://www.luismaram.com/2008/05/03/guillermo-ochoa-para-nike-un-caso-de-publicidad-emocional/>; con fines ilustrativos



### Comparación o simil

Establece un vínculo entre dos clases de ideas u objetos, a través de la conjunción comparativa. Comparación explícita de una cosa con otra. Regularmente siempre está presente la palabra –como–, lo que implica que el comparado y el comparante deben estar, ambos, enunciados. En imagen sucede lo mismo, es decir, no hay sustitución como en la metáfora, sino comparación; en esta imagen se compara la fuerza y resistencia del automóvil con la de un rinoceronte.



6. *Simil*: La imagen muestra cómo puede emplearse una figura retórica simil en una publicidad. Recuperado de <http://ejemplosde.info/ejemplos-de-simil/>; con fines ilustrativos

### Concepto (analogías)

Metáfora elaborada, a menudo extravagante, que establece una analogía entre cosas totalmente disímiles. En la imagen se muestra una relación de semejanza entre un festival de cine y el consumo de palomitas y refresco que suelen relacionarse en la sala de proyección de un *film*.



7. *Analogía*: diseño para el “National Short Film Festival” en Sassuolo, Italia. Recuperado de: <http://www.luismaram.com/2006/08/06/la-sutil-analogia/>; con fines ilustrativos



### Erotema

Formulación de una pregunta que no espera respuesta para expresar indirectamente o dar más fuerza a una afirmación. En ocasiones se hace la pregunta esperando del lector la respuesta. El ejemplo es claro en la imagen, la pregunta ¿realmente se necesita ser hombre para ser alguien? no espera respuesta, pero muestra mujeres destacadas en diversas disciplinas, consideradas mujeres importantes y relevantes en la sociedad mexicana.



8. Erotema: campaña del Instituto Nacional de las Mujeres. Recuperado de: <http://www.luismaram.com/2013/07/14/20-ejemplos-de-figuras-retoricas-en-publicidad/>; con fines ilustrativos

### Eufemismos

Sustitución de un término o frase que tiene connotaciones desagradables o indecorosas por otros más delicados o inofensivos. A veces refuerza el lenguaje pretencioso o llanamente cursi. Tiene connotaciones irónicas, sirve en muchos casos como refuerzo de la doble moral y atenuación de los prejuicios. Sustitución de una palabra o frase por otra para disimular la crudeza, vulgaridad o gravedad de la original, es decir, dulcificación. En la imagen de ejemplo; se sustituye una señal fálica obscena, característica de la personalidad del Dr. House, por una connotación en la señal que conlleva, además de su significado específico, otro que apela a lo expresivo, a lo cursi.





**9. Eufemismos:** Cartel de TV. Cadena FOX "HOUSE" Recuperado de: <http://www.luismaram.com/2011/09/08/que-es-eufemismo/>; con fines ilustrativos

### Hipérbole y lítotes

La hipérbole consiste en exagerar los rasgos de una persona o cosa, ya por exceso, o por defecto, lleva implícita una comparación o una metáfora. La lítote, también llamada atenuación, consiste en decir menos para decir más. El procedimiento de la disminución es complementario del aumento propio de la hipérbole. En la fotografía de ejemplo, se observa el ícono representativo de la señal de WiFi, exagerado en su dimensión, para asumir claramente, que permite a varios dispositivos conectarse entre sí sin necesidad de un punto de acceso intermedio. Es frecuente el recurso de la negación, con lo que se aproxima a la ironía.

### Metonimia y sinécdoque

La metonimia se rige por relaciones de contigüidad espacial, temporal o lógica, por la que se designa el efecto con el nombre de la causa, en la sinécdoque dominan las de inclusión: el todo por la parte, la parte por el todo, la especie por el género y viceversa, el singular por el plural. La sinécdoque usa una palabra o frase por otra con la que tiene una relación de contigüidad, como el efecto por la causa, lo concreto por lo abstracto, el instrumento por la persona que lo utiliza y otras construcciones similares.

Designar una cosa o idea con el nombre de otra basándose en la relación de proximidad existente entre el objeto real y el objeto representado. En el ejemplo abajo, se muestra el contenido; una cascara de rodaja de limón, para





expresar el continente o contenedor, la soda saborizada. Los casos más frecuentes de metonimia son las relaciones tipo causa-efecto y las del todo por la parte. La segunda figura, la sinécdoque, se muestra con una parte de la marca Coca-Cola, sólo la "C", para expresar el todo. En este caso específico, funciona la parte por el todo.



**10. Hipérbole:** *Vodafone* incursiona con la hipérbole para comunicar un club de granjeros en Turkia. Ya sea por exceso o por defecto. Recuperado de: <http://hiperpubli.blogspot.mx/2013/05/vodafone-y-la-exageracion-tecnologica.html> ; con fines ilustrativos



**11. Metonimia:** *Coca-cola Light*. Recuperado de: <http://retoricavisual.wikispaces.com/02.metonimia>; con fines ilustrativos





### Paradoja

Enunciado que resulta absurdo para el sentido común o para las ideas preconcebidas. En el cartel de *Baygon* se muestra una sinécdoque conjugada con una paradoja; el súper héroe "Hombre araña" fulminado por los efectos ciertos del producto *Baygon*, que elimina cualquier insecto, incluso la más poderosa de las arañas.



12. Paradoja: Cartel publicitario de la marca Baygon. Recuperado de: <http://retoricavisual.wikispaces.com/06.paradoja>; con fines ilustrativos

### Personificación o prosopopeya

Representación de objetos inanimados o ideas abstractas como seres vivientes. Es frecuente en la fábula, consiste en atribuir cualidades propias de seres animados y corpóreos a otros inanimados o abstractos, o acciones y cualidades humanas a seres que no lo son. El ejemplo es claro, cuando en esta imagen se le atribuyen cualidades humanas a una bombilla incandescente.

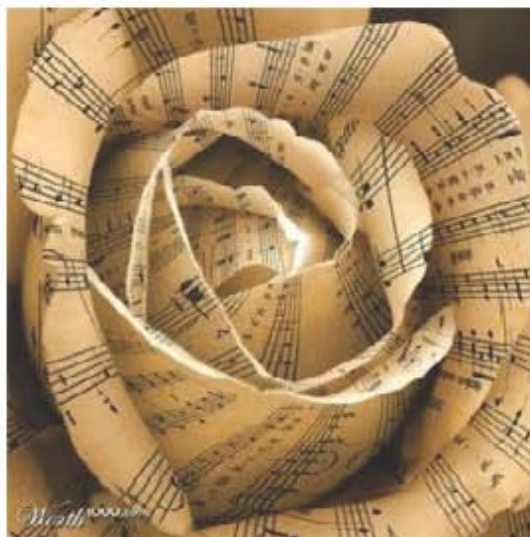
### Sinestesia

Consiste en la unión de dos imágenes que pertenecen a diferentes mundos sensoriales, a veces lo visual se une con lo auditivo. Se considera una variante de la metáfora. La imagen muestra la conjunción de lo auditivo, con lo olfativo, al unir pentagramas musicales impresos en hojas de papel y recortados en forma de flor.





13. *Personificación*. Recuperada de: <http://elbucleazul.blogspot.mx/2012/01/personificacion-o-prosopopeya.html>; con fines ilustrativos



14. *Sinestesia*. Recuperada de: <http://definicion.de/sinestesia/>; con fines ilustrativos

## 2. Figuras de repetición

### Anáfora

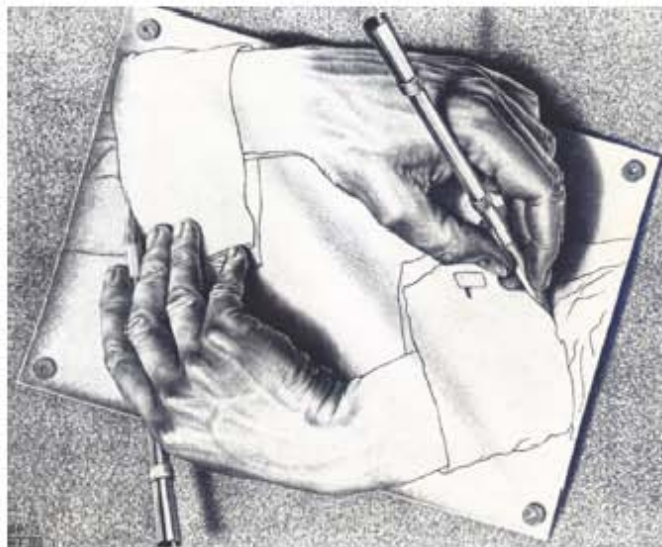
Consiste en repetir una o varias palabras al principio de una frase, o de varias, para conseguir efectos sonoros o remarcar una idea. Gandhi utiliza en su publicidad esta figura perfectamente, en el ejemplo mostrado, remarcando la idea de la onomatopeya de la quinta sinfonía de Beethoven, para obviar la venta de discos de música clásica en las librerías Gandhi.



15. Anáfora. En Publicidad, Librería Gandhi. Recuperada de: <https://www.pinterest.com/NatalyRdz/gandhi/>; con fines ilustrativos

### Apóstrofe

Mediante esta figura, el hablante interrumpe el discurso para dirigirse a una persona ausente o muerta, a un objeto inanimado, a una idea abstracta, a quienes lo escuchan o leen o a sí mismo. En el ejemplo de Escher las manos que dibujan, al mismo tiempo se dibujan a sí mismas. Esta figura es frecuente en los monólogos, soliloquios, las plegarias o en las invocaciones.



16. Apóstrofe. "Drawing Hands" by M.C. Escher (1948). Recuperada de: <http://artdiscovery.info/rotations/rotation-1/packet-18/>; con fines ilustrativos



### Clímax y anticlímax

El clímax, *gradatio* o gradación; consiste en disponer palabras, cláusulas o periodos según su orden de importancia o según un criterio de gradación ascendente. En esta fotografía, a partir del punto central que al mismo tiempo es el punto de interés de la imagen, se desprende de forma ascendente o de gradación la imagen de la modelo, es decir la figura clímax es evidente, dando profundidad y perspectiva a la imagen. Es frecuente en las enumeraciones.



17. Clímax o *gradatio*. Recuperada de: <http://www.datuopinion.com/climax-figura-retorica>; con fines ilustrativos

En el anticlímax, *degradatio* o degradación se da una serie de ideas que abruptamente disminuye en dignidad e importancia al final de un periodo o pasaje, generalmente para lograr un efecto satírico. Esta foto maneja el anticlímax con una sátira de la cadena alimenticia, en forma de degradación, el hombre se come al pez y el pez se come el anzuelo.



18. Clímax o *gradatio*, anticlímax o *degradatio*. Recuperada de: <http://blogparaestudiantesdepublicidad.blogspot.mx/2014/09/figuras-retoricas-climax-y-anticlimax.html>; con fines ilustrativos



### Exclamación

Forma del lenguaje que expresa una emoción intensa como el temor, el dolor o la sorpresa. La imagen abajo mostrada alude perfectamente al sentimiento emocional del motivo, un pastor lamentándose, denota arrepentimiento. Se distingue por la entonación a la que acompañan, aunque no siempre.



19. Exclamación. Garcilaso de la Vega, *Églogas: pastor lamentándose*. Recuperada de: <http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web/>; con fines ilustrativos

### Interrogación

Desde el punto de vista retórico, es aquella que no se realiza para obtener información sino para afirmar con mayor énfasis la respuesta contenida en la pregunta misma o, en otros casos, la ausencia o imposibilidad de respuesta. Si estas en la playa y cuidas de tu piel con un producto propio para ello, por qué no utilizar una pasta dental Colgate para proteger tu boca del mal olor y de gérmenes que dañen tu dentadura; se presenta la pregunta directa, sin el interés de una respuesta, sólo de una acción, implícita en la pregunta.



Si proteges tu piel ¿porqué no tu boca?

20. Interrogación. COLGATE "Colgate cuida la dentadura". Recuperada de: <https://tearrrastro.wordpress.com/tag/figuras-retoricas-colgate/>; con fines ilustrativos





### Onomatopeya

Imitación con palabras de sonidos naturales, uso de una palabra, o en ocasiones un grupo de palabras, cuya pronunciación imita el sonido de aquello que describe. La armonía imitativa es una figura próxima a la onomatopeya y a la aliteración y permite reproducir ciertos efectos auditivos y emotivos mediante la repetición de determinados fonemas. La empresa Venus Victoria, hace alusión a la onomatopeya utilizando atributos femeninos y partes del cuerpo, específicamente los senos de la mujer, para formar palabras que invitan a la seducción y a observar la lencería, que comercializan. Mira y haz un zoom a la lencería que porta la modelo.



21. Onomatopeya. Venus Victoria Lingerie: "ZOOM" Print Ad by Solid Communications. Recuperada de: <http://www.coloribus.com/adsarchive/prints/venus-victoria-lingerie-zoom-3815905/>; con fines ilustrativos

### 3. Figuras de construcción

#### Anacoluto o (Solecismo)

Consiste en abandonar la construcción sintáctica con la que se iniciaba una frase y pasar por otra porque en ese momento ha surgido una idea que se ha hecho dominante, se considera el mal uso del lenguaje debido a la desobediencia de las normas gramaticales de sintaxis con la consecuencia de una falta de coherencia gramatical. Se forma al dejar una palabra o grupo de palabras sin concordancia con el resto de la frase. En esta imagen; los zapatos cambian inmediatamente a referir los pies de una persona, desafiando la sintaxis lógica de la imagen, provocando una falta de coherencia visual, pero que afirman decididamente que el calzado que comercializan es tan cómodo, como andar descalzo.





22. Anacoluto. *Publicidad al aire libre*, Director Creativo: Fadi Yaish. Director de Arte: Hugo Lucas/Fadi Yaish. Año de producción: enero 2008. País: Qatar. Técnica: Fotomontaje Digital. Fotógrafo: Allen Dong - Wizard Photography. Cliente: Hush Puppies City Center. Agencia: Fp7 Doha. Recuperada de: <http://alaimagenfija.blogspot.mx/2012/10/anacoluto.html>; con fines ilustrativos

### Asíndeton y polisíndeton

Podrían incluirse también en las figuras de repetición. El asíndeton consiste en eliminar nexos sintácticos, generalmente conjunciones, entre términos que deberían ir unidos. Se usa mucho en el lenguaje coloquial y produce un efecto de rapidez. La imagen de la publicidad de abajo, muestra la figura retórica de asíndeton que consiste en la eliminación de los elementos de enlace en este caso el antifaz para dormir, con el fin de agilizar la expresión, con el fin de dar fuerza a lo que se expresa, cuando la mujer utiliza el antifaz en la nariz y boca para evitar el olor del aliento de la otra persona.

El **polisíndeton**, consiste en repetir conjunciones, en el caso específico dentro de una misma imagen; la ropa abrigadora, con el fin de dar más expresividad a la imagen, cubre a la modelo, para dar más fuerza a lo que se expresa. Se usa mucho en los cuentos tradicionales e infantiles.





23. *Asíndeton*. Colgate Plax: Eye Mask, Colgate Plax, Y&R Johannesburg. Recuperada de: <http://es.advertolog.com/colgate/impresos/eye-mask-15043655/>; con fines ilustrativos



24. *Polisíndeton*. Recuperada de: <https://nucleoupb4.wordpress.com/tag/publicidad/>; con fines ilustrativos





### Hipérbaton

Alteración del orden lógico de los términos en una oración. Separación de dos o más elementos sintácticamente unidos, intercalando un elemento de una o más palabras, que no corresponden a ese lugar de la oración. En el ejemplo, se separa el orden lógico de la sartén para freír un huevo, estos elementos generalmente unidos sintácticamente, se separan para dar énfasis a la publicidad.



25. *Hipérbaton*. Recuperada de: <http://blogparaestudiantesdepublicidad.blogspot.com.es/2015/04/ejemplo-hiperbaton-en-publicidad.html>; con fines ilustrativos

### Pleonasmo

Consiste en utilizar palabras innecesarias, que no añaden información a la frase, con el fin de enfatizar una idea. Se repite la idea de la manzana mordida sobre una manzana mordida para enfatizar la imagen de la empresa *Apple*.





26. Pleonasmio. *Apple*. Recuperada de: <http://www.faseextra.com/ipod/redundancia/>; con fines ilustrativos

**Paralelismo:** es una figura retórica de repetición que consiste en la semejanza (misma estructura) entre distintas partes de un texto. En la imagen de ejemplo, se puede observar la semejanza entre la tableta de chocolate y el teclado de un ordenador, misma estructura, que se une a manera de repetición de los módulos, para enfatizar la idea del chocolate y el disfrute del mismo, incluso en el trabajo.



27. Paralelismo. *Nestle*. Recuperada de: <http://paolalozano.com.mx/2013/07/figuras-retoricas-y-el-diseno-grafico-figuras-of-speech-and-graphic-design/>; con fines ilustrativos



### Reticencia

Omisión del final de una idea o una frase, pero que se puede complementar mentalmente gracias al contexto. En esta imagen, el faltante de la información visual se convierte en sí, en un elemento visual de la composición, lo que lleva, a que las botellas de cerveza sugieran las extremidades inferiores del ser humano.

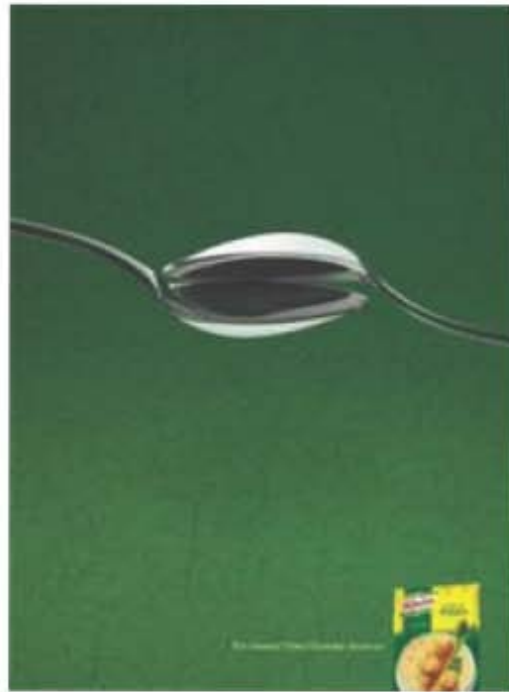


28. Reticencia. Heineken. Recuperada de: <http://lacolumnademarketing.com/2010/06/16/percepcion-y-erotismo/heineken/>; con fines ilustrativos

### Quiasmo

Consiste en presentar de manera cruzada dos ideas paralelas e invertidas. Siempre son cuatro elementos que se corresponden como los puntos extremos de un aspa. Es un procedimiento sintáctico que de forma lúdica permite repetir la palabra clave. En el ejemplo de la imagen, este mecanismo está construido sobre la ordenación inversa de los elementos; cucharas, que componen la imagen, esta ordenación se articula en un eje sobre el que se produce un efecto espejo, pueden cambiar los elementos, pero ha de mantenerse la categoría a la que pertenecen.





29. *Quiasmo*. Recuperada de: <https://rethorika.wikispaces.com/quiasmo>; con fines ilustrativos

### **Zeugma**

Construcción sintáctica que consiste en utilizar una sola vez una palabra, aunque esta se refiera a otras más. Existe también el zeugma complejo: al final de una serie de elementos del mismo nivel sintáctico se introduce una función gramatical diferente, que actúa como factor de sorpresa y de ruptura. El zeugma es una figura de omisión perteneciente al grupo de figuras de dicción. En el ejemplo se utiliza la pastilla de chicle marca "Orbit" aunque utilizada una única vez, está supuesta en la dentadura del personaje, construyendo una sonrisa, característica del personaje.





**30. Zeugma. Orbit Professional Chewing Gum: "Orbit Professional White 2"** Publicidad impresa hecho por Mark BBDO Prague. Recuperada de: <http://es.coloribus.com/archivo-de-publicidad-y-anuncios/impresos/orbit-professional-chewing-gum-orbit-professional-white-2-14727155/>; con fines ilustrativos

### La Elipsis

Es una figura retórica de omisión consistente en omitir alguno de los elementos de la frase con el objetivo de conseguir un mayor énfasis. En el ejemplo se omite o suprime el contenido del plato, sin embargo, se entiende el mensaje, dando mayor énfasis al color de la marca.



**31. Elipsis. Prime Rib: Publicidad impresa hecho por Saatchi & Saatchi Dubai.** Recuperada de: <http://es.coloribus.com/archivo-de-publicidad-y-anuncios/impresos/prime-rib-prime-rib-9646855/>; con fines ilustrativos



### Metáfora

Consiste en la identificación entre dos términos, de tal manera que para referirse a uno de ellos se nombra al otro. Figura con una demanda importante en el mundo de las imágenes; en este ejemplo se utiliza a dos personas, cada una de ellas con tono de piel distinto, para nombrar y hacer referencia a una taza de café, aludiendo al nombre de la marca y resaltando la similitud entre las formas.



32. Metáfora. *Coffee inn*: anuncio, la taza humana, agencia Not Perfect, Y&R. Recuperada de: <http://www.elpoderdelasideas.com/artes-graficas/coffee-inn-anuncio-la-taza-humana/>; con fines ilustrativos

Entre otras figuras retóricas podemos encontrar:

### La Antífrasis

Es una figura retórica que consiste en dar a un objeto o persona un nombre que indica cualidades contrarias a las que realmente posee. El ejemplo en la imagen es claro, se dota de cualidades distintas a las corcho latas de la bebida publicitada, otorgándole condiciones propias de una ostra, que salvaguarda celosamente una gota de cerveza, a la que se le ha dado la condición de una perla.







33. Antífrasis. Carlsberg. Recuperada de: <https://smonje.wordpress.com/tag/publicitaria/>; con fines ilustrativos

### Derivación o Parequesis

Uso de varias palabras con la misma raíz en una frase o verso. En imagen, uso de varios elementos visuales con la misma base. En el ejemplo mostrado, se hace uso del elemento visual, (zapato deportivo), para formar la botella característica de la marca "Absolut".



34. Derivación. Absolut zapatillas. Recuperada de: <http://paolalozano.com.mx/2013/07/figuras-retoricas-y-el-diseno-grafico-figuras-of-speech-and-graphic-design/>; con fines ilustrativos



### Silepsis

Imagen o palabra que puede ser entendida en dos sentidos. En el poster presentado como ejemplo, se observa una ciudad en caos, desde una vista aérea, pero al mismo tiempo puede entenderse la forma de un cráneo, con lo ojos encendidos, connotando la destrucción, maldad y muerte.



35. Silepsis. *Terminator Salvation*: Póster de cine. Recuperada de: [http://www.fanzinedigital.com/cine/4143\\_1-Terminator\\_Salvation\\_poster\\_en\\_movimiento.html](http://www.fanzinedigital.com/cine/4143_1-Terminator_Salvation_poster_en_movimiento.html); con fines ilustrativos

Toda figura retórica supone la trasgresión fingida de una norma. En la imagen las normas en cuestión se refieren a la realidad física, tal como la puede transmitir una fotografía. Una lectura inmediata de la imagen retORIZADA nos lleva al mundo de lo fantástico. De esta forma las metáforas se convierten en metamorfosis, la repetición en desdoblamiento y la elipsis en levitación. Siendo las figuras retóricas consideradas como técnica de creación y su aplicación en el campo de la comunicación visual queda así:

- a) del saber y formación intelectual,
- b) de la experiencia general,
- c) del caso concreto que el artista afronta.

Lo primero que hay que hacer, es encontrar el contenido, lo que los griegos llamaban *héuresis*, que los retóricos tradujeron por *inventio*, pero ahora se denomina, búsqueda de materiales. Hernández. G. & García. T., (2004) afirman que también los filósofos estoicos aportaron y distinguieron los diferentes tipos de discursos; judicial o jurídica, deliberativo y demostrativo, forense o parlamentaria y festiva y entre las sucesivas etapas fundamentales, cuatro partes en la retórica:





invención, disposición, elocución y pronunciación. Una vez que se aceptaron estas cuatro partes, no hubo dificultad alguna en aceptar una quinta parte de la retórica; la técnica de la memorización del discurso; tenemos en total:

Invención  
Disposición  
Elocución  
Pronunciación  
Memorización

El dominio de estas partes, es en definitiva el resultado de tres elementos principales:

De la disposición natural o talento (*physis*)  
Del conocimiento técnico (*téchne*)  
Del entrenamiento o ejercicio. (*áskesis*)

Lo que hace pensar sin duda que la fuerza de persuasión de los contenidos está contenida por la belleza de expresión, manifestada en dos elementos principales:

La armonía o encanto del lenguaje (*euritmia*)

La variedad y colorido de exposición (*poikilía*), siendo un elemento objeto de la doctrina sobre la elocución.

Son estos elementos, los que podemos mencionar como la primera división de la retórica complementando sus principales partes. Como síntesis, conviene tener presentes las divisiones centrales que pueden ofrecerse en todo estudio de la retórica visual:

1.- Tareas del creador.- invención, la disposición, la elocución, la memorización, declamación.

2.- Circunstancias o cuestiones controversiales.- aquí es donde se plantean las preguntas acerca del autor de un hecho.

Naturalmente, siempre el creador o artista debe conocer el nivel cultural de su auditorio.

En el ornato de cada palabra individual hay que considerar:

- 1) Si en ella se trata de un sentido metafórico (*tropo*)
- 2) de una palabra recién creada (*neologismo*)
- 3) de palabras desaparecidas del uso (*arcaísmo*).

La retórica tradicional colocaba a menudo la comparación entre las figuras de pensamiento y no entre los tropos o figuras de significación y más precisamente, a veces, entre las figuras de imaginación.





36. Man Ray, *El violín de ingre*, 1924

**H**ernández y García (2004) son de la opinión de que la función retórica del lenguaje no puede ser separada por el artista, quien deja siempre al lector el placer de admirar en su obra lo que no es precisamente artístico, lo que hace pensar que el arte, se sitúa por sí mismo más allá de la distinción entre lo verdadero y lo falso. La intención retórica actúa en primer lugar de manera radical sobre el código, son los procedimientos por los cuales la retórica transforma las convenciones en su triple aspecto, **morfológico, sintáctico y semántico.**

Lo que lleva principalmente a examinar el estatuto de la metáfora, como la función de razonamiento por analogía, no está excluido que se pueda hacer la unión entre las dos tendencias que históricamente han dividido a la retórica tradicional: “tendencia lógica”, basada en la función conativa del lenguaje; “tendencia estética”, reflexión sobre la función poética.

La *inventio*, o elaboración de un argumento, se basa en apelaciones centradas en la retórica (apelaciones éticas), centradas en la audiencia (apelaciones emotivas) o centradas en el caso (apelaciones lógicas o pseudo lógicas). La *dispositio* consiste en ordenar estos argumentos de un modo atractivo. La *elocutio* o estilo, es lo que estimula, para utilizar trucos estereotipados. Esto se logra oscilando desde los juegos de palabras, los trancazos metafóricos y hasta las afirmaciones metafísicas, de la denuncia salvaje a la alabanza lírica.

Si se trata de retórica, es importante entender y construir significados implícitos o sintomáticos, para ello se deben usar campos semánticos, es decir, un conjunto de relaciones de significado entre unidades conceptuales. La interpretación que resulte, mostrará campos semánticos concretos como significados asignados. Estos campos pueden existir, pero habitualmente fuera de la obra.

El Grupo  $\mu$  (1992) describe la siguiente taxonomía como una adaptación de visiones generales de la semántica léxica de D. A. Cruse, quien perfila cuatro tipos fundamentales de campos semánticos; a los que llama, estructuras de significado:

**Conjuntos.-** es un campo semántico en el que los elementos tienen una superposición semántica y un bajo grado de contraste implícito; ejemplos léxicos, son los sinónimos (bajada/descenso) o términos homólogos (nublado/brumoso). Estos campos semánticos – conjunto siguen siendo importantes en la crítica sintomática contemporánea. Pero el postmodernismo tal y como ha sido empleado en recientes interpretaciones también parece constituir un conjunto.

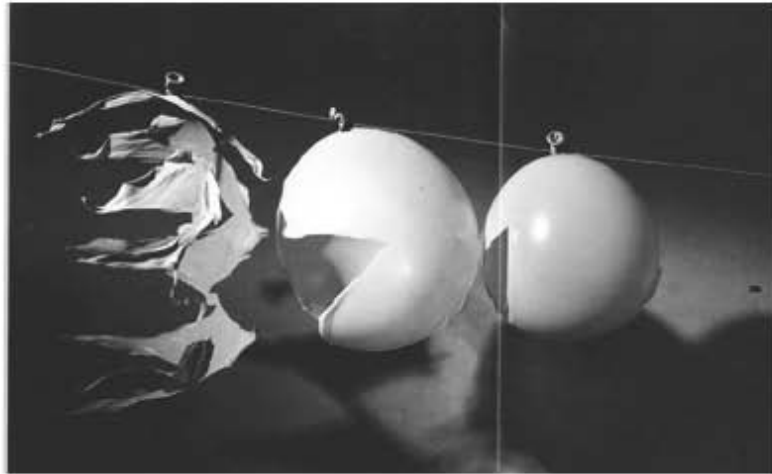




37. Manuel Alvarez Bravo, *Trabajadores del Fuego, (the fire workers)*, 1934

**Dobletes.**- al pensar en la praxis interpretativa vigente se piensa automáticamente en campos semánticos organizados como polaridades o antónimos. Activa/pasiva, sujeto/objeto, ausencia/presencia: la categoría léxica de doblete incluye no sólo emparejamientos exhaustivos desde un punto de vista lógico (vivir/no vivir) sino simples antónimos (dominante/dominado), que no excluyen una relación de igualdad. En la práctica la mayoría de los dobles u oposiciones binarias desplegadas en la interpretación y lectura visual son antónimos.





38. Harold Edgerton. *Gotas cayendo*, 1976

**Series proporcionales.**- después de construir un doblete, hay un impulso de ir más allá. Se denomina a la estructura semántica de este tipo, serie proporcional. La forma más constrictiva de serie proporcional es un cuadro semiótico, según el cual la oposición A/no A genera una declaración positiva, una contradictoria, una complementaria y una contraria.



39. Joel-Peter Witkin, *Gods of Earth and Heaven*, 1988



**Jerarquías.**- los campos semánticos también pueden construirse jerárquicamente, ya sea con ramificaciones o sin ellas, sabemos que un campo semántico ordena las unidades semánticas por medio de relaciones de inclusión o exclusión. La serie taxonómica pequinés/perro/animal/ser vivo, sería un ejemplo.



40. Tina Modotti, *Sombrero mejicano con hoz y martillo*, 1927

**La serie gradual.**- consiste en variaciones continuas a lo largo de un eje por ejemplo, frío/fresco/templado/caliente. Ejemplos léxicos podrían ser muñeca / antebrazo/codo o verano/otoño/invierno/primavera, vienen a la cabeza las sucesiones semánticas.



41. Nacho López, fotografías incluidas en el volumen *Ideas y visualidad*, 1955

Grupo  $\mu$  (1992) señala que es evidente, que cualquier tipo de campo semántico se puede convertir en una cadena alineando los términos según el tiempo.

Queda entonces claro que no se puede prescindir de los campos semánticos. En primer lugar, la retórica necesita de ciertas abstracciones, debemos ir más allá de la concreción o de los significados referenciales, mientras estos mismos campos se pueden utilizar para comprender la intención o el significado evidente de una obra. Se debe tomar en cuenta, la cultura, saturada de amplios campos. No son campos estrictamente artísticos, todos ellos se aprenden y se utilizan a través de una amplia gama de actividades sociales. Sin embargo el estudio de los procesos retóricos a menudo se reduce a la tropología, con especial atención a figuras clave como son la metáfora y la metonimia.

Ramírez (2006) plantea algo muy concreto, la retórica como *inventio* (elaboración de argumentos), *dispositio* (ordenación de los mismos) y *elocutio* (articulación estilística). Existe otro aspecto; es el *patos* (la apelación a los sentimientos del lector). Es cuando el espectador interpreta un papel sensible y se deja atrapar por aquello.





42. Homero Estrada, "Comala", Sayula, Jalisco, 1999



La retórica ha tardado en introducirse de manera indirecta en otras áreas; como el arte, específicamente al arte visual, tiene mucha importancia en la imagen, en donde se va adecuando, pero tiene sus propios recursos de elaboración discursiva, sus propios mecanismos retóricos, se le puede llamar de otra manera pero siempre está presente, como; el estudio de la técnica de utilizar el lenguaje de forma efectiva; el arte de utilizar el lenguaje para persuadir o influir.

Los campos semánticos, considerados de suma importancia, son al mismo tiempo una condición previa para la actividad retórica y un resultado de la misma lectura visual. Es, entonces un objetivo, producir una lectura visual transformadora y aceptable. La retórica de la lectura visual varía de acuerdo con campos semánticos, pero también con indicaciones textuales, esquemas, procedimientos y estrategias, que constituyen una buena muestra de los que dominan la lectura visual. Sin duda han sido nutridos ciertos campos semánticos típicos de la tendencia humanista. Y sin duda es muy probable que el más básico de estos campos comunes sea la pareja; orden/desorden. Se debe reconocer que los campos semánticos se organizan por diversos principios.

Existe la confrontación de tres conceptos estrechamente relacionados: retórica, pintura, lenguaje, todos contienen características retóricas. Se escucha de retórica, de metáforas, que se encuentran por ahí, casi por todas partes, a veces sorprenden sin darnos cuenta, se puede incluso llegar a tener una idea más o menos precisa de lo que la metáfora es o puede ser. Cualquiera día por el motivo que sea, se identifica algo visualmente y se determina que es metáfora. Se produce entonces una conexión, se crea la retórica visual y, se es capaz de inventar metáforas, descubrirlas, hasta darles nombre y hablar de ellas. Las asociaciones inconscientes se encuentran en el origen de cualquier retórica, lo que explica, que los usos retóricos, sean con frecuencia intuitivos, como lo es el mismo uso del lenguaje verbal o visual. Regalado (2006) afirma que la retórica visual, ligada con la pintura, no es otra cosa que un modo de mirar o leer las artes visuales, un modo de hablar acerca de lo que se ve, permitiendo un crecimiento e interés a lo que se desconoce.

La retórica visual se convierte en la sintaxis del discurso connotativo, las figuras retóricas son los nombres que utilizamos para clasificar las diferentes modalidades de organización retórica, por lo que una imagen puede contener



varias figuras retóricas a la vez. Lo visual, se deriva de términos polisémicos en continua transformación y dilatación. Una obra visual despliega sus significados no sólo a través de los recursos gráficos que pone en juego, sino que, desde su dimensión pertinente de análisis.

Mirar el arte visual desde su manifestación retórica implica situar una parte de su existencia en un lugar que permita reconocer vínculos, tradiciones y en qué medida la pintura o la fotografía puede actuar como lenguaje, mostrando recursos que definan una retórica específica, sin saber cuán cercana o distante de la retórica lingüística este (Regalado, 2006).

Signos pictóricos plásticos e icónicos, unidades plásticas, unidades icónicas, bloques integrados de unidades pictóricas, sin delimitación estable, las distintas magnitudes de una pintura o fotografía pueden establecer dos tipos de relaciones: (*in praesentia*) e (*in absentia*), convocadas a la mente del espectador, como realizador de significados. Paul (1975) afirma que es importante recalcar que desde Saussure, sintagma y paradigma constituyen dos nociones clásicas, profusamente difundidas con posterioridad y enriquecidas por diversas aportaciones, como las de Hjelmslev, Jakobson, Martinet, Barthes, de las que hacemos uso liberal y continuado. En las artes visuales, el eje sintagmático supone así mismo una combinación de magnitudes copresentes y constitutivas de un enunciado que se extiende en el plano, si se quiere de un modo fluyente, pero nunca lineal e irreversible y nunca como una cadena. El eje sintagmático del texto pictórico es menos lineal y más reversible que el texto lingüístico. Lo que refiere, a asociar paradigmáticamente manifestaciones visuales. En este eje paradigmático, se dan relaciones disyuntivas y excluyentes, o al menos alternativas, entre elementos susceptibles de ocupar el mismo lugar en el eje sintagmático.

Son paradigmas comunes en las artes visuales los tipos icónicos, las figuras, los temas, los géneros, los modos de representación, los estilos, los movimientos, las tendencias y en definitiva, todas las agrupaciones de magnitudes visuales o pictóricas de diferentes dimensiones, que en función de criterios, relacionados con su expresión, su contenido, o cualesquiera otros, sean capaces de establecer conjuntos consolidados culturalmente. Sabemos entonces que paradigma y sintagma son nociones aplicables a distintas magnitudes del texto visual: como signo icónico. En general y hablando visualmente, la retórica se ocupa de aquellos modos expresivos que des automatizando el lenguaje, despliegan el universo connotativo, con fines persuasivos o estéticos, nunca exentos de ideología e inmersos en un contexto.





43. Homero Estrada, *Río Arno, Italia, 2005*

La retórica visual, debido al protagonismo que las imágenes y concretamente las persuasivas, han adquirido en nuestra cultura y vida social, a través de los medios de reproducción y difusión masiva, forma parte de lo que llamamos ecosistema visual, las estructuras básicas de una retórica visual se encontrarían, entre los saberes inconscientes manejados con soltura por las personas de los países llamados desarrollados.

No se puede negar que una buena parte de las estructuras básicas de retórica visual vigentes en las imágenes de masas proceden del legado de la pintura. De este modo se hace constar que cierta retórica visual forma parte de los saberes inconscientes habituales de las personas inmersas en una misma cultura. En lo visual esa penetración inconsciente tiene lugar a través de las imágenes de los media, que forman parte de nuestro ecosistema visual natural, desde la infancia, siendo ocasionalmente los progenitores, quien se encargan de transmitir ese aprendizaje. La mayor parte de las imágenes de los media son icónicas y presentan un tipo de figuración fotográfica, cosa que evidentemente no ocurre con la pintura. Un anuncio publicitario o una imagen propagandística sólo son útiles en la medida en que al menos una parte importante de lo que digan sea inteligible.

Cabe una analogía para entender la posición del espectador, con respecto al porque quisiera entender una obra visual, para su análisis y, es que un niño de igual manera destroza su juguete para saber que tiene adentro, para saber cómo funciona. Beuchot (2005) considera interpretar bus-



cando la coherencia interna, una coherencia proporcional (sintaxis) entre los elementos constitutivos. La analogía es orden, el orden es analógico. Y la sintaxis es orden, coordinación. Pero la analogía no es un orden unívoco; tampoco es un desorden equívoco. Es un sentido analógico. También busca la relación proporcional con los objetos o hechos que designa (semántica), se trata de la correspondencia o adecuación con el mundo que designa. Mundo no se entiende como realidad, precisamente, sino que puede ser un mundo posible. Es una referencia analógica, no unívoca, pero tampoco una irreferencialidad equívoca. También buscando proporcionalmente el uso del autor, su intencionalidad expresiva (pragmática). Por lo tanto la lectura del intérprete debe ser proporcional, no unívoca, pero tampoco equívoca a la intención del autor... (p.187).

Sin duda ver es haber visto, y es capaz de ver más quien más ha visto, si todo lo que se ve se relaciona con el objetivo propio de ver, de una u otra forma, con el conjunto de experiencias visuales que han precedido o rodean, el descubrimiento retórico, puede intervenir en este juego, con su incorporación consciente como por su posterior automatización inconsciente.

Paul (1975) considera la utilidad de hacer explícita la retórica de cara a la elaboración del arte visual, se plantea a un artista, pensando en el modo de plasmar una metáfora, una sinécdoque, un oxímoron o un anacoluto, es posible que sorprenda de inmediato una carcajada burlona, por qué esta escena quedaría resumida en la máxima (primero vivir después filosofar). La acción debe preceder a la reflexión.

En cuanto al entorno visual dominante, no solo tenemos la educación retórica-visual a través de los media, como se mencionó, sino que además los mensajes visuales que desde estos ámbitos se ofrecen, son los más retóricos en el sentido tradicional del término, puesto que en ellos la persuasión prevalece sobre otras funciones. Los estudios de la retórica visual mayormente ensayados se hayan más centrados en productos de los media, por lo general adscritos al discurso publicitario, tal y como ocurría con el ensayo, fundacional de Roland Barthes, retórica de la imagen (1964), que inició esta tradición de investigaciones. Los códigos de las imágenes de los media se revelan más estables que los de la pintura, por condiciones socio-culturales en que cada cosa se origina. Barthes (1995) señala que la retórica publicitaria es más clara y verificable que la pictórica, en la medida en



que la imagen publicitaria suele ser fotográfica, actúa con códigos más maduros, se propone persuadir de cosas más precisas y ostenta con mayor evidencia sus finalidades.

Andrade (2006) menciona el ejemplo célebre de Pascal: “El hombre no es más que una caña, la más débil de la naturaleza, pero es una caña pensante” (p. 276). Esto permite saber cuán próxima está la retórica a los procedimientos habituales de adquisición del pensamiento. Por lo que se puede considerar la retórica como una excitación de lo racional.

Así la cultura visual se cumple, alimentándose del pasado y el futuro. Existe un desarrollo de la retórica visual que ha adquirido en el objeto mediático, en la fotografía, pero sobre todo en la publicidad y en la mirada cotidiana una observación retórica, nueva u olvidada, no se sabe, pero sí de la tradición visual, en la creencia de que esta revisión se hace igualmente necesaria para la constitución de una retórica visual general.



44. Aleksandr Rodchenko, *Chica con Leica*, 1934





## **CAPÍTULO 2** **CARACTERÍSTICAS DE LA METÁFORA VISUAL**



La metáfora es una de las grandes figuras de la retórica. Definir la metáfora como algo tangible resulta difícil, es cierto que existen diferentes definiciones, pues cada autor la explica de diferente manera y con diferentes palabras, pero lo importante es saber el uso y la aplicación de la metáfora como una figura auxiliar para decir y no contar lo que queremos, pues existe una diferencia grande entre decir y contar, y con la metáfora el objetivo es decir. Por apropiado que resulte en un sentido una buena metáfora, en otro sentido hay algo inapropiado en ella. Este desajuste se debe al uso de un signo en un sentido diferente del usual, uso que se denomina “cruzamiento de especies”. Y a esto se le conoce como el primer rasgo definido de la metáfora y, de acuerdo con Aristóteles: “La metáfora (*meta-phora*) consiste en dar a una cosa un nombre que pertenece a otra cosa, produciéndose la transferencia (*epi-phora*) del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie, o con base en la analogía” (Poética, i457b, citado por Paul 1975).

Según Moliné (2000) la metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente.

El Grupo  $\mu$  (1987) afirma que no debemos extrañarnos de las colusiones entre la **gramática**, arte de hablar, la **dialéctica**, arte de discurrir, y la **retórica**, arte de bien decir, pero hay que recordar claramente que la tropología, que antiguamente se llamaba *lepo-ria*, no recubre todo el campo de la retórica. La finalidad declarada de la retórica es la de enseñar técnicas de persuasión, las ideas de auditorio y argumento le son esenciales.

Aplicando las aportaciones de Rouquette (1977), sobre la metáfora; se la delimita como un mecanismo de correspondencias y recubrimientos analógicos entre dos objetos o conceptos. Cada uno de estos objetos o conceptos está definido por un conjunto de propiedades que, utilizando la terminología de la teoría de conjuntos, podemos clasificar como:

Ausencia de recubrimiento ( $A \neq B$ ); se produce una asociación forzada, una relación por combinación aleatoria, donde un objeto no tiene ningún elemento en común con otro. Imágenes que funcionan a partir de despertar emociones.





45. Roger Ballen, *Puppy between feet*, 1999 ©

Intersección de conjuntos ( $A \cap B$ ), asociación de elementos, subconjunto de elementos comunes del objeto y de su representación icónica. Suelen ser fotografías, que aun siendo figurativas, no copian la realidad.



46. John Santerineross, 'The symbolism of the elements' ©



Identidad o asociación total ( $A \cup B$ ); puede ser una analogía muy cercana con un recubrimiento casi total. Las fotografías son relevantes por que ilustran atributos tangibles, de forma objetiva sin ninguna distorsión, no necesitan ser interpretadas, son absorbidos en la mente del receptor sin necesidad de compromiso o estrategia cognitiva.

La metáfora consiste entonces en la identificación entre dos términos, de tal manera que para referirse a uno de ellos se nombra a otro. Consiste en denominar, describir o calificar algo a través de su semejanza o analogía con otra cosa. Consta de: el tema o término real que es aquello de lo que en realidad se habla; el vehículo o término imaginario es algo que se asemeja al término real; el fundamento es la semejanza entre el tema y el vehículo.



47. Cartier-Bresson, *Che Guevara*, 1963



La metáfora es una expresión que aparece en un contexto que es contra determinante debido a que la determinación efectiva del contexto llega en dirección contraria a la esperada. La metáfora frustra la expectativa del receptor que, por ello, experimenta una sorpresa al hallar un sentido distinto al esperado. Las metáforas implican enigmas. Polarizan la percepción.

En cierto modo, la descripción del mecanismo sinécdoquico (que consiste en expresar la parte de un objeto por el todo o el todo por la parte) introduce a la del mecanismo metafórico, la metáfora no es propiamente hablando, una sustitución de sentido, es una modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación resulta de la conjugación de dos operaciones de base: adición y supresión de semas, entendiendo, que la metáfora es el producto de dos sinécdoques.

La metáfora sustituye los objetos por imágenes mentales en el pensamiento abstracto y el inconsciente. Existe una metáfora referencial, basada en imágenes, que son representaciones mentales imaginadas, en lugar de semas. Apuntando a una diferenciación entre el enfoque de símbolo y metáfora. Existe un nivel de enfrentamiento al símbolo, las imágenes simbólicas son tomadas como metáforas a las que se puede interpretar. A veces se insiste en verbalizar e interpretar actividades o procesos psíquicos que son mucho más que lo significado por tales metáforas; Zamora. A, (2007) menciona en su libro "*Filosofía de la imagen*" que la metáfora ocurre en el universo ya purificado del logos, mientras que el símbolo duda entre la línea divisora entre *bios* y *logos*; la metáfora es una invención libre del discurso; el símbolo esta ligado al cosmos (p.316).

Charles Thompson (1994) en "*La gran idea*" destaca la importancia de la metáfora para cambiar la perspectiva, cuando uno se queda atascado en un problema.

Para Thompson, (1994)

"La gente muy creativa utiliza a menudo comparaciones -símbolos y metáforas- para contribuir a la definición de los problemas y para pensar en posibles soluciones. Observan el problema, lo definen e incluso le asignan un nombre. Luego piensan metafóricamente y reflexionan sobre la forma en que se presenta su problema. Para crear un símil por ejemplo, sólo basta decir: "Mi problema es como un..." (p. 210).



Paul (1975) señala que las metáforas *in praesentia* se reducen a sintagmas en donde dos sememas son indebidamente asimilados, introduce relaciones de comparación, de equivalencia, de semejanza, de identidad o relaciones derivadas, mientras la metáfora propiamente dicha no manifiesta la asimilación. La comparación es introducida por un cómo. La metáfora *in absentia* es una sustitución pura y simple.

Descubrir la metáfora, desnudarla de alguna manera, para contemplar de lleno su íntegra pureza, es, ha sido y será tentación dominante. Hablando en términos poéticos, retóricos y un tanto románticos, también lo es en esta investigación, de la excitante embriaguez de la imaginación. Por ejemplo; los griegos sintieron la necesidad de la metáfora, porque amplifica la claridad del pensamiento, la metáfora refleja el costado desconocido de una frase y la lleva a su borde abstracto, más allá de la gramática visual.

Descrita esa necesidad como una función del pensamiento metafórico:

- La metáfora permite superar los límites de las soluciones estándar a través del pensamiento divergente y tomar distancia del problema a fin de observar el panorama general.
- Las metáforas centran la mente en las relaciones de las ideas, las imágenes y los símbolos.
- Las metáforas permiten comprender más fácilmente los temas complejos.
- Las metáforas crean tensión: choque de ideas y fusión: una integración de ideas.
- Las metáforas transforman una idea en dos o más.

Mientras más lejana sea la referencia, mejor será la calidad de la autonomía lograda y la originalidad. Es allí donde está el secreto de su prestigio.

De Grecia viene la palabra *meta-phorá* y desde entonces muchas y diferentes definiciones se le han otorgado para explicarla. Desde simple figura retórica o entrañable manera de pensar. Los jeroglíficos egipcios fueron elementales metáforas al revés; perfiles rígidos que expresaban ideas y emociones por medio de imágenes grabadas en la piedra. Paralelamente la antigua China recurría al lenguaje ideográfico: una gota de agua junto a un ojo, indicaba lágrima. En la actualidad el sistema pictográfico persiste a modo de simbología popular, de figuras hechas, una paloma, la paz.

En la imagen, no varía la definición de la lingüística, se muestran elementos visuales distintos al mensaje que se



quiere dar, se construye una escena con uno o varios elementos visuales que den o construyan un mensaje diferente a lo que se ve, creando un efecto de impacto en el espectador y persuadiéndolo al mensaje detrás de las imágenes.

La metáfora no se distingue, desde el punto de vista lógico, del tropo, del empleo de una palabra o frase en un sentido diferente del que le es propio. El empleo de la metáfora implica, tanto la consciencia de la dualidad de sentido, como la simulación de que los dos sentidos diferentes son uno solo, es decir la metáfora nos da dos ideas por una, expone los hechos como si pertenecieran a un tipo o categoría lógica, cuando en realidad pertenece a otra, lo que aclara enormemente la cuestión de la metáfora, pues atrae la atención hacia esas dos características que se han venido subrayando, es decir, la cruce de especie o fusión de diferentes tipos y el rasgo de la simulación (Paul, 1975).



48. Josef Koudelka, *España*, 1975

**P**epe Baeza (2001) propone un modelo de lectura de fotografías de prensa en su estudio "*Por una función crítica de la fotografía de prensa*", inspirado directamente en el método iconológico de Erwin Panofsky (1980). Para Baeza (2001) más que preguntar "¿qué significa esta imagen?", se debe preguntar "sobre qué hay en una imagen determinada que nos permita leerla de tal o cual forma" (p.159), una formulación que define como análisis fenomenológico, que sería complementario al estudio del uso de la fotografía y de su contexto. Para Baeza, la iconología es un método que permite abordar el análisis de los procedimientos retóricos y de los símbolos.

Socialmente vivimos en un mundo de signos. Se puede llamar artificiales a todos los signos que el ser humano ha inventado, contrariamente a los naturales, pero los objetos naturales no son signos, aunque pueden llegar a serlo. Signo y símbolo difieren, más no por alguna cualidad esencial que los distinga. Se trata, más bien, de una diferencia de grado o de alcance entre ellos. Parece un tanto complicado, pero se explica todo poco a poco, las palabras habladas son signos, entonces los sonidos emitidos pueden convertirse en palabras, pero si no hubiera un perceptor, el signo no existe, lo que lleva a pensar que la índole de los signos consiste en ser percibidos e interpretados. Ejemplificando; utilizamos la bandera de nuestro país para referirnos a él, la bandera es para nosotros un signo, esta bandera sirve como significante, que identifica a México. Este significante puede ser utilizado también, para sugerir, evocar, hacer sentir o representar diversos significados y valores que se asocian con el país México: cultura, idiosincrasia, tradiciones, comida, música, clima, historia, artistas (Zamora. A, 2007).

Regularmente, tendemos a pasar por alto los signos, pues el interés se centra sólo en su significado, es decir, al leer, uno no se detiene en las letras, porque está atento a su significado. Entonces las palabras son signos artificiales, pues las palabras y sus referentes son de índole completamente distinta, heterogéneos, los signos de las cosas no tienen que ser de la misma especie, que las cosas significadas por ellos mismos. Es claro que los hombres inventaron los signos por mera conveniencia, símbolos artificiales, como auxiliares de su pensamiento. Para elaborar alegorías, parábolas y metáforas; modelos, diagramas y gestos; banderas, emblemas y monedas.



Abordando en primer lugar, la significación primaria o natural, es decir, el nivel denotativo de la imagen en terminología de Roland Barthes, que a su vez se divide en significación fáctica y significación expresiva, debe relacionarse con experiencias previas sobre el tema que presenta la imagen estudiada o analizada. Después, se aborda la iconografía de la imagen, el nivel de significación secundaria o convencional, mediante el estudio de los motivos artísticos y sus combinaciones, la composición, temas y conceptos expresados, que debe ponerse en relación con, las tradiciones culturales, el contexto social. Esta idea se completa con la significación intrínseca o contenido, o análisis iconológico, que pone en contacto la obra analizada con los principios subyacentes como la mentalidad de una época, de una nación, clase social, sistemas de creencias religiosas o filosóficas, que explican la elección y presentación de los motivos (Marzal, 2007).

Una de las más famosas formas de creación de la metáfora se basa precisamente en el hecho de que alguien advierte por primera vez este parecido o esta similitud de cualidades y entonces disimula lo que sería una simple comparación otorgando a cosas distintas un mismo nombre, es, quien descubre el velo llamado metáfora, al nombre así usado. El que no tiene la capacidad de hacer esto toma la metáfora en sentido literal, pues confunde el disfraz, el velo, con el rostro de la verdad. Cuando esto pasa esa persona añade a la cosa significada, nuevas propiedades correspondientes al signo. Esto debe hacer pensar a quienes se aferran al paradigma logocéntrico y lo erigen en verdad absoluta. Zamora. A, (2007) afirma que “no hay una única manera de simbolizar el mundo, pues todas son legítimas y todas pueden alcanzar importantes niveles en nuestro perpetuo afán humano de conocer, representar y poseer el mundo” (p. 19).

Resulta difícil encontrar, en el campo de estudios sobre la imagen fotográfica, algún trabajo teórico o histórico riguroso que siga fielmente el método iconológico. En los trabajos del propio Ernst Gombrich (1987) sobre percepción visual, la fotografía es un campo de aplicación del método iconológico. Es frecuente encontrar insinuadas algunas consideraciones que podrían calificarse como iconológicas, principalmente en presentaciones de la obra de diferentes fotógrafos. Resulta significativo que autores como Gombrich o Panofsky sean citados frecuentemente en textos de estas características, lo que es una prueba irrefutable de su influencia en el mundo de la crítica fotográfica (Marzal, 2007).



Las palabras se nos imponen, no solo los significados convencionales, sino también los números, las repeticiones y las especies. El conocimiento que tenemos de nosotros mismos se apoya en numerosos procedimientos retóricos, principalmente metafóricos, el mecanismo metafórico ha sido aprendido durante la infancia, pues desde entonces entendíamos metáforas, las inventábamos sin darnos cuenta. Por ejemplo los niños saben entender cuando se les quiere decir “corazón”, “cielo”, “princesa”. A medida que aprenden a hablar, saben interpretar metáforas, construyéndose en ese proceso de adquisición del lenguaje y sus mecanismos retóricos nociones sobre la realidad que suponen subjetivas mezclas e interacciones entre la experiencia directa del mundo y las ideas que los mayores les vamos regalando. El niño sabe coger un zapato y convertirlo en un barco navegando en un estanque. Por lo tanto sabe establecer analogías visuales entre cosas diferentes, metaforizar una cosa por otra. Se concibe la metáfora como instrumento de conocimiento que excede la función meramente ornamental.

Cuantas veces, no sabemos cosas, sin tener conciencia de que las sabemos; caminamos sin reparar en el modo en que lo hacemos y sin recordar cuándo o cómo aprendimos a hacerlo, adquirimos la lengua materna sin esfuerzo consciente, manejamos la morfología y la sintaxis, sin haber estudiado gramática.

La metáfora comprende todas aquellas figuras que algunos autores distinguen como primordiales, Moliné (2000) en su libro *“La fuerza de la publicidad”* hace una amplia lista de las figuras retóricas que él mismo expone como trucos para hacer buenos anuncios.

Sería válido mencionar que una metáfora, ofrece, por decirlo de alguna manera, una perspectiva, es un artífice, para ver algo en términos de otra cosa. Al principio se le asigna a una cosa un nombre que pertenece a otra. Se produce un caso de mal empleo de palabras, de ir en contra del lenguaje corriente, por decirlo de alguna manera, lo que ocasiona una ruptura de las convenciones. Es distinto emplear una metáfora y ser empleado por ella; o utilizar un modelo y confundir éste con la cosa representada. En el primero de los casos se finge que algo es su ejemplo; en el segundo, se cree que realmente su ejemplo y la cosa son lo mismo. Al respecto se puede decir que las grandes metáforas no son mejores ni peores que los comunes errores de nominación. Por lo que nuestra primera reacción es negar la metáfora y afirmar la verdad literal (Paul, 1975).







49. Heinrich Zille, *Vista de atrás*, agosto, 1901

Una hipótesis, es la que considera a la fotografía, como otra forma de expresión, como un lenguaje basado en códigos subyacentes, que hace posible la presencia de signos en la imagen. Barthes (2009) propone el análisis de la fotografía de prensa en relación con el texto escrito, especialmente en su nivel connotativo. “*La cámara lúcida*” representa un giro notable en el planteamiento de Barthes hacia un método de trabajo cercano a la fenomenología.

Las fotografías son omnipresentes, por tanto, todas las imágenes significan conceptos y tienen la intención de programar o persuadir la conducta de la sociedad. Esto por supuesto, no es lo que significa para un espectador simple e ingenuo que considera que las fotografías significan situaciones que han sido impresas automáticamente sobre superficies; situaciones que proviene del exterior; pero tendrá que admitir en algún momento, que estas situaciones han sido impresas con base en puntos de vista específicos; sin embargo, no apreciara esto como un problema y considerará cualquier filosofía de la fotografía como un ejercicio mental ocioso. Este observador ingenuo plantea que puede ver el mundo a través de la fotografía, asume que el mundo de la fotografía es mimético con el mundo exterior, el mundo natural. El observador ve situaciones de blanco y negro en las fotografías; pero, ¿hay situaciones en blanco y negro en el mundo exterior, en el mundo natural, es decir en el mundo manifiesto? El negro y blanco no existe en este planteamiento del mundo manifiesto, del mundo exterior.

Vilém Flusser (2010) afirma que “Muchos fotógrafos prefieren las fotografías en blanco y negro a las de color, precisamente por que revelan mejor el verdadero significado de las fotografías: el universo de los conceptos” (p. 40-41).

Raúl Beceyro (2003) propone una aproximación al análisis de la imagen fotográfica desde una perspectiva semiótica, al declarar la necesidad de abordar el estudio inherente de la fotografía, de sus estructuras organizativas particulares. Los diferentes ensayos escritos por Beceyro parten del pensamiento de Barthes, si bien a partir de una crítica, bastante vehemente, hacia una afirmación de éste a propósito de la “imposibilidad de analizar la connotación del mensaje fotográfico”, al tratarse de “un mensaje sin código” (Beceyro, 2003).

La obra de Joan Costa ha sufrido una evolución desde una posición semiótica, más dura que la de Barthes, y que



podemos ver reflejada en su texto *“El lenguaje fotográfico”*, donde llega a proponer una metodología bastante cerrada para el estudio de la imagen fotográfica. Su objetivo es llegar a establecer una tipología rigurosa de los signos fotográficos, que se derivan del “lenguaje” fotográfico, como algo ontológicamente dado. De este modo, en esta obra de Costa el recurso al lenguaje ya no es una simple metáfora sino una concepción lingüística del medio (Costa, 1977).

La metáfora, tiene la enorme capacidad para representar conceptos, se fundamenta en una relación por analogía que va desde lo abstracto a lo concreto. Comparte con la analogía la operación mental de semejanza entre dos elementos y se diferencia del símbolo, en que éste va de lo concreto, lo representado, a lo abstracto; mientras la metáfora va de lo abstracto a lo concreto (Moliné, 2000).

La connotación, que conlleva además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo, delimita una especie proporcionando algunas de las especies mayores a las que aquella pertenece, luego abstrayendo sus propiedades comunes. La podemos describir, sin recurrir a las especies o entidades abstractas, diciendo que cualquier cosa denominada perro tiene, también el derecho de ser llamada con cualquiera de los nombres de la definición; animal o cuadrúpedo. La connotación omite detalles y no especifica particularidades, describe nuevas identidades que intervienen entre los nombres comunes y sus muchos referentes particulares, es aquel sentido de una palabra, que se ocupa de expresar el valor secundario que ostenta la misma como consecuencia de su vinculación con una referencia concreta. La connotación ejerce una acción de contextualización, que le aportará, al significado estricto del concepto, una intención que estará íntimamente ligada a la subjetividad del emisor o del receptor, según corresponda, todo ello permite caracterizar a la fotografía como un “arte medio”, con todas las connotaciones que ello implica. Marzal (2007) dice que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de la expresión está a su vez constituido por un sistema de significación.

Un plano de la expresión de un signo visual, enlazado provisionalmente con un plano del contenido en la realización de una obra gráfica, puede generar sistemas de significación connotativos.





50. Graciela Irtubide / *Mujer Ángel*. Comunidad Seri. Copyright © Cuartoscuro.com 2014

En cuanto al sistema denotado, al sistema de significar objetivamente, que se relaciona con el significado literal, con aquello que de inmediato establece un código o suministra el diccionario y también lo que se ha llamado grado cero. Lo que corresponde al ámbito visual, relaciona el nivel denotado con la mera identificación de los elementos de la escena, con el reconocimiento icónico.

Los conceptos denotación y connotación, aluden a las otras ocasiones, en que se ha denominado asunto/significado, tema/contenido, significado primario o natural, nivel denotativo de la imagen, que a su vez se divide en significación fáctica y significación expresiva, significados secundarios; y otras oposiciones similares, para hacer referencia al hecho verificable de que, ante una imagen visual, un espectador puede realizar distintos significados, con distintos niveles de complejidad. Desde una perspectiva semiótica, el conjunto de significados simbólicos, culturales, de todo tipo, que afloran tomando como plano de la expresión un signo (expresión – contenido) constituyen un sistema connotado capaz de introducir niveles complejos de significación.





51. Josef Koudelka, Eslovaquia, De la serie Gitanos, 1967

Es usual inclinarse a creer que por su naturaleza misma los signos deben adjuntarse a las cosas que representan. Somos nosotros quienes imponemos la relación entre las palabras y las cosas que ellas designan. Bozal (1987) clasifica las representaciones de tres formas distintas: perceptivas (que son de orden psicológico y están sometidas a las leyes de percepción y a las convenciones histórico-culturales), materiales (fijación de la presentación perceptiva mediante procedimientos gráficos) y cognocitivas (aquellas que funcionan como condición en la relación del sujeto con la realidad y en la construcción de imágenes de representación o íconos). En este último sentido establece que la representación es producto de la subjetividad, pues las cosas son traducidas o convertidas a figuras y adquieren significado cuando los sujetos las miran, solo entonces son algo. Se define entonces la representación como la forma de organizar el mundo fáctico en figuras, pero para que esa organización se lleve a cabo, es necesaria la intervención de un sujeto, que ubicado en un mundo fáctico, pueda decir, esto es tal cosa. Bozal pone como ejemplo el “*Porta-botella*” de Marcel Duchamp.



52. Marcel Duchamp, *Porte-bouteilles*, 1914

La imitación o la copia; son temas de sumo interés, copiar un sujeto en fotografía de retrato, por ejemplo; el sujeto que está delante de la cámara y del fotógrafo, es a la vez un hombre, un cúmulo de átomos, complejas células, un modelo, un amigo, un bromista, un hermano, un hijo, un cantante, un compositor, un artista o muchas otras cosas más, pero ninguna de estas cosas constituyen al sujeto tal cual es, son sólo modos de ser del sujeto, en el retrato fotográfico no se pueden copiar todas estas cosas a la vez, por tanto hay que fotografiar uno de tantos modos de ser del sujeto; pero no uno cualquiera, sino uno que ve un ojo normal a una distancia adecuada, desde un buen ángulo y en condiciones lumínicas idóneas, sin prejuicios, sin que interpretación alguna lo embellezca (González. O, 1997).





53. Richard Avedon, *John Lennon*

Dice Goodman (2010) “(...)hay que copiar el objeto tal como lo vería, en condiciones asépticas, un ojo libre e inocente” (p.21). Pero Gombrich E. (1998) insiste en que tal ojo inocente no existe: “en contra de la esperanzada creencia de muchos artistas, “el ojo inocente” que mirara el mundo como por primera vez, no lo vería en absoluto. Se abrasaría bajo el doloroso impacto de una mezcla caótica de formas y colores” (p.20).

André Bazin fue uno de los primeros teóricos de la imagen que reflexiono sobre la condición ontológica de la fotografía. En un texto importante, “*Ontología de la imagen fotográfica*” Bazin señalaba cómo el medio fotográfico libró a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Una tendencia de la pintura a la mimesis, a concebirse como arte de la imitación, sería profundamente cuestionada por la aparición de la fotografía. El surgimiento de la fotografía, gracias a su esencial objetividad, librara a la pintura de la obsesión por la semejanza. De este modo la fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas, en el sentido liberador de la pintura (Bazin, 1990).





La mayor parte del tiempo, no se habla de los datos visuales sino de la interpretación de los mismos. Los objetos físicos que vemos en el espacio son significados que asignamos a palabras visuales, que contribuyen algunos de los *definiens* (lo que define), son solo letras sobre una tabla de escribir, en la que aún no hay nada concretamente escrito, entonces el significado de las mismas, que constituye el *definiendum* (lo definido), se expresa apropiadamente en una oración que puede ser cierta o falsa. De acuerdo a la interpretación, si los datos visuales son sólo fotografías, entonces el significado de esos datos, los objetos físicos, son hechos mentales.

Existe algo erróneo en la interpretación de la metáfora, cuando se aplica a la visión, porque sabemos que la naturaleza no es un libro cerrado, que hay que leer. Tendrían que existir otras interpretaciones de la metáfora que brindarían modos menos esotéricos, por llamarlos de alguna manera, de leer el lenguaje, pues no se necesita del aprendizaje universitario para descifrar el lenguaje. La metáfora en muchas ocasiones permite aprender más no sólo acerca de la naturaleza de la cosa ilustrada sino, además, de la índole de su significación literal. Por consiguiente, a través de un detallado estudio de la visión, se puede aprender más sobre el lenguaje.

El problema de la visión; es que sin duda, existen tropiezos, como las ilusiones, las alucinaciones, los casos relacionados con la relatividad de la percepción y ciertos descubrimientos científicos, presentan problemas. Y es que presumiblemente los sentidos engañan con frecuencia. En el desierto se observa lo que parece ser un lago, pero no es más que arena, se confía en las analogías almacenadas en la memoria. Entonces queda por afirmar que las ilusiones son como las metáforas, ambigüedades del lenguaje visual. La interpretación, es siempre un proceso activo condicionado por lo que se espera, se ve lo que se busca ver porque se está pensando en ello, sin embargo damos a los signos una falsa interpretación, con frecuencia.

González. O, (1997) concluye  
“que el campo de la percepción es una formación histórica; y si la percepción es histórica, es por que el sujeto neutral y sin prejuicios no existe; por sujeto neutral se entienda un sujeto que percibe, compara y evalúa de manera objetiva, sin nociones previas de los fenómenos que ocurren en el mundo”



Sin duda el ver consiste en escuchar, sentir o prestar atención a un lenguaje, esta noción ilustra parte de la naturaleza de la visión. Se adquiere habilidad en ver, así como se logra en comprender palabras y en ambos casos la imaginación desempeña un papel mucho más importante que los signos mismos (Paul, 1975).



54. *Struggle*, fotografía de estilo pictorialista de Robert Demachy a la goma bicromatada

Los que se dedican a la fotografía raramente son pasivos del todo al recibir la fotografía, pues la cámara no hace el trabajo sola, ni por ellos, lo mismo pasa cuando se reciben las ideas de los objetos externos. Debe quedar claro que la interpretación de la fotografía no se realiza dentro de la cámara, no puede hacerlo sobre el aspecto activo de la visión. Puede sugerir una explicación de la recepción de los datos visuales, pero no puede dar cuenta de la percepción de los hechos mentales.



La fotografía debe entenderse, en el marco de la cultura visual que nos rodea, como un medio que ha transformado nuestra forma de ver el mundo, ya que el conocimiento de la realidad está mediatizado, por la fotografía. La fotografía suministra evidencias, pero imponiendo sus propias pautas. Sontag (1981), propone, que a diferencia de las orientaciones estructuralistas o semióticas, se ocupa del análisis de la experiencia que implica el hecho fotográfico. Esta perspectiva de trabajo está muy cerca de la fenomenología que otros autores desarrollarán (Sontag, 1981).



55. Homero Estrada, *Muelle*, Alicante, España, 2007





## **CAPÍTULO 3** **LA METÁFORA VISUAL EN EL ENSAYO FOTOGRÁFICO**

El ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita.  
José Ortega y Gasset

Esta parte de la investigación, especialmente, sigue un planteamiento general, bajo una postura del ensayo; desde una figura literaria, después, desde una interpretación a lo visual, sustentando las bases teóricas que implican la realización de un ensayo.

Al revisar de manera concreta la definición de ensayo, se proyecta lo siguiente. Ensayo; análogo al francés *essai*: prueba, experimento, intento. Del latín *exagium*: que significa peso, en el sentido de medida, como en una balanza; el prefijo (*ex*) significa expulsión del interior y el verbo (*agere*) significa hacer, es decir; hacer cosas que salen desde adentro, un acto de pensar de meditar, examinar la propia mente, también es el escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito (etimologías de chile.net, 2001-2015).

En la búsqueda de una definición o caracterización del ensayo, es no sólo conveniente, sino preciso, remontarse a la obra de Miguel de Montaigne, creador del género ensayístico según la posición tradicional de la crítica literaria. Montaigne, en efecto, fue el primero en usar el término “ensayo”, en su acepción moderna, para caracterizar sus escritos, y lo hizo consciente de su arte y de la innovación que éste suponía. La significación primera que se le da a la palabra ensayo, como género literario, a partir de Montaigne, era de “prueba”. En relación con la significación de la palabra, a partir de 1884, aparece el sentido literario en el diccionario académico, la acepción: “Escrito, generalmente breve, sin el aparato ni extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia” (Gómez. M., 1992). El Diccionario de la Real Academia Española define el ensayo de igual forma (RAE). El ensayo es una meditación escrita en estilo literario; es la literatura de ideas y muy a menudo, lleva la marca personal del autor.





56. Homero Estrada, *Escalera al cielo*, De la serie: *Ventanas del mundo*, 2008

Radicalmente diferente en su concepción, es el padrastro del ensayo moderno, Sir Francis Bacon. El gran empirista de Inglaterra no puede menos que proyectar un acercamiento conciso, aparentemente objetivo, ciertamente impersonal, a las grandes cuestiones filosóficas de la humanidad – como en “*Sobre la Muerte*”, “*Sobre la Verdad*”, en sus *Essays* (1597, 1612, 1625). Bacon proporciona un modelo alternativo a la declarada subjetividad de Montaigne. “El uso del término “ensayo” es mucho más reciente en las culturas hispánicas que en la inglesa y la francesa. Medardo Vitier, señala que la palabra no fue usada en la crítica literaria sino a fines del siglo XIX” (Skirius, 1981, pág. 9).

Confesarse, persuadir, informar, crear arte: cierta combinación de estas cuatro intenciones básicas habrán de encontrarse en las obras de la mayoría de los ensayistas. En cuanto al señalamiento de los precedentes ensayísticos, hay quienes centran su visión en la forma, o bien los que lo hacen en el contenido. “José de Onís ha llamado al ensayo hispanoamericano “una literatura funcional”: está definida por el contenido más que por la forma, y ese contenido supuestamente está comprometido con la interpretación de numerosas y fluctuantes realidades de Hispanoamérica” (Skirius, 1981, p. 19).

El propósito del ensayista al internarse en la aventura de realizar un ensayo no es el de confeccionar un tratado, ni el de entregar una obra de referencia útil por su carácter exhaustivo. Esa es la labor del investigador. El ensayo no



pretende ser exhaustivo. El doble significado de “prueba” o “intento”, implícito en el término ensayo y el hecho de que no se pretenda agotar el tema tratado, ha motivado que esta característica, tan única del género ensayístico, dé pie para considerarlo, despectivamente, como fragmento o comienzo inexperto y vacilante. Ya que los temas a los que se refiere un ensayo son inagotables, sin duda, por proyección, al necesario carácter fragmentario de sus reflexiones. Pero, contra la opinión común, lo “fragmentario” no está en lo tratado, ni en su valor íntimo; sino en su conexión esencial con el autor. Si fragmento es, lo inacabado, lo que no puede ser plenamente comprendido sin una continuación, el ensayo cae decididamente fuera del ámbito semántico de la palabra. No significa que el ensayo sea un fragmento, no exactamente. Es una invitación a la introspectiva del lector o espectador.

“...el ensayo es una composición en prosa, discursiva pero artística por su riqueza de anécdotas y descripciones, lo bastante breve para que podamos leerla de una sola sentada, con un ilimitado registro de temas interpretados en todos los tonos y con entera libertad desde un punto de vista muy personal” (Skirius, 1981, pág. 11).



57. Homero Estrada, *La Parka*, De la serie: *La lucha se hace*, 2004





Para Victoria, (1975)

“La esencia, el espíritu, del ensayo (...) es comunicar los conceptos o la meditación del autor líricamente, y en Hispanoamérica esto ha sido sobre todo, hasta nuestra época, una tarea de reflexión y participación americanistas. La obra de los mejores ensayistas iberoamericanos es una prueba elocuente de que comparten el noble sueño de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes de colaborar en hacer de América el “teatro de mejores experiencias humanas”. (...) Conviene tener siempre presentes, sin embargo, las palabras del conocido crítico español Guillermo de Torre (residente desde hace años en la capital argentina) que llama al ensayo “género público”, y apunta que “requiere la existencia de una atmósfera social sin trabas y no puede ser reemplazado con lucubraciones confidenciales de ninguna clase” (p. 27).

Reflexión con real valor porque todo ensayo lleva implícito un tema a desarrollar, de ahí el carácter de dialogo del que está implícito. Pero definitivamente el ensayo posee en sí, unidad, el ensayista, aun en los casos en que explícitamente indica su deseo de continuar con el tema tratado, no se siente obligado a ello.

Podríamos llamar ensayos a las novelas, cuentos y obras de teatro, obras gráficas, fotografías; que interpreten problemas y realidades de la sociedad, es eso lo que podría hacerse tomando, una perspectiva Hispanoamericana, vivir momentos sociales dentro de un mismo contexto, aunque una realidad diferente, o visiones sociales diferentes, dependiendo de cada ensayista, autor o creador.

En las más contradictorias definiciones del ensayo visual siempre ha habido una característica común: su condición subjetiva; y es este subjetivismo el que paradójicamente causa la ambigüedad y la dificultad en las definiciones, pues lo subjetivo, es lo más difícil de reducir a unidad, a definición, parece siempre imposible de cuantificar. Lo subjetivo es al mismo tiempo la esencia y la problemática del ensayo. Resulta una exageración afirmar que el ensayo visual es una relación de disposiciones de ánimo e impresiones generalmente sociales, pues si bien es cierto que el ensayista expresa lo que siente y cómo lo siente, no por eso deja de ser consciente de su función peculiar de fotógrafo, específicamente hablando, en su doble aspecto de artista de la expresión y de transmisor e incitador de ideas e imágenes. Cada imagen posee su



propio significado, pero al yuxtaponerlas, se crea un nuevo significado de conjunto (Freund, 1993).

Por otro lado el ensayo fotográfico, es heroico, claro está que no se promete dar la solución exacta a este problema. Si se permite la llaneza del concepto, esta investigación se limita, a pasarle la mano por encima. El resultado, como es de esperar, no será el de un tratado como tal de ensayo fotográfico. Lo único común y seguro en los ensayos, es el estar dirigidos a un público especial: los artistas visuales, fotógrafos. Lo demás, deberá ser accidental. En realidad, el elaborar una idea y llevarla a sus últimas consecuencias requiere un proceso de simbolización que raramente está dispuesto a seguir el ensayista. Su espíritu es demasiado libre. Escribe según piensa, y su producción la considera tan unida a su mismo ser, que no cree necesario, o quizás posible, el volver la vista atrás para modificar, adaptar o reorganizar lo ya escrito con luz.

Lo escrito incluso ahora, basta para dar la medida de lo que pudiera decirse sobre la definición del ensayo. Cabe reiterar, que el ensayista considera que su función es sólo la de abrir nuevos caminos e incitar a su continuación. Y esta tradición deberá ser continuada hasta nuestros días y más allá. No es pretensión, en verdad, suplir aquí esta idea, y sí, sólo exponer algunas indicaciones rápidas para llamar hacia tan interesante problema la atención de pensadores más competentes.



58. Homero Estrada, *Bronco*, Real de Catorce, SLP, México, 1998



**E**l ensayista es el último en aparecer en la historia de la cultura visual, de un país. Esta realidad que apenas ha sido tomada en cuenta, puede llegar a ser una de las claves primordiales para la comprensión del género ensayístico. Si el ensayo fuera algo incompleto, preliminar, lo lógico sería que estuviera a la vanguardia de cualquier movimiento.

¿Por qué, entonces, se escribe con tinta, o con luz, cuando ya todo parece estar hecho? Se identifica un común denominador: tratan sobre algo ya existente. Después, el ensayista viene a dar nueva luz, a abrir nuevas ventanas a la comprensión (Gómez. M., 1992).



59. Henri Cartier-Bresson, *Domingo a orillas del río Marne, Francia, 1938*

De alguna manera poética, la mirada del ensayista ve lo que otros han descuidado o todavía no aciertan a ver, dándolo a conocer de manera diferente, comúnmente, en términos semánticos a esta acción se le conoce, como metáfora implícita en el signo fotográfico. Punto importante en esta investigación. En este caso, vale mencionar dos de las posturas más importantes. Charles W. Morris (2000) comenta: “Los signos pueden ser íconos o no íconos, asentándose la iconicidad en relación a la semejanza que el signo establece con el objeto o concepto al que se refiere” (p. 46). Saussure (2004) señala: “Los signos son la unidad del lenguaje o la descomposición mínima en que se estructura un mensaje” (p. 73).



Al respecto de la iconicidad de la fotografía, se hace referencia a un análisis crítico de la estructura del ensayo fotográfico, este análisis parte principalmente de las reglas de estructuración y construcción de una imagen en general. Las reglas son las siguientes:

- a) **la transcripción.** La forma real del objeto a producir,
- b) **la minuciosidad en el detalle,** mimético en el último detalle del motivo,
- c) **una clara definición,** que se sepa exactamente de qué se trata la obra,
- d) **que tenga una delineación perfecta,** detalle en su contorno,
- e) **riqueza de la textura,**
- f) **gradación tonal**



60. Héctor García, *Niño en el vientre de concreto*, México, 1953

La fotografía por su naturaleza puede ser dividida en dos: su naturaleza y su iconicidad; por su naturaleza desde el punto de vista fotoquímico, se refiere al acto de la incidencia de la luz, el diafragma y obturador, que permiten el paso de la luz para exponer el respaldo fotográfico (película o sensor), para mostrarnos los resultados físicos del acto fotográfico.



La naturaleza de la fotografía también se basa en el sustento teórico, que soporta el análisis crítico, que se hace de la imagen fotográfica.

Margarita Ledo (1998) menciona: “la confianza en la cámara es lo que se le revela al aparato fotográfico, es uno de los vértices sobre los que se construyó, la tradición documental” (p. 13).



**61. Homero Estrada, Brozo en C.U., 1998**

Para Joan Fontcuberta (1997) “la naturaleza fotográfica radica en el estatuto icónico de la imagen, así como del criterio de funcionalidad de la misma” (p. 25). El desarrollo y avance tecnológico es evidente e inevitable, sin duda, la base de toda práctica fotográfica inicia con la luz. A esta parte conceptual de la naturaleza fotográfica se suman opiniones que difieren o coinciden, es por el hecho de que esa funcionalidad puede resultar ser subjetiva, pues cada persona fundamenta su concepto basado en su experiencia personal y en el desarrollo de su trabajo fotográfico.

La fotografía, tiene la ventaja de poder ser analizada por otras reglas:

g) la rapidez de creación, gasto económico que afecta a una fotografía, considerando el factor tiempo, en el cual de



la misma manera obtendremos una fotografía mucho más rápido que otra obra gráfica,

h) la facilidad operativa, economía de esfuerzo y destreza empleada por una persona para la obtención de una fotografía, resultado del apoyo del avance tecnológico.



62. Richard Avedon, *En el oeste de Estados Unidos*, 1990

Por su origen el ensayo fotográfico parte de una narrativa de carácter visual, las fotografías que componen un ensayo, deben poder contarnos una historia, nos debe traducir un lenguaje, una idea. La imagen fotográfica de un ensayo debe ser el resultado de un proceso de análisis, de priorizar ideas, que se deben procesar y concluir en una historia contada en imágenes fotográficas.

Por otro lado el ensayo, además de ajustarse a las reglas mencionadas como generales, también puede ser espontáneo, a partir de la destreza del fotógrafo, pero, no se puede olvidar ni desdeñar la gran capacidad de análisis, antes de realizar las fotografías. Esto provee al autor de segundos valiosos previos al disparo, que deben aprovecharse para un mejor empleo de la composición de la imagen.





Si se admite que el ensayista visual se expresa a través de sus sentimientos, sólo lo basado en la propia experiencia tiene valor ensayístico. De ahí que en el ensayo visual no tenga cabida en el pensamiento filosófico sistemático ni en el objetivismo científico. El ensayo visual, como relato, es una secuencia de ideas, una sincronización de imágenes, que dan como resultado un conjunto de fotografías, que narran a nivel visual.



63. Homero Estrada, *Alebrije*, San Martín Tilcajete, 1999

La crítica renuncia a ser imparcial, sin escrúpulos, cuando se trae y siente a la interpretación en todas las pasiones. Por ello no debe sorprender el estilo personal de los grandes ensayistas visuales, aspecto que, lejos de causar confusión, debe reafirmar en lo esencial de esta característica; ya que al mostrarnos lo íntimo del ensayista, es decir, su personalidad, forzosamente se proyecta en un estilo singular.

“... quién escribe el ensayo: el ensayista. ¿Qué hace quien se apresta a escribir un ensayo, cuando no tiene ningún plan en la cabeza y sólo le urge poner su firma al final de la página, por ahora en blanco? (...). No es infrecuente que el escritor llegue a zambullirse en el ensayo después de ejercitarse en otro género: (...). Para escribir un ensayo se olvidará de sus buenas costumbres de antes, evitará restricciones, echará por la ventana su paciencia, junto con su brújula y con la fidelidad al camino trillado. Con lo cual vamos diciendo que el ensayista es un escritor indisciplinado, a quien repugna el uso del peine, que viste con el pantalón de un traje y la chaqueta de otro, que a menudo sale a la





calle con mangas de camisa o se inventa corbatas con cualquier retazo de seda. Puede ser el más atildado “gentleman” en la vida civil, un dandy, si se quiere. Pero literariamente, es el desordenado por excelencia, el maniático de la libertad, el que se ríe de los dictados de la moda, el egoísta vagabundo” (Victoria, 1975, p. 14).



64. Philippe Halsman, *Fantasma de una pulga: Dali Atomicus*, 1948

Los ensayos no deben ser solamente la expresión, debe llevar implícito su misma esencia. El tono de los ensayos visuales, no es nada más que una manifestación del egotismo connatural del ensayista. Él plasma sobre el mundo que le rodea y su reacción ante él, es igual al lector, dispuesto a considerar las opiniones. Se entrega con pensamientos y reflexiones en voz alta, como el amigo en busca de confidente, que comparte esas imágenes vivenciales. El fotógrafo ensayista no sólo cuenta con el día que transcurre ante sus ojos, tiene también a su disposición los diez mil años de la humanidad para reflexionar; no hay tema que por vulgar deba desdeñar, ni que por elevado no pueda tocar.

En otras palabras, el alma del ensayista se perfilará como la del perpetuo improvisador, aunque disponga de bibliotecas en su memoria, aunque reverberen en sus ojos y en sus oídos todos los paisajes y todas las lenguas del mundo (Victoria, 1975).





65. Joel Peter Witkin, *Portrait of Nan*, © 1984

Con frecuencia se ha mencionado la falta de estructura sistemática en los ensayos para después, considerarlos como algo incipiente, primerizo; y es que las afirmaciones de los mismos ensayistas sólo convienen ser interpretadas en el conjunto de su obra, al decir que el ensayo visual no posee una estructura rígida, se pretende establecer una distinción entre éste y aquellas otras expresiones visuales, destinadas a la comunicación depositaria, caracterizadas precisamente por una rigurosa organización tanto formal como de contenido.

En un ensayo fotográfico pueden existir imágenes realistas, o subjetivas. Esta subjetividad es un parte aguas que separa la esencia de un fotorreportaje y la de un ensayo, en esta subjetividad o abstracción en el ensayo fotográfico, son aplicados los puntos que conforman la naturaleza fotográfica, antes mencionada.

Existe un valor extra, que puede aplicarse o no, dependiendo del criterio del creador. Se trata de un texto que acompañe a la imagen, que puede ser tan subjetivo o realista como la imagen misma, pues lo más importante es la lectura visual, como un parámetro del ensayo visual y, no a nivel de



un texto escrito. La unidad del ensayo visual no es externa sino interna, no es mecánica sino orgánica.

Queda así la idea general de los parámetros de un ensayo visual, a partir de las ideas confrontadas de algunos teóricos y prácticos fotógrafos, su relación descrita de lenguaje literario y lenguaje visual, para ser aprovechados por aquellos que realizan investigación y producción fotográfica.



Subcomandante Marcos sends message to George Bush .Jr. concerning CIA activities in Venezuela

66. *Subcomandante Marcos*. Recuperado de: <http://biografiaspop.blogspot.mx/2010/11/subcomandante-marcos-el-senor-de-los.html>; con fines ilustrativos



Es momento de intentar abordar los rasgos comunes y diferenciales más significativos de la ideología del ensayo fotográfico en relación con su posición respecto a la condición humana y a partir de su producción desde el contexto histórico, para entender elementos formales que aplican en un análisis. En la expresión ensayística se daría así una fusión condensada entre los sujetos de la manifestación, la imagen fotográfica y el autor real, posición teórica que aquí no deberá debatirse.



67. Eugene Atget, rue des Ursins, 1900

Manuel Alvar (1983) refirió como; turbada historia de la palabra ensayo, algo que importa no sólo desde el punto de vista lexicográfico y semántico, sino sobre todo por las claves ontoepistemológicas y empírico-sistémicas que introduce, las cuales contribuirán a aclarar la propia relación entre el ensayo y el archigénero ensayístico” (Casas, 1999). Aceptada la deducción de que los géneros son y funcionan como referentes institucionalizados, está claro que cualquier intento de descripción, habrá de hacerse sobre una delimitación histórico-sistémica y social predeterminada, a partir de la cual se verá la posibilidad de calcular vínculos y oposiciones entre las variantes genéricas.



Se entiende mejor la intrascendencia del establecimiento de una partida de nacimiento única o universal para el ensayo fotográfico. Tal metodología sería el mejor seguro para no perderse en la caduca polémica sobre una imagen esencial del género ensayístico, o en otras palabras sobre el carácter de la imagen fotográfica, extra-literaria o híbrida del ensayo.



68. Marc Riboud, *La juventud contra los fusiles*, Washington, 1967

Vale mencionar, a manera de soporte, la consolidación de la Estética y de la Hermenéutica en el siglo XVIII y la convergencia de estas disciplinas con la legitimación del espíritu crítico, que aseguraron la indispensabilidad del género ensayo como opción discursiva. Una propuesta que hay que someter a discusión es la relativa a la conveniencia de diferenciar entre variantes ensayísticas: las poético-descriptivas y las crítico-eruditas, por ejemplo; o las didáctico-doctrinales y las estrictamente argumentativas (Gómez Martínez, Aullón de Haro y Arenas Cruz abordan en profundidad este asunto).

La aproximación al análisis del texto artístico o fotográfico puede desplegarse a través del estudio de la influencia del contexto sociológico, histórico y cultural en la obra de arte u obra fotográfica. Las variables históricas, sociológicas o culturales condicionan de forma clara la materialidad de la obra fotográfica. La perspectiva de trabajo sociológica ha conocido una serie de importantes desarrollos en su aplicación al estudio de la fotografía. Gisèle Freund (1993), afirma que, el gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social



en cada etapa de su evolución. Así Freund defiende la tesis de que toda variación en la estructura social influye, tanto sobre el tema, como sobre las modalidades de la expresión artística, desde una perspectiva de trabajo marcadamente sociológica.

Los primeros textos de fotografía escritos por Daguerre, se remontaran a los antecedentes de la fotografía desde una perspectiva técnica, esta tendencia fue determinante a la hora de consolidar una tradición historiográfica de la fotografía, dejando de lado las implicaciones sociológicas o estéticas. Esta tendencia ha sido corregida en un buen número de estudios de la historia de la fotografía, como las de Newhall (2002) o Gernsheim (1967), en las que la fotografía es considerada como un medio de expresión artística, donde la instancia técnica sirve para establecer diferencias estilísticas o para describir la obra fotográfica de numerosas corrientes y fotógrafos (Marzal, 2007).



69. Ernst Haas, *Volviendo Prisionero de Guerra, Vienna, 1946-48*



El estudio de la fotografía en los primeros años de existencia de este dispositivo técnico no puede dissociarse de las influencias artísticas, audiovisuales, técnicas y culturales que están en el origen del desarrollo de este medio de expresión. La determinación de los diferentes estilos fotográficos, es de carácter más bien impresionista, ya que los estilos se definen en relación a los contextos socioculturales, a los distintos modos de ver cada momento histórico. En definitiva, no es posible hablar de la historia de la fotografía independientemente de la historia del arte y de la historia en general. Sería oportuno, de la misma manera, ocuparse de los vínculos entre esas clases textuales y la crítica de la imagen.

Para Schwarz (1981)

“Una historia de la fotografía replegada sobre ella misma no tiene ningún sentido si no es el de hacer funcionar el mercado de las antigüedades. La historia de la fotografía, historia particular, debe medirse, confrontarse, con otras historias particulares, con la historia global” ( p. 43).

El debate entre los defensores del valor artístico de la fotografía y el valor documental, se ha identificado históricamente con la simple aceptación o rechazo de la fotografía. Schaeffer (1990) da un argumento para no aceptar una precariedad intrínseca: las colecciones fotográficas que existen en nuestros museos de arte (o museos dedicados monográficamente a la fotografía) son una prueba palpable de una tradición y de un cierto consenso estético en torno a la fotografía. “Se califica con frecuencia la fotografía de arte menor, expresión que designa su carácter a la vez precario y no canónico” (Schaeffer, 1990, p. 117).







70. Manuel Álvarez Bravo, *La hija de los danzantes*, 1933

Si a la imagen fotográfica se le atribuye el carácter de obra artística, ¿será posible que también se le analice desde otra perspectiva?, factor maravilloso con el que cuenta la fotografía, para responder a quienes todavía creen en la falta de carácter de la naturaleza fotográfica. Es innegable que desde el nacimiento de la fotografía, hace 176 años; la historia la ha convertido en arte precario. La precariedad de la imagen fotográfica está relacionada con la problemática de lo bello natural, con el carácter azaroso de la génesis de la imagen. La valoración o apreciación estética de una fotografía pasa por examinar el problema de la naturaleza ontológica, referencial de la fotografía (Bazin, 1990).

Se puede constatar y cuantificar el rendimiento que las herramientas retóricas ofrecen para el estudio del ensayo fotográfico. Por eso es importante tener en cuenta el apoyo de la lingüística, de la semiótica, de la sintáctica y de la pragmática. Conviene, estudiar por una parte, la construcción interna y la ordenación estructural del ensayo fotográfico; por otra, las operaciones y selecciones retóricas que el autor pone al servicio de los propósitos por él asumidos, a fin de sustentar una determinada voluntad de estilo, por considerar que de ese modo se refuerzan adecuadamente los designios argumentativos puestos en campo, en fin, por una conjunción de ambas incitaciones. Lo anterior como principio específico de lograr el entendimiento básico de lo que es una metáfora visual, y poder aplicar en un análisis el carácter metafórico que puede adjudicarse a un ensayo fotográfico.

Para Victoria, (1975)

“En la estructura mental del ensayista está, por fin la capacidad de enseñar al lector a no conformarse con el mero texto escrito; obligarlo a buscar en sí mismo nuevas inferencias, escondidas relaciones con otros textos, o con otros sujetos humanos, o fenómenos, cualesquiera que ellos sean. En la índole del ensayista, desde que nace a las letras, habita algo de mago, de prestidigitador, de arúspice o de pícaro. (...) Son entusiastas improvisadores; lo mismo que el músico, sentado al piano, parte de un tema escogido al azar y llega en sus improvisaciones hasta donde nadie podría preverlo. Y sus “ensayos” ocasionan el máximo deleite, el goce del instante” (p. 12).





71. Ansel Adams, Flores del Dogwood, Parque Nacional de Yosemite, 1938

Lo cierto es que en el ensayo fotográfico, se pueden establecer dos niveles dispositivos que deben ser analizados. Uno es global, y deriva de la macro estructura lógico-argumentativa general de la imagen fotográfica y de su superestructura formal. El otro responde al orden sintáctico interno por el que se encadenan los sucesivos pasos del razonamiento en una dialéctica unidad/diversidad que parece consustancial a la mayor parte de las variantes del género ensayístico.

En relación con el nivel macro-estructural de la investigación, ha de ser objeto de estudio también, el orden externo del discurso ensayístico. La tipología macro-estructural es sin embargo bastante más amplia de lo que permite entrever la alternativa, resultado adicional de la propia tendencia tipológica del ensayo en cuanto a imagen. Así, los ensayos que incorporan alguna forma de abstracción o subjetividad, es claro que ampliarán lo narrativo, mientras que aquellos otros que exigen una gradación en la atención de lectura de imagen, por sus específicos principios conceptuales o meta-lingüísticos optarán por un desarrollo de argumento; y aun los habrá que por su tendencia fragmentaria se acerquen a la praxis de lo que pudiéramos ver como un orden accidental. Interesará en cualquier caso atender la macro-estructura inventivo-semántica del ensayo fotográfico y las macro proposiciones que la sostienen.



En relación con los procedimientos de enlace y unión de las imágenes, consideradas como segmentos del ensayo fotográfico. Será atendida la funcionalidad de las digresiones, u otras manifestaciones, de la incidentalidad visual, como la posible presencia de sectores alegóricos, parabólicos o ejemplares. Todo ello podría organizarse a la luz de los procesos que la epistemología visual conoce como auto-reguladores o productores de coherencia, conectores y marcadores discursivos, elementos elípticos y sustitutivos, recurrencia y coherencia léxica, con vertientes que no sólo afectan a la imagen en sí, sino además al autor y al espectador.

Se entrevé una lectura morfo-sintáctica del ensayo fotográfico, que sería lógico complementar, ya en un nivel sintáctico-semántico, con el análisis de las estructuras informativas de la imagen, en buena medida responsables últimas del ritmo expositivo, y de la progresión temática del ensayo. Los aspectos elocutivos del ensayo son acaso el mejor campo de comprobación de la variabilidad de combinación entre un lenguaje denotativo y conceptualizado, y un lenguaje connotativo marcado por ciertas especificidades en la dicción de la imagen. Esto, tomando en cuenta además el carácter imperfectivo del ensayo, equidistante entre dos formas descriptivas, las correspondientes a la ciencia y a la literatura.

Jean-Marie Floch (1986) ofrece una aplicación del análisis semiótico a una serie de fotografías de Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Alfred Stieglitz, Paul Strand y Bill Brandt. En *“Les formes de l’empreinte”*, Floch propone un análisis de las formas significantes y sus sistemas de relación, esto es, de la relación entre lo inteligible y lo visible. En este sentido, la propuesta de Floch no se dirige a determinar la especificidad de la fotografía, o a reflexionar sobre la ontología de la imagen fotográfica. Lo que Floch persigue es determinar las formas significantes y sus sistemas de relación que convierten a una fotografía en un objeto de sentido, en el marco de una concepción semiótica general. Algunas de las fotografías analizadas por Floch, como *“The Steerage”* (*“El entrepunte”*), de Alfred Stieglitz, de 1907, (imagen 72), exponente de la fotografía directa, o *“Valencia”* de Henri Cartier-Bresson, de 1933, (imagen 73), que ejemplifica la captación de un instante decisivo, no deben verse como imágenes realistas, sino como efectos de sentido de realidad, en definitiva, como productos discursivos de una estrategia enunciativa bien precisa, que juega con la credulidad pactada del espectador. Podría observarse en este punto el rendi-



miento discursivo de las distintas virtudes retóricas (*puritas*, *perspicuitas* y *ornatus*) con especial atención a la *compositio* y al ritmo de la prosa. No interesa desatender tampoco el problema del estilo y su habitual sujeción que determina al género ensayístico.



72. Alfred Stieglitz, *El entrepuesto*, 1907



73. Henri Cartier-Bresson, *Valencia*, 1933

Una de las aproximaciones semióticas más rigurosas que se conocen en el campo del análisis de la imagen fotográfica es el estudio de Santos Zunzunegui (1994) sobre una serie de fotografías de paisaje de Timothy O'Sullivan, Edward Weston, Robert Adams y Ansel Adams. El análisis de los textos fotográficos seleccionados persigue identificar diferentes modos de ver que nos hablan de formas diferentes de relacionarnos con la naturaleza. El análisis textual de las imágenes permite, indagar en los límites del contexto en el análisis, profundizar en la comprensión del concepto de temporalidad fotográfica y permite comprobar la validez explicativa del uso de las categorías en el análisis de discursos concretos como el fotográfico, conceptos empleados por Wölfflin, estudioso del arte que se encuadra en la corriente formalista, antecedente de la escuela semiótica (Zunzunegui, 1994).

La perspectiva retórica resulta muy pertinente a partir de la materialidad del texto fotográfico, siempre que no se plantee como excluyente de otras perspectivas igualmente importantes (históricas, sociológicas, culturales, tecnológicas, entre otras). No caben interpretaciones que trasciendan el contexto histórico y la materialidad del propio texto fotográfico a analizar (Marzal, 2007).

Finalmente, podría someterse a discusión y contraste la que es una de las hipótesis centrales de la teoría del ensayo fotográfico. Aquella que defiende que siendo el ensayo esencialmente lenguaje, visual en este caso, su cometido se dirige a localizar otra relación del lenguaje fotográfico con los conceptos. Se puede calificar de espiritual, crítica y radical, la imagen del ensayo, diversa pues de cualquier otra forma discursiva, incluso en la utilización de la metáfora visual y en el avance y cohesión de la imagen fotográfica, nunca utilizada por negligencia, se advierte, por lo que la unidad y carácter metafórico del ensayo fotográfico no son externos sino internos, no son mecánicos sino orgánicos.





## **CAPÍTULO 4**

### **ANÁLISIS DE ESTUDIO DE CASO**





Cabe resaltar la importancia de la fotógrafa revolucionaria y académica Kati Deutsch, nacida en Hungría, en 1912; dedicada a la fotografía en la primera mitad del siglo XX; se puede cuantificar, en más de seis mil negativos, clasificados en distintos temas, el trabajo de la fotógrafa, a partir de la década de los años cuarenta. Relevante es, la presencia y calidad en el retrato y especialmente en el ensayo. Kati Horna ha ejercido una influencia importante sobre varias generaciones de fotógrafos mexicanos.

Mejorada (2004) señala que se insertó en un mundo de renovación conceptual que proponía una cultura alternativa, subversiva. En 1931, se trasladó a Alemania y al poco tiempo huyó a París. En sus ingeniosos relatos, Kati Horna, con ironía, caricaturizaba la figura de Hitler, mofándose del personaje y ridiculizando la terrible situación política. Ya desde París se encuentra el gusto de Kati por las secuencias, por los relatos, por los ensayos fotográficos, por ciertos tópicos recurrentes: las muñecas y las máscaras, que a lo largo de su vida serán artífices protagónicas en sus ensayos y series fotográficas, sumándose a esto, el clima de ruptura en el que le tocó vivir y su importante trayectoria cultural.



74. Kati Horna, de la serie "*Hitlerei*", caricaturizó a Hitler como un huevo bigotón, 1937



A principios de 1937, durante la Guerra Civil española, Kati Horna se trasladó a Barcelona. Ingresó como redactora de la revista *Umbral* y a partir de entonces participó en la revista de acción cultural al servicio de la CNT: *Libre Studio*, así como en *Tierra y Libertad*, *Tiempos Nuevos* y *Mujeres Libres*. La joven, capto con gran tino, pero sobre todo con gran sensibilidad, no solo sucesos bélicos, sino la vida cotidiana en medio de la guerra, desde entonces era obvio que su mirada no pretendió, plasmar con amarillismo la guerra, si no seleccionar libremente el contenido de sus imágenes, proporcionando así distintas lecturas visuales del acontecimiento. En la Revista *Umbral*, Kati conoció al pintor andaluz José Horna. Tras la derrota del régimen republicano llegaron a París y de ahí al exilio en México. En octubre de 1939 a los 27 años de edad, Kati Horna llegó a México, desembarcando en Veracruz y al poco tiempo se estableció en el Distrito Federal (Mejorada, 2004).

Casi cincuenta años de incansable labor profesional, produjo innumerables retratos; artistas plásticos, escritores, intelectuales y personajes del mundo del espectáculo, quedaron registrados en una labor que se prolongó durante varias décadas. Se insinúa, un entendimiento a primera vista, entre la fotógrafa y sus modelos, condición necesaria para lograr una imagen de calidad artística en el retrato fotográfico (García. K. & Horna, 1995).



75. Kati Horna, *Remedios Varo*, 1958



El primer reportaje gráfico que publicó en México revela su capacidad intuitiva y su mirada experimental en el discurso fotográfico. Se trata de un cuento visual que había trabajado previamente en París, en julio de 1939: *“Lo que va al cesto”*, que aparece como su primera colaboración en la revista *Todo*. En 1945 le encargaron fotografiar el manicomio de La Castañeda, sus retratos en este trabajo sin duda trastocan el entorno, nos muestra otra realidad no percibida.

Sumerge al espectador, en un mundo real, en un suceso bélico, en un ensayo fotográfico, compuesto por imágenes seleccionadas, todas cargadas de una importante y notoria metáfora visual; decía lo que pasaba pero con otras imágenes propias del suceso, otra forma de ver y de decir las cosas.



76. Kati Horna, *Vélez Rubio, (Almería)* en 1937

La Kati Horna de carne y hueso fue estereoscópica en contradicciones, podía ser gentil y cariñosa, risueña y bromista con los amigos; alma melancólica, reflexiva y penetrante; un ser disciplinado, de mente firme y a veces egoísta; una artista con extraordinaria sensibilidad y capacidad creativa. Desde muy temprana edad estuvo expuesta a las ideas y actitudes vanguardistas de su época y optó por vivir en la cresta



de los cambios que esas inspiraban. “No veía televisión, ni escuchaba música, pero su casa era de imágenes y sonidos. En ella colgaban collages, objetos y conchas que cantaban con el viento y siempre tenía una historia que contar (...)” (Mejorada, 2004, p.11).

Es entonces posible no solo esbozar su compleja personalidad a través de su obra, su correspondencia y los recuerdos de quienes la conocieron, sino también familiarizarse con los tiempos en que vivió. En estos tiempos acontecieron algunos de los sucesos más dramáticos del siglo XX y la participación de Horna en ellos es la historia de una existencia extraordinaria vivida en plenitud, con arriesgada fortaleza.

Es la propia Kati quien realiza el encuadre de las imágenes que son testigo vivo de su contexto histórico, político y social. Supo desde muy joven que el valor de la vida se encontraba en los afectos y en las cosas pequeñas de todos los días. Utilizando sin duda, esta visión para desarrollar su obra, asombrándose con los objetos y las situaciones cotidianas, con la agudeza y fantasía que le ofrecían sus propias vivencias, haciendo en ello un uso indudable de la metáfora y de la retórica visual, como herramienta en sus imágenes fotográficas.



77. Kati Horna, *Muñecas del miedo*, Paris, 1939

Un factor más interviene en la trascendencia de la obra de Kati Horna: su labor educativa, mediante la cual contribuyó a la afirmación definitiva de la fotografía dentro de las aulas universitarias. En este sentido, el taller abierto por Kati Horna en la Academia de San Carlos, en 1973, junto con los que fundaron Lázaro Blanco en la Casa del Lago, en 1968, y Carlos Jurado en la Universidad Veracruzana, en 1974, así como los cursos que en ese mismo tiempo impartía Alejandro Parodi en el Club Fotográfico de México, son cuatro de los antecedentes más prolíferos del notable interés que ha despertado la fotografía desde la segunda mitad de los setenta en México. Con esmero transmitió su experiencia visual y su particular sensibilidad para mirar y plasmar la fotografía a través de su labor docente, primero en la Universidad Iberoamericana y a partir de 1973, en la Antigua Academia de San Carlos. Con sus alumnos, Kati creó una conciencia grupal, estimulando el trabajo de equipo. Ella es el motor que impulsa a desarrollar temas que se trabajan y exponen o exhiben en forma colectiva. Lo más importante es la manera en que Kati Horna confrontó a los alumnos con los problemas que supone la elección de la imagen a ser fotografiada (García. K. & Horna, 1995).



**78. Kati Horna, De la serie "Una noche en el sanatorio de muñecas", 1963**



Para la maestra Kati Horna, la enseñanza de la fotografía es un acto sensible, que nada tiene que ver con la frialdad de las formulas, la fotografía no debe ser un acto frío, mucho menos monótono. La invitación de Kati Horna, hacia sus alumnos se entiende como la mutación de humanos a cíclopes, seres determinados por su mirada, antes que por cualquier otro de sus sentidos, provoca que vivan y sientan un reflejo de la propia experiencia de vida de la artista, quien estableció vínculos laborales definitivos con su patria adoptiva, a diferencia de otros artistas, los cuales hacían visitas esporádicas a México, tales como: Edward Weston, Tina Modotti, Eisenstein, Strand y Cartier-Bresson en los años veinte y treinta (García. K. & Horna, 1995).



79. Kati Horna, "Fetich No. 4", octubre de 1962

De Santiago. S. (1991) señala que difícilmente se hubiera encontrado una mejor opción para dirigir el taller fotográfico de San Carlos, sobre todo cuando, al final de los setenta, el desplazamiento de los estudios de licenciatura, que eran impartidos allí, hacía los edificios construidos *ex professo* en Xochimilco, motivaron el replanteamiento de las funciones y los objetivos del legendario inmueble de Academia 22. "Documentar gráficamente el estado en que se encontraba San Carlos" y "testimoniar el arraigo y el entrañable sentimiento colectivo ante ese continente arquitectónico", fueron, tal vez las encomiendas que recibió Kati Horna, para quien la fotografía de edificaciones debió establecer que: toda forma está animada por un mensaje mágico" (p.1).

La memoria visual que deja su acervo, en México, recorre una línea del tiempo de 1940 a 1980 aproximadamente, considerado un legado documental de la sociedad mexicana y sus escenarios.





Esta investigación, pretende, servir de estímulo a otras indagaciones. Se busca resaltar la importancia de la retórica y de la metáfora visual, en el análisis del ensayo fotográfico. Busca cumplir una función introductoria e intenta ser un instrumento útil.

Se procura tejer espacios de intersección entre la magia, la alquimia, la forma, la memoria y la metáfora, analizar, desde una profunda comprensión del fenómeno artístico y un genuino interés por la cultura mexicana, la obra dirigida por Kati Horna, pero sobre todo, examinar las imágenes del ensayo fotográfico, en una especial cosmogonía, que cobran un significado, lo insólito, lo cotidiano y el predominio de fórmulas creativas.

“la fotografía solo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo” (Barthes, 2009, p. 23). Antes de exponer la metodología de análisis de la imagen fotográfica, es necesaria la exposición de corrientes o perspectivas metodológicas que se pueden reconocer en este ámbito. Como se ha detallado, la precariedad del objeto de estudio, el medio fotográfico, y la ausencia de una tradición historiográfica y analítica en este campo, permite dar cuenta de la existencia de diferentes corrientes metodológicas con entidad suficiente frente a otros ámbitos de reflexión, más generales y desarrollados, como el análisis del hecho artístico, en cuyo contexto se sitúa esta investigación. Las diferentes corrientes que se pueden identificar, mantienen fuertes lazos entre sí, al grado de ser muchas de ellas interdependientes. La exposición de estas diferentes metodologías de análisis, no responden a una suerte de trayecto teleológico, sino que muchas son coincidencias en el tiempo. El esquema de la comunicación de Harold Laswell y, el estudio de la fotografía, puede ser de utilidad, para visualizar, de forma sencilla, las diferentes aproximaciones que pueden realizarse en el análisis de la imagen fotográfica; a partir de una serie de elementos, como son: a) emisor, b) mensaje, c) receptor, d) canal, e) contexto; sociológico, histórico y cultural.

Marzal (2007) señala algunas perspectivas metodológicas:

**El estudio de la instancia creadora.** La aproximación biográfica. El principal antecedente es la obra de Giorgio Vasari; Vida de artistas ilustres, un catálogo de biografías de artistas, que constituye la formulación de un método de estudio histórico: el análisis del arte a través del conocimiento de la biografía de los artistas.





**El estudio de los elementos contextuales.** La aproximación al análisis del texto fotográfico, puede desplegarse a través del estudio de la influencia del contexto sociológico, histórico y cultural.

**La aproximación histórica.** Importantes antecedentes: el historicismo de Johann Joachim Winckelmann. La aparición del discurso del método de René Descartes (1637). El positivismo en Crítica literaria: romanticismo y positivismo de Hippolyte Taine. La historia de arte como historia de la cultura, el determinismo positivista, produjeron, todos, una reacción importante del mundo de la historiografía del arte, se tradujo en un mayor interés por el nivel formal y del marco histórico. El método histórico en fotografía.

**La perspectiva sociológica.** Antecedentes: Hauser y Francastel, bajo la influencia de la escuela de Viena, hacia 1950. La sociología de la fotografía Gisèle Freund, en su trabajo: La fotografía como documento social de 1974.

**El estudio del canal.** La perspectiva tecnológica, un análisis desde la perspectiva del dispositivo técnico.

**El estudio inmanente del texto audiovisual.** A través del estudio de la materialidad de la obra. Antecedentes: el formalismo de Heinrich Wölfflin, quien señala que el conocimiento del entorno del arte, de la estructura social y espiritual de la época es fundamental para comprenderlo, aunque el arte tiene una evolución y una vida que le es propia. Las aproximaciones psicológicas: la psicología del estilo, la psicología de la forma; el análisis de la percepción (el asociacionismo, teoría de la Gestalt), el psicoanálisis; Sigmund Freud, la fotografía y la perspectiva psicológica, la perspectiva iconológica; Warburg, Panofsky y Gombrich: el método iconológico, la orientación semiótica; Antecedentes: formalismo y estructuralismo, la semiótica estructural, la semiótica interpretativa de Joan Costa.

**El estudio de la instancia receptora.** La orientación hermeneútica de Susan Sontag, la perspectiva deconstruccionista de Wolfgang Iser y Umberto Eco, el deconstructivismo derridiano, Arte, modernidad y postmodernidad de Gianni Vattimo, la perspectiva de los estudios culturales, la teoría del discurso feminista.

El recorrido, anteriormente mostrado, de las diferentes perspectivas metodológicas para el análisis de la obra fotográfica, permite exponer la discrepancia de enfoques, correspondiente a diferentes concepciones del arte y de los medios de comunicación. Por tanto, el punto de partida



para este análisis se encuentra a partir de la presencia de una fotografía, un objeto físico que alguien elaboró a partir de ciertos procedimientos químicos, físicos, que se asocian. Gracias a la Historia del Arte o a otras referencias visuales y de un modo más amplio al conjunto de objetos nombrados “Obras de Arte”, supone que debe tener alguna función y suscita en el espectador experiencias y reacciones diversas, generalmente emparentadas con la estética.

Cuando el análisis retórico no aspira a ensalzarse de su poder hermenéutico para agotar el sentido último de los discursos artísticos, puede constituir un instrumento de interpretación como estímulo para el placer y disfrute de la pieza visual, del mismo modo en que el conocimiento del solfeo puede ayudar a gozar más de la música, por ejemplo.

Como simple vanidad, se recurre a esa posesión abstracta, esa silenciosa alegría mental, en la intimidad de esta investigación poblada de infiernos, catedrales, ángeles, filósofos griegos, mística, oscuridad, luz, coincidencias, oposiciones, ritmos y simetrías, incitadas por la atrevida desnudez de la metáfora. Se procura facilitar los espacios de la fantasía para que ella pueda desplazar cómoda su franqueza fluctuante. La metáfora comparte la naturaleza disponible de la imagen reflejada en un espejo. Pertenece sólo a quien la mira. La síntesis existencial que ello supone, demuestra, hasta dónde es posible, lograr que la mirada sea la esencia de la experiencia.

Para comprobar lo anterior y señalarlo en el ensayo que nos ocupa, es momento crucial de exponer una metodología de análisis. Como es de suponer, la propuesta surge de buena parte de las metodologías antes aludidas. Sería alucinante y petulante, la pretensión, de desarrollar una metodología inédita, además de inadmisibles, después de todo lo escrito sobre el análisis de la imagen. La exposición de esta metodología implica desplegar previamente una serie de reflexiones sobre la propia naturaleza de la actividad analítica y de los riesgos asumidos al adentrarse en este terreno.

A lo largo de esta investigación, se cae en cuenta de cómo las orientaciones; histórica y teórica de la fotografía, han evolucionado de manera independiente, debido a la escasez de estudios e investigaciones en torno a la fotografía y a la retórica inmersa en el hecho fotográfico. Pero antes se debe reconocer lo que señala Bettetini (1977), que el texto fotográfico es una práctica significativa, donde confluyen una serie de estrategias discursivas, una intención del autor,



un contexto cultural en el receptor, medios de difusión de la obra, así como un contexto socioeconómico y político. Orientación metodológica muy extendida hoy día. En definitiva esta propuesta de análisis de la metáfora visual en la fotografía, se basa, en el análisis textual de la fotografía, sin dejar de lado las valiosas informaciones que ofrece, el conocer al autor.

Entendido este ensayo, como una sucesión de elementos de igual densidad, sometido a una misma presión emotiva a los cuales se les quita toda tendencia hacia una significación individual y como inventada. La función de las imágenes en el ensayo, es, la de ordenar una especie de protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la brevedad de una relación, en cuanto a la sintaxis de la imagen se refiere, llevar o reducir el pensamiento visual al límite exacto de un modelo. El propósito, es llevar lejos un sentido que no quiere depositarse en el fondo de una imagen, sino expandirse al modo de un gesto total de análisis. La imagen tiene solo un proyecto vertical, como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias: es un signo erguido. La imagen fotográfica funciona en este ensayo, como una sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con el edificio de San Carlos. Desemboca inevitablemente, siempre en la imagen, frontalmente, la recibe como una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles. La imagen es, enciclopédica, contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que un discurso relacional hubiera impuesto una elección. La imagen fotográfica tiene una forma genérica, es una categoría. Cada imagen incluye una metáfora y se convierte así en un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen categorías del lenguaje fotográfico, inmersas en el ensayo.

Freund (1993) señala que el lenguaje visual se reduce a un contenido persuasivo, retórico, postula el dialogo, instituye un universo en el que los artistas no están solos, donde las imágenes tienen el peso de las cosas, donde las imágenes son siempre el encuentro con el otro, la imagen es portadora de euforia, porque es un lenguaje inmediatamente y eminentemente social.

Barthes (2009) es de la opinión que la fotografía olvida el olvido y se instaura en memoria a la manera de *Mnemon* (personaje de la mitología griega): el que recuerda pero que ante todo hace recordar; un artista de la memoria, justo como el ensayista visual. Los seres humanos se han sustenta-



do en la memoria y en el recuerdo para enfrentar de alguna manera la muerte y el olvido. Es por eso que se construyen monumentos para no olvidar lo perdido, vivir lo muerto y revivir lo descarnado. La fotografía en este ensayo, ocupa el espacio del monumento funerario, arrebatándole la muerte a la naturaleza y entregándosela a la historia. Pero haciendo de las imágenes de este ensayo, el testigo general, además natural de lo que ha sido la sociedad artística, dentro de la Academia de San Carlos, para no renunciar al monumento, al edificio.

Resulta, entonces, interesante, imaginar, buscar, encontrar el sentido en la imagen fotográfica, inmersa en la metáfora, más que en el edificio mismo. El ensayo no se limita a yuxtaponer ejemplares del edificio citado, sino que combina, en cada vez determinado elemento de cada rincón de la academia, con otro elemento característico y relevante, así como concreto, de la Academia de San Carlos. Introduciendo de esa manera al espectador al proceso dinámico de la construcción de la retórica. En este caso, se realiza una acción compleja, se crea una especie de simulacro que sólo puede nacer en el campo abierto por la simulación, pero que al mismo tiempo se separa de ella en el ejercicio de su propia invención, los signos han tomado el papel de los objetos, se desplaza el mundo referencial del objeto al signo “Conocer al mundo por sus imágenes es resignarse a la pérdida y vivir la melancolía. Pérdida del objeto real suplantado por el objeto sin pérdida (no degradable) pero perdido” (Deleuze, 1972, p. 21).

Desde este planteamiento, se hace evidente que lo visual, en la metáfora de la imagen, tiene un distanciamiento propio, aun mejor, el mismo lenguaje metafórico, es la distancia de las cosas. Literalmente, la fábula olvida esta distancia, en tanto que la ficción se mantiene en ella, le da calidad de conciencia y no pretende representar la realidad. Parece complicado, tratando de dilucidar, son diferentes maneras de entender la metáfora visual dentro de un ensayo fotográfico, inmerso en un contexto específico.

Entender una fotografía, es entender una imagen que se obtiene a partir de un ojo mecánico, casi divino, una solución técnica de las funciones de la cámara, buena exposición, ideal desde el principio de la toma, un tema seleccionado cuidadosamente, así como una iluminación idónea, un discurso bien planteado, una intención basada en la función de la imagen y una excelente composición, específicamente, una



buena composición, es aquella libre de errores en las líneas y el equilibrio morfológico, tonal o de masas, que pueden hacer un tema desagradable; una iluminación correcta, es una combinación de luces y sombras adecuadas para resaltar el punto de interés de la composición. Pero lo anterior no sirve de nada si no va unido a unos valores verdaderos, tonos acertados, textura adecuada, sombras ricas y transparentes y medios tonos delicados y fluidos. Este ensayo, definitivamente tiene a bien cuidar los detalles anteriores, se puede reconocer, en cada una de las fotografías que conforman este ensayo. No todos los receptores saben apreciar valores o tonos falsos, pues pocos fotógrafos se preocupan por estos detalles. El resultado tonal en una fotografía, incide en manos del fotógrafo, en el trabajo de laboratorio, pues la exposición y el revelado pueden transformar un efecto soso en algo brillante. (Fontcuberta, 2003).

En “*Leyenda de San Carlos*”; trabajo en blanco y negro, se enfrenta a una problemática dominada por los autores, traducir las distintas reflexiones de colores en aquellos convencionales tonos monocromos, al mirar y traducir correctamente, da una impresión de color real a través de una ajustada relación de valores, incluso en un trabajo monocromático. Esta es una razón por la cual la fotografía no puede actuar sola, no da ningún resultado, estos fotógrafos recurren a la metáfora para hacer funcionar cada imagen en correlación con el ensayo completo. Fontcuberta (2003) señala que “la meta de los mejores fotógrafos, así como la de todos los verdaderos artistas, no es sólo la de producir una imagen, sino la de grabar en su positivado la impresión que sienten ante la presencia del tema y transmitir está a los demás” (p. 97).

Este ensayo fotográfico, utilizado como vehículo de expresión, considerando un conjunto de materiales: la cámara, la física de la luz, la química, la alquimia, la foto sensibilidad y otros agentes sobre los metales; que en manos de unos pocos individuos que se encuentran bajo el control de una profunda necesidad interior combinada con el conocimiento, se convierten en obras de arte con vida propia. Lo anterior se logra con la yuxtaposición de dos elementos, primero, un gran respeto y entendimiento de los materiales con los cuales se trabajó, así como un determinado dominio sobre ellos, logrado gracias a la práctica. Y segundo, ese algo indefinible, el elemento que pone en contacto al producto con la vida, que por tanto, debe ser resultado de un profundo sentimiento y experiencia de la misma vida. El propio sentimiento es



una forma libre de vivir; “por una forma libre de vivir entiendo el difícil proceso de dilucidar cuáles son los sentimientos que cada uno personalmente siente hacia el mundo, separándolos de los sentimientos e ideas de los demás” (Fontcuberta, 2003, p. 106)

Para considerar el análisis de la fotografía, en este ensayo, también se toma en cuenta el análisis de las formas, sus valores tonales, las texturas y las líneas, que son los instrumentos estrictamente fotográficos, saber entenderlos, controlarlos y armonizarlos, al escoger el momento, la luz, los objetos, ser fiel a ellos, sabe encontrarles su lugar como forma y como textura. El motivo que da nacimiento a la serie, pareciera denotar un esteticismo más cercano a la descripción formal, a la denotación desplazada en secuencia, pero “*Leyenda de San Carlos*”, en sus imágenes más que describir, narra la vivencia de un ser común y auténtico, atravesado por connotaciones culturales específicas. No hay que olvidar que el trabajo es serial y se encadenan una a una las imágenes, constituyendo, toda la obra fotográfica, un ensayo fotográfico.

El trabajo se inscribe dentro de la línea esbozada con relación a la metáfora visual y a la retórica, como ya se ha explicado anteriormente, de ahí que se imponga la seriación. Organiza los elementos de la imagen fotográfica a manera de instalación, mostrando los desarrollos determinados de su lectura. El ensayo está contenido en una sola lectura cuadrangular, subdividida en cuadrícula, es decir, el ejercicio de seriación se da en un solo plano donde siempre se mantiene un solo tono específico, un monocroma determinado. El mismo modelo es trabajado de diferentes maneras, simplificando los elementos significantes: pasa de la forma al espacio tonal, provocando cierta complejidad en su lectura, es donde entra la metáfora, pues el código abierto es cada vez más hermético. El espacio referencial de las imágenes que conforman el ensayo, así como el mundo de los objetos, tienen un ámbito significativo, una interacción de metáforas que lo describen y representan.

Existe un riesgo muy notable en el trabajo de análisis de la imagen: el de la deriva interpretativa, que nos pueda conducir a trascender la materialidad del texto icónico. Lo que Umberto Eco (2013) ha descrito en su estudio “*Los límites de la interpretación*” como un segundo tipo de fanatismo epistemológico, a saber que todo texto puede interpretarse infinitamente, pero sin confundir con el anarquismo



epistemológico. Susan Sontag en “*Contra la interpretación*” también advierte de este riesgo al hablar de la arrogancia de la interpretación, por excesiva atención al contenido y la descripción rigurosa de la forma (Marzal, 2007).

El análisis, específico de este ensayo, consiste en la distinción de cuatro niveles, que se explicaran detalladamente, desde la materialidad de la obra y su relación con el contexto, hasta un nivel enunciativo.

#### **Nivel Contextual:**

El primer asunto a enfrentar es la constatación de que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios, sus propias convicciones, gustos y preferencias, factor distorsionante del análisis que se procura corregir.

#### **Datos Generales**

**Título:** El título de la fotografía o “pie de foto” es fundamental ya que suele indicar el sentido de la fotografía desde la perspectiva del autor.

**Autor, nacionalidad, año:** Esta información es importante, porque fijan la autoría de la imagen, la nacionalidad del fotógrafo y el año de producción de la fotografía, lo que permitirá situarla geográfica e históricamente, suficiente para relacionar la fotografía con el conjunto de la obra del autor, si éste es conocido, o con otras producciones plásticas y audiovisuales del periodo y del país en el que cabe contextualizar la imagen que se analiza. Es necesario, en el análisis de la imagen fotográfica, disponer de información sobre la biografía del fotógrafo, incluso, de comentarios críticos realizados por especialistas sobre la obra fotográfica que se analiza. Se incorpora al análisis la información sobre las condiciones de producción y exhibición de la fotografía, que ayudan a comprender la imagen.

**Procedencia de la imagen:** También es conveniente explicitar la procedencia de la imagen; de un libro, catálogo o documento electrónico, de dónde se ha obtenido. No es lo mismo valorar una fotografía reproducida en un catálogo, cuya calidad puede ser mejor o peor que el original fotográfico, con sus dimensiones y cualidades plenas.

**Género y subgénero:** Sirve de orientación al espectador que no renuncia al uso de estas denominaciones: género; (retrato, fotorreportaje, bodegón, paisaje); subgénero; (desnudo, fotografía de prensa, fotografía social, fotografía de guerra, fotografía arquitectónica, fotografía artística, fotografía de moda, fotografía industrial, fotografía publicita-





ria, urbana, macro, nocturna, deportiva), entre muchos otros subgéneros.

**Movimiento:** Es posible incluso poder situar al autor de la fotografía en una determinada corriente o movimiento artístico, escuela fotográfica, cuyo conocimiento puede ser de gran utilidad para el análisis textual de la fotografía. En ocasiones, la escuela, movimiento o escuela artística tiene un programa estético, cuyo conocimiento resultará muy útil.

#### **Parámetros Técnicos**

**B/N, Color:** La fotografía a analizar puede ser en blanco y negro o en color, o bien puede haber sido coloreada a posteriori. En blanco y negro, se pueden emplear técnicas de virado de la imagen, realizadas de forma química o digital. En ocasiones, según el tipo de película o del revelador empleado, el blanco y negro puede tener una dominante fría (azulada) o cálida (amarillenta).

**Formato:** Otro aspecto igualmente importante es el tamaño y dimensiones de la copia positiva o de la imagen analizada. El formato es una noción técnica que permite describir, de forma objetiva, el tipo de proporción o ratio que presentan los lados de la imagen.

**Cámara:** El tipo de cámara utilizada es otro aspecto relevante. El objeto fotografiado está condicionado, de forma muy notable, por la presencia del dispositivo técnico. La temporalidad de la fotografía se ve alterada intensamente si se ha utilizado uno u otro tipo de cámara. No es lo mismo la captación del instante fotográfico (que recoge un gesto o expresión concreta, tan importante en el campo del fotoperiodismo) o la búsqueda de una atemporalidad del retratado (que persigue captar las cualidades subjetivas o “esencias” del sujeto fotografiado).

**Soporte:** En ocasiones, se puede disponer de información sobre el tipo de formato fotográfico empleado; como 35 mm, formato medio, gran formato, fotografía digital, este aspecto, puede ser muy matizado algunas veces, incluso información sobre la marca y tipo de película utilizada, el formato de compresión empleado. Estas informaciones permiten comprender cómo se ha conseguido obtener determinados efectos visuales y, sobre todo, las condiciones de producción de la fotografía.

**Objetivos:** Esta información, cuando está disponible, permite conocer si ha sido empleado un teleobjetivo, un gran angular, un objetivo normal, un ojo de pez. La elección del objetivo tiene importantes consecuencias en la cons-



trucción del punto de vista físico de la fotografía. Aunque esta información no está disponible con frecuencia, no debe resultar difícil deducir qué tipo de óptica ha sido empleada. La elección del objetivo fotográfico determina el modo en que el sujeto u objeto fotográfico ha sido retratado, indicio del tipo de relación que se ha establecido entre el fotógrafo y el sujeto u objeto fotográfico.

**Otras informaciones:** En este apartado, se pueden incluir algunas informaciones disponibles (cuando sea posible) como la iluminación, la técnica de revelado o de postproducción empleadas. No es lo mismo emplear iluminación natural o artificial, de flash o continua, ya que esto tiene importantes consecuencias en la producción fotográfica. En ocasiones podemos hallar virado, solarización, pasterización, imagen negativa, utilización de filtros fotográficos (ópticos o digitales).

#### **Nivel Morfológico:**

El segundo nivel de análisis, el del nivel morfológico de la imagen, sigue las propuestas enunciadas por distintos autores, heterogéneas entre sí, se habla de conceptos de cierta complejidad, aunque en apariencia parezcan simples; elementos formales y elementos no formales, haciendo eco en las teorías alemanas gestaltianas de la imagen y la percepción.

#### **Descripción del Motivo**

El análisis debe comenzar con una detallada descripción del motivo fotográfico, es decir, de lo que la fotografía representa en una primera lectura de la imagen. Esta primera aproximación informará del grado de figuración o abstracción de la fotografía y, asimismo, de la clave o claves genéricas en las que cabe enmarcar el texto fotográfico que se estudia.

#### **Elementos Morfológicos**

**Punto:** El punto como concepto morfológico también puede ser relacionado, con la construcción compositiva de la imagen. De este modo, se habla de la existencia de centros de interés en una fotografía o focos de atención, que pueden coincidir o no con los puntos de fuga cuando se trata de una composición en perspectiva. O de la existencia de un centro geométrico de la imagen. En este último caso, dependiendo de la posición del punto en el espacio de la representación, la composición puede tener un mayor o menor dinamismo.

**Línea:** Morfológicamente, la línea es definida como una sucesión de puntos que, por su naturaleza, transmite



energía, es generadora de movimiento. La línea constituye un elemento formal que permite separar los diferentes planos, formas y objetos presentes en una composición determinada. La línea es un elemento clave para dotar de volumen a los sujetos u objetos dispuestos en el espacio bidimensional de la representación visual. Cuando la línea coincide con los ejes diagonales, su capacidad dinamizadora es todavía más evidente.

**Plano(s) – Espacio:** La percepción de planos en una imagen se da por dos elementos: la superposición de las figuras del encuadre, lo que permite distinguir entre objetos y sujetos situados más cerca o más lejos del punto de observación; y por el aspecto proyectivo, es decir, por su disposición desde un ángulo determinado, lo que se define por la perspectiva. La construcción de la espacialidad (entendida como tridimensionalidad) está relacionada directamente con el fenómeno gestaltiano de figura-fondo.

**Escala:** La escala se refiere al tamaño de la figura en la imagen, siendo el tamaño del cuerpo humano, en el encuadre, el principio organizador de las diferentes opciones que se pueden hallar. En general, cuando más cercana es la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen, de tal modo que una escala reducida (un primerísimo primer plano o un primer plano) suele favorecer la identificación del lector; por el contrario, cuanto más general es la escala del motivo fotográfico, más habitual es su distanciamiento.

**Forma:** La forma constituye el aspecto visual y sensible de un objeto o su representación. Se trata de las características físicas y materiales de los objetos, sobre las que reposa su identidad visual. Es decir: el valor estructural de la forma como factor responsable de la identidad visual de los objetos que se reconocen en el espacio de la representación.

**Textura:** La textura es un elemento visual que posee, al mismo tiempo, cualidades ópticas y táctiles. Este último aspecto es el más sobresaliente, ya que la textura es un elemento visual que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies de los objetos o sujetos fotografiados. En ocasiones, el grano de una imagen fotográfica puede ser simultáneamente forma, textura y color.

**Nítidez de la imagen:** Sin duda, la nitidez de la imagen es un recurso expresivo con una dimensión objetiva que, en ocasiones, puede encerrar una variedad de significaciones



notable, en especial cuando se combina con la utilización de otros recursos.

**Iluminación:** La percepción de las formas, texturas o colores sólo puede hacerse gracias a la existencia de luz. Pero además, la utilización de la luz puede tener una infinidad de usos y significaciones de gran trascendencia, con un valor expresivo, simbólico, metafórico. En el campo de la fotografía, se emplea el término “iluminación” para hacer referencia a la utilización de la luz en la construcción de la imagen fotográfica. Se habla de calidad; dirección, intensidad, difusión y color.

**Contraste:** El contraste del motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces. Concepto que puede ser aplicado indistintamente a la fotografía en blanco y negro o a la fotografía en color, sea ésta mecánica o digital. La gama tonal de grises que aparece en una imagen puede ser más o menos rica.

**Tonalidad – B/N:** El color es un elemento morfológico que posee una compleja naturaleza, muy difícil de definir. Por un lado, se puede hablar de la naturaleza objetiva del color, lo que nos permite distinguir tres parámetros: tono/matíz, saturación, luminosidad.

**Otros Elementos:** Cabría aquí la inclusión de comentarios sobre la posibilidad de que una fotografía incorpore inscripciones de textos, palabras, frases o elementos verbales, que puede realizarse en dos dimensiones diferentes: como componente objetual, fruto de la presencia de marcas, calendarios, cartas, luminosos, o bien; como componente conceptual, por la expresión directa de una palabra o frase sub o superpuesta.

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del nivel morfológico de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes. El conjunto de aspectos tratados permitirá determinar si la imagen analizada es figurativa/abstracta, simple/compleja, mono-sémica/polisémica, original/redundante.

#### **Nivel Compositivo:**

El modelo de análisis continúa, con el estudio del nivel compositivo, se trata de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen. Esta estructura tiene un valor estrictamente operativo, pues no se encuentra oculto tras la superficie del texto. Si se trabaja



en un medio gráfico, debe encontrarse el camino para simplificar la expresión y eliminar todo lo innecesario, lo superfluo. Cada una de las partes de la imagen, debe tener un significado y estar en relación con los demás elementos.

#### **Sistema sintáctico o compositivo**

**Perspectiva:** En la creación de la perspectiva juega un papel fundamental la interacción de las líneas de composición y la ausencia de “constancia” en la percepción de las formas. Las formas rectangulares, por ejemplo, son percibidas como oblicuas, que siguiendo los gradientes de tamaño, se van ubicando en las líneas de fuga de la perspectiva representada.

**Ritmo:** el ritmo es un elemento dinámico, cuya naturaleza debe relacionarse con la experiencia de temporalidad en la percepción de una imagen. Es precisamente este valor relacional entre elementos lo que lleva a incluir este concepto en el presente nivel compositivo, en la medida que el ritmo constituye un parámetro estructural.

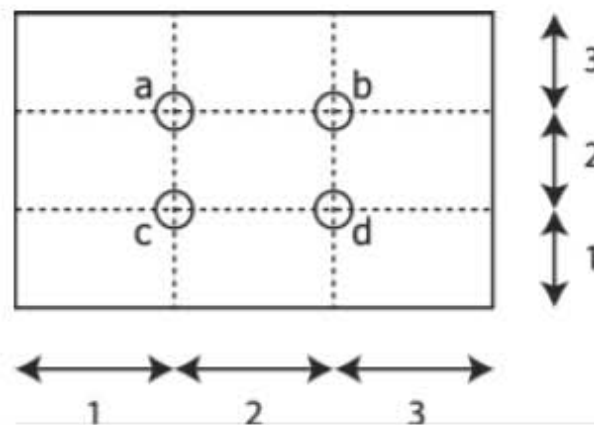
**Tensión:** La tensión, es otra variable dinámica de la imagen fotográfica. Esta tensión puede aparecer en composiciones que presentan un claro equilibrio que será de naturaleza dinámica, el llamado equilibrio dinámico.

**Proporción:** la proporción es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas y entre las partes de dicho objeto entre sí. La ruptura de las proporciones del sujeto fotografiado es un elemento sobre el que descansa una estética de la fealdad. La proporción es un concepto compositivo que también alude a la relación del sujeto/objeto representado y el propio espacio de la representación.

**Distribución de pesos:** Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un peso variable en el espacio de la composición, hasta presentar una determinada distribución de pesos visuales, que determinan la actividad y el dinamismo de dichos elementos.

**Ley de tercios:** La mayor o menor importancia del centro de interés de un objeto visual en el interior del encuadre está íntimamente ligada al peso que tenga en la composición, en relación con otros elementos visuales. Si dicho centro de interés coincide con el centro geométrico de la imagen, su peso será menor que si está ubicado en zonas más alejadas. La obtención de estas líneas de tercios se consigue al dividir la imagen en tres partes iguales en horizontal y en vertical, tomando como referencia los límites horizontal y vertical del propio marco de la fotografía.





80. Dos líneas imaginarias horizontales y dos verticales, proporcionan la división en tercios

**Orden Icónico:** Relación entre los elementos de una composición o secuencia de imágenes; Equilibrio-Inestabilidad. La fractura del equilibrio puede dar lugar a la aparición de composiciones provocadoras e inquietantes para el espectador. Simetría-Asimetría. La simetría se define como equilibrio axial. La ruptura de la simetría ofrece un elenco muy variado de posibilidades. Regularidad-Irregularidad. Una composición basada en la regularidad se sirve de la utilización de una uniformidad de elementos. -Simplicidad-Complejidad. El orden icónico se basa en la simplicidad compositiva, con una utilización de elementos simples. Unidad-Fragmentación. Una composición basada en la unidad propone la percepción de los elementos empleados como totalidad. Economía-Profusión. La economía compositiva se sirve de un número limitado de elementos. Reticencia-Exageración. La reticencia se basa en una propuesta compositiva en la que con el mínimo material visual se consigue una respuesta máxima del espectador. Predictibilidad-Espontaneidad. La predictibilidad compositiva se refiere a la facilidad del receptor para prever, casi instantáneamente cómo será el mensaje visual. Actividad-Pasividad. La actividad consiste en la representación de movimiento y dinamismo. Sutileza-Audacia. Una composición basada en la sutileza huye de la obviedad y persigue la delicadeza y refinamiento de los materiales plásticos empleados. Neutralidad-Acento. Una composición neutral persigue vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos plásticos muy simples. Transparencia-Opacidad. Se trata de composiciones en las que el observador puede percibir sin dificultad elementos visuales que permanecen ocultos en el fondo perceptivo,



semi-ocultos por otros ubicados en el primer término o plano de la imagen. Coherencia-Variación. La coherencia compositiva se basa en la compatibilidad formal de los elementos empleados en la composición. Realismo-Distorsión. Este par define el grado de distorsión del motivo fotográfico. Planitud-Profundidad. Se basa en la ausencia o utilización de la composición en perspectiva. Singularidad-Yuxtaposición. Cuando la composición se basa en la utilización de un tema aislado. Secuencialidad-Aleatoriedad. Una composición secuencial se apoya en la utilización de una serie de elementos visuales dispuestos según un esquema rítmico. Agudeza-Difusividad. La agudeza está vinculada a la claridad de la expresión visual, lo que facilita la interpretación del mensaje visual.

**Recorrido Visual:** Mediante el recorrido visual se establece una serie de relaciones entre los elementos de la composición. El orden en la lectura de los elementos visuales se determina por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales.

**Estaticidad / Dinamicidad:** Permitirá realizar, un balance global en la valoración de la presencia de la estaticidad y dinamicidad de la composición, al relacionar distintos aspectos ya tratados.

**Pose:** La pose del modelo o sujeto fotográfico es un elemento de capital importancia. Se trata de describir cómo está posando el sujeto, si se trata de una fotografía que pretende captar la espontaneidad de un gesto o una mirada determinada, o si el modelo está posando conscientemente. La valoración de su actitud y el examen de los calificadores serán tratados en el nivel interpretativo del análisis.

#### **Espacio de la Representación**

**Campo / Fuera de campo:** Por lo que respecta al espacio fotográfico, es un espacio que no está dado y que no se construye. El espacio fotográfico es un espacio a tomar, una selección y sustracción que opera en bloque. El campo fotográfico se define como el espacio representado en la materialidad de la imagen, y que constituye la expresión plena del espacio de la representación fotográfica. Pero la comprensión e interpretación del campo visual presupone siempre la existencia de un fuera de campo, que se le supone contiguo y que lo sustenta. El fuera de campo y la ausencia son elementos estructurales en una interpretación o lectura de la representación fotográfica.





**Abierto / Cerrado:** Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio abierto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios cerrados.

**Interior / Exterior:** La representación de un espacio interior tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios exteriores. Se habla, también, de los efectos metafóricos que suponen la representación de uno, u otro tipo de espacio.

**Concreto / Abstracto:** Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio concreto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios abstractos.

**Profundo / Plano:** Referencia a la importancia de la perspectiva y de la profundidad de campo en la construcción del espacio de la representación. En este nivel del análisis se trata de valorar en qué medida la representación plana del espacio se corresponde con una mirada más estándar o normalizada como el clasicismo, frente a la representación en profundidad, más próxima a la configuración plástica barroca.

**Habitabilidad:** Según el grado de abstracción de la imagen, será más o menos fácil que el espacio pueda ser habitable por el espectador. La habitabilidad hace referencia al tipo de implicación que la representación fotográfica promueve en la operación de lectura de la imagen. De este modo, hablaremos de mayor o menor habitabilidad en función de la identificación o el distanciamiento, que el espacio sugiera al espectador.

**Puesta en escena:** El dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio diseñado para producir determinados efectos, esto es, la impresión de realidad, entre otros. En este sentido, la



imagen fotográfica no es ajena a una acción deliberada de enunciación textual, a una puesta en escena que destila una ideología concreta y que un análisis no puede obviar.

#### **Tiempo de la Representación**

**Instantaneidad:** La instantaneidad hace referencia a cómo la fotografía constituye siempre la representación y captación de una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal. La elección y consecución de ese instante no es fruto de la casualidad, sino que implica una actitud, predisposición y preparación especiales del fotógrafo.

**Duración:** La representación de una duración del tiempo es, paradójicamente, otra opción discursiva del texto fotográfico. Las fotografías realizadas a baja velocidad ofrecen vistas peculiares del mundo, sobre todo cuando se emplean prolongados tiempos de exposición. El barrido es asimismo otra técnica que permite transmitir esta idea de duración, sumada a la idea de movimiento, ya que consiste en la realización de una fotografía a media o baja velocidad siguiendo el movimiento de un sujeto u objeto.

**Atemporalidad:** El término atemporalidad es utilizado, con frecuencia, como sinónimo de la durabilidad, es decir, de la concepción y representación del tiempo como duración. Hay que diferenciar este parámetro para tratar de dar cuenta de aquellos casos en los que la fotografía no presenta ningún tipo de marcas temporales.

**Tiempo simbólico:** El tiempo que nos refleja la propia fotografía, un fragmento de la realidad, antes y después de ese fragmento es infinita la extensión del tiempo y el espacio.

**Tiempo subjetivo:** La experiencia propia del espectador ante el hecho retratado.

**Secuencialidad / Narratividad:** El orden visual y las direcciones de lectura son algunos factores que resultan determinantes para reconocer en la imagen la presencia de una secuencialidad temporal o narratividad en la fotografía. Toda imagen cuenta una historia con la participación activa, en su lectura, del observador.

#### **Nivel Enunciativo:**

La metodología de análisis se cierra con el nivel enunciativo de la imagen, se pone acento en el estudio de los modos de articulación del punto de vista. Cualquier fotografía en la medida que presenta una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa, así se conoce la



ideología implícita de la imagen y, la visión de mundo que transmite.

#### **Articulación del punto de Vista**

**Punto de vista físico:** El encuadre de una fotografía es resultado de la selección de un espacio y tiempo dados. Todo encuadre responde a un punto de vista, corresponde a una determinada manera de mirar, y ello implica una relación entre elementos materiales e inmateriales, presentes y ausentes en la propia representación. Desde dónde ha sido realizada la fotografía, si la fotografía está tomada a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, en picado, en contrapicado, o desde otras posiciones. La elección de la altura de la toma, el ángulo de la cámara, suele connotar un peculiar modo de “relación de poder” entre la representación y la instancia enunciativa, que determina la articulación del punto de vista.

**Actitud de los personajes:** La actitud de los personajes puede revelar ironía, sarcasmo, exaltación de determinados sentimientos, desafío, violencia, entre otros, y promover en el espectador cierto tipo de emociones. Estas actitudes pueden ser estudiadas a partir del examen de la puesta en escena y de la pose de los actantes de la fotografía. El examen de las miradas de los personajes es otro aspecto que da muchas pistas sobre las actitudes de los personajes.

**Calificadores:** Estos calificadores informan del grado de integración del sujeto fotográfico el entorno, y del grado de proximidad o alejamiento que la instancia enunciativa promueve en el espectador de la fotografía.

**Transparencia / Soltura / Verosimilitud:** Numerosas puestas en escena fotográficas, basadas en la concepción indicial de la fotografía, siguen el principio del borrado de las huellas enunciativas que, precisamente, alientan su confusión con el referente, con la propia realidad. El medio fotográfico ha sido calificado históricamente como un arte menor, precisamente a causa de su consideración como dispositivo que no implica un trabajo sobre la forma y la realidad. Numerosos elementos expresivos y técnicas compositivas crean artificiosidad. Artificiosidad muy marcada, que rompe la verosimilitud de la representación.

**Marcas textuales:** La tensión entre líneas, dominantes cromáticas, la co-presencia de centros de interés o focos de atención en la imagen, la tensión entre formas geométricas (triángulo-rectángulos), la presencia de composiciones simétricas o irregulares, la compleja organización interna de la composición fotográfica, junto a otros elementos, son



algunas marcas textuales que informan de la presencia del enunciador en la imagen. Se refiere a, marcas que se pueden reconocer en la propia morfología de la imagen, que tienen relaciones de tipo indicial, icónica, simbólica o puramente referencial.

**Mirada de los personajes:** En determinados géneros, como la fotografía social y la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es sistemáticamente velada mediante la no mostración de la mirada de los personajes hacia la cámara. La mirada hacia la cámara del personaje protagonista constituye una interpelación directa, desafiante, al espectador de la imagen.

**Enunciación:** La fotografía no es, pues, sólo una imagen sino, sobre todo, el resultado de un hacer y de un saber-hacer; es un verdadero acto icónico, es decir, debe entenderse como un trabajo en acción. En este sentido, la fotografía no puede ser separada de su acto de enunciación. Hay dos estrategias principales en la enunciación fotográfica:

**Búsqueda del realismo:** en la puesta en escena, en la que los signos fotográficos mantienen una relación física con su aparente.

**No busca el realismo:** de naturaleza metafóricas donde las relaciones entre los elementos o signos visuales son imaginarias. En la metáfora la relación entre el signo y el referente no es por contigüidad, sino absolutamente libre, lo que implica lecturas más amplias, múltiples y complejas.

**Otras dos estrategias enunciativas:**

**Identificación:** es más frecuente en las fotografías que buscan la impresión de la realidad.

**Distanciamiento:** se utiliza cuando el espectador es consciente de la naturaleza artificial de la representación fotográfica.

**Relaciones intertextuales:** Hay que destacar que todo texto, por definición, siempre se relaciona con otros textos que le han precedido. El fotógrafo no puede evitar las influencias de la obra de otros fotógrafos, y de otras que traspasan los límites de la propia fotografía, como la pintura, el cómic, el cine, el discurso televisivo, la escultura, la literatura, entre otros. La huella de estas influencias quedará registrada, de forma más o menos visible, en la propia materialidad del texto fotográfico que produzca, y que se manifiestan en las huellas enunciativas. Intertextualidad (de forma general): cuando se detecta un juego de relaciones lo suficientemente elaborada y trabajada entre la imagen analizada y otras



obras. La ironía y el humor son efectos que se consiguen mediante la utilización de estas técnicas.

#### **Interpretación global del texto fotográfico**

**Interpretación global:** De carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados, la metáfora como artífice de la persuasión en el ensayo fotográfico y, en la construcción de una lectura fundamentada, para realizar una valoración crítica sobre la calidad de la imagen en el ensayo fotográfico analizado. Contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, entre otros. Recomendable seguir el “principio de la parsimonia”: elección de la hipótesis interpretativa más sencilla. Hay que ofrecer una lectura crítica de la imagen desde una visión de la totalidad, para lo que habrá que sintetizar los aspectos más relevantes vistos con anterioridad. El placer visual es un factor clave en la recepción de las imágenes.

A continuación, se muestra la efectividad de la aplicación de esta metodología de análisis a 29 fotografías, integradas en el ensayo fotográfico “**Leyenda de San Carlos**”, para satisfacer las expectativas de la metodología propuesta para el análisis de la metáfora visual como artífice de la persuasión.

Las imágenes creadas por los alumnos de Horna, en torno a San Carlos, constituyen un capítulo especial en la historia de la educación fotográfica en México, tal y como lo manifiesta la obra de quienes han pasado por el taller de San Carlos: Elsa Chabaud, Flor Garduño, Silvia González de León, Víctor Manuel Monroy, Estanislao Ortiz, Sergio Carlos Rey, Arturo Rosales, por mencionar sólo a algunos; construyen sus propias historias visuales, en las que su alma poética fabrica escenas y series fantásticas, ricas en símbolos. Según el estudio hecho en esta investigación, es justamente eso lo que se considera un ensayo fotográfico, cargado de fuertes dosis de metáfora, interna en un mundo mágico de significados y símbolos tan ricos y variados como la imaginación lo permita, conecta con su mundo y con su forma de ver la realidad, para mostrarla al espectador, ubicado en un contexto similar al que ella refleja y vive. Imágenes que son el reflejo de un elocuente mundo interior, que pone de manifiesto una alta expresividad. Se muestra una peculiar forma de reunir objetos y de aprender su propia realidad. El tiempo queda congelado, el momento es capturado en un afán de



permanencia, es entonces, un objeto y un documento libre e independiente.

El ensayo fotográfico “*Leyenda de San Carlos*”, ubica el vasto mundo de la metáfora visual, donde la imagen fotográfica aparece como una médula estática que nos remite de manera pura al concepto del mundo referencial, que es comprendida desde la identidad de representación, envuelta en el contexto histórico y social, lo que nos crea, un efecto de veracidad. Se pierde la realidad tras el interesante mundo de las imágenes y es esa pérdida la que juega como impuesto nostálgico de la cultura, imprimiendo a todo esto un carácter artístico obligadamente. Se mueve entre lo subjetivo, propio del ensayo y también se aproxima a la descripción formal, pero siempre con la poética intensión de inducir al espectador en la metáfora visual, existe, la denotación desplazada en la secuencia de las imágenes polisémicas. Concentrada siempre en narrar la vivencia de su ontología atravesando por connotaciones culturales de un grupo específico de artistas; los de la Academia de San Carlos.

La serie “*Leyenda de San Carlos*”; es un producto de los alumnos del taller de fotografía que Horna impartía en la Antigua Academia de San Carlos. Economía en las imágenes, abstractas en provecho de las relaciones. Ninguna imagen es densa por sí misma, es el signo de una cosa y mucho más, la vía de un vínculo. El ensayo está provisto de signos, donde influyen las relaciones que ligan esos signos, que a su vez están transcritas por medio de una marca operacional, de igual o de diferencia (Barthes, 1972).

El símbolo en las imágenes, desde el punto de vista del diseño, es importante para la lectura del ensayo, para el claro entendimiento de la metáfora. Encierra en sí un poder simbólico, el ensayo analizado, crea símbolos, no solo se limita a hacerlos visibles, de alguna manera se ve reforzada la sensibilidad a través del reflejo del universo en objetos de creación, lo que constituye un servicio inapreciable, único, que difícilmente se puede subestimar.

Es entonces claro, que por medio de la metáfora, los alumnos creadores del ensayo, obligan a reconocer como símbolos, todo aquello que representa la vida misma en la antigua academia, de una u otra forma. Naturalmente el ensayo de la *Academia de San Carlos*, tiene tal fuerza en la metáfora, que se puede apreciar y reconocer la importancia del símbolo.



Imágenes que sugieren diferentes cosas dependiendo de la historia con el edificio, pero que sin lugar a duda la metáfora enseña eso que da vida y hace sentir vivo al espectador en un momento acrónico. El ensayo; connota un conjunto de elementos, que nos remiten metafóricamente al edificio, es un ambiente agradable y reconocido, para la gente que en él ha habitado de cierto modo, la mayoría de las imágenes están realizadas en un plano medio paralelo al plano focal de la cámara.

Es importante mencionar que en todas las imágenes que conforman el ensayo, queda claro y explicado en este capítulo, el primer nivel, que es el contextual.

El ambiente está solucionado en tonos grises, todas las fotografías obtenidas en blanco y negro, donde se contrasta ya sea la luminosidad del primer plano con la oscuridad del fondo, o bien a la inversa, creando un elemento metafórico a lo largo del ensayo. El ensayo, está planteado principalmente en el género de paisaje, especialmente en la fotografía de arquitectura, las imágenes están diseñadas bajo un conjunto de metáforas reforzadas en cuanto a su sentido y reestructuradas en una sintaxis de la imagen, provocando un nuevo sentido; una manera de observar y contemplar la fotografía que en su desenvolvimiento, construye un tiempo, acrónico.

La imagen que establece, en concordancia con el libro *“Leyenda de San Carlos”*, la *“Portada”* del ensayo; en un espacio exterior, con modulaciones tonales circunstanciales; una relación textual y figurativa conformada por la concreción geométrica figura – fondo, asimétrica. Imagen con el objetivo específico de testimoniar. En términos retóricos, se acierta el pleonasma, combinado con la anáfora localizada en la repetición de la palabra “Academia”, para conseguir remarcar la idea. Sin duda existe una metonimia por la relación de contigüidad espacial, lógica, por la que se designa a la academia con el nombre de la calle. Es decir la “calle de la Academia” en el centro histórico de la ciudad de México, refiere al añoso edificio, sede de la división de estudios de posgrado de lo que fue la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas), que sigue siendo en el habla plural la “Academia de San Carlos”. Esta imagen posee una gran fuerza expresiva, no ofrece dudas ni ambigüedades al espectador, es un espacio perfectamente reconocible. La imagen se capta en ligera contra picada, lo que ofrece un enaltecimiento de la palabra “Academia”.





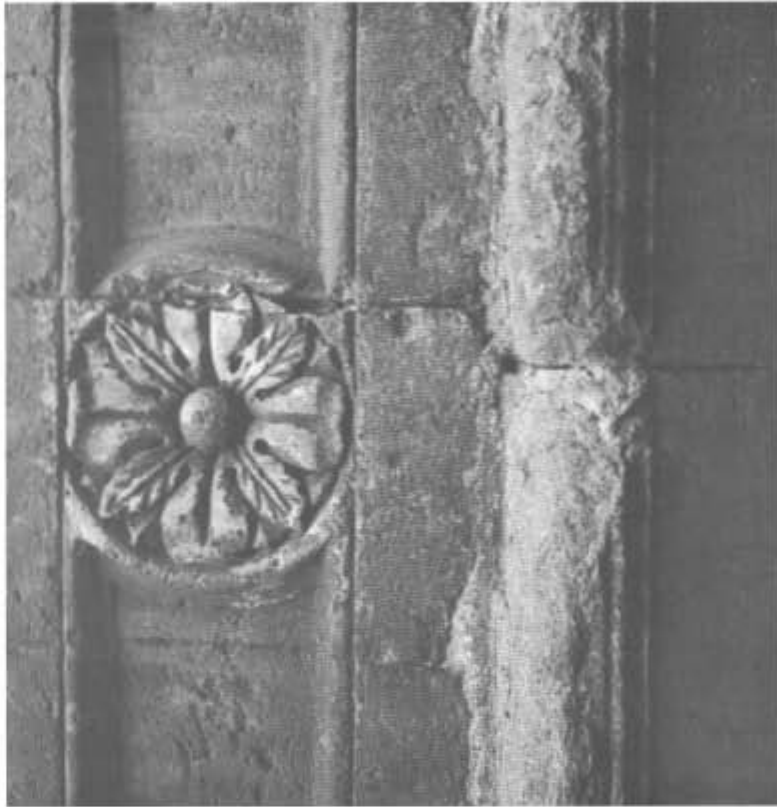


1. Portada “Leyenda de San Carlos”



Los rosetones, detalles característicos del edificio, majestuosos acentos estilísticos de un palacio; ornatos, contenedores de simetrías radiales, evocan a una plumería o un jazmín detrás de la oreja de una bella dama, o en el cabello rizado de una doncella hermosa que simboliza la fuerza, la sensualidad, la belleza fragil al mismo tiempo. La luz natural, destaca la imagen, como en la mayoría de las imágenes de este ensayo. “*Rosetón, detalle de la Academia de San Carlos*” no es la excepción, contraste marcado en los blancos del rosetón y los negros profundos que funcionan como fondo del punto de interés, economía compositiva, reforzada por la regla de los tercios, en la que se dispone el punto de interés en el primer punto, la estaticidad que se obtiene es evidente con las líneas verticales distribuidas a lo ancho de la fotografía, proporcionan un ritmo regular. La sutileza, se conforma con una planitud organizada que, provoca una mirada normalizada, la singularidad de este instante narra un relato con una temporalidad más o menos dilatada. La imagen está tomada a nivel, es una interpelación directa, desafiante hacia el espectador, motiva una reflexión sobre la propia naturaleza de la imagen. Convirtiendo los adornos del edificio en ornatos dispensables, característicos del evocado edificio de la Academia.



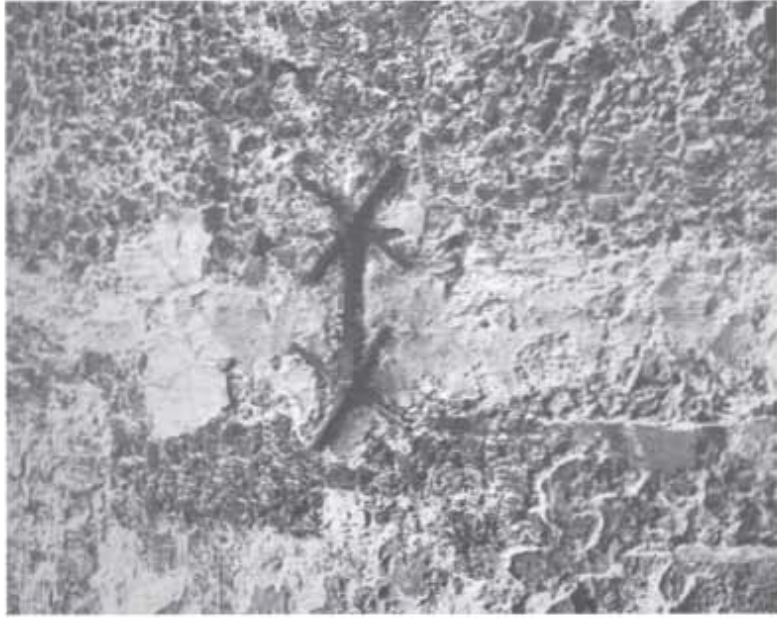


2. Rosetón, detalle de la Academia de San Carlos



Textura, importante elemento formal característicos de las paredes, enmarca la “*Ancora de construcción, muro lateral. Calle de Moneda*”, como un componente objetual, que remite a una cicatriz del edificio, que se deja ver en esta radiografía del muro. Fotografía obtenida, seguramente con un objetivo normal; marca el punto de interés en el centro de la imagen, la distribución del peso visual aumenta la simetría, las líneas curvas y formas orgánicas remiten al movimiento y dinamismo, igual que la epidermis magnificada y allí en medio, la magia de la sutura. Imagen plana, pero que remite profundidad, debido al contraste, el negro intenso al centro denota esa profundidad, el plano de la imagen deja abierta la posibilidad de suponer la escala, puede dar la libre decisión de determinar una imagen magnificada, de la piel del edificio. La iluminación natural juega un papel muy importante en esta imagen que ofrece una riqueza en la textura, resaltando el brillo especial blanquecino, retóricamente hablando, se señala la existencia de la personificación o prosopopeya, representando la idea abstracta, tratando al muro y en consecuencia al edificio, como ser vivo. El orden icónico se basa en la complejidad compositiva, persigue vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos muy simples, provoca menor habitabilidad del espacio por el espectador, la elección del instante no es casual, implica actitud proactiva del fotógrafo, la atemporalidad de la imagen es clara. Lo que se ve, no es más que un fragmento de la realidad, antes y después de ese fragmento es infinita la extensión del espacio y del tiempo. Toma a nivel, no busca el realismo, es de naturaleza metafórica, la relación entre el signo y el referente es absolutamente libre. Se apunta un grado de ambigüedad, un grado de abertura de los significados de la imagen.





3. Ancora de construcción, muro lateral. Calle de Moneda



“*Portada de la Academia. Fachada*”, en formato vertical, apoya la majestuosidad de la fachada, aparentemente es capturada con un objetivo normal o quizá un ligero angular, utilizando un diafragma cerrado. El centro de interés coincide con el centro de los tercios, con el centro geométrico, lo que la hace una composición estática, las líneas verticales que forman las columnas y las líneas horizontales de los muros, juegan y cohabitan en el plano, dando la sensación de profundidad, apoyado por el contraste de blancos puros y negros intensos. La escala se hace evidente, con el plano general, dando en el encuadre una importancia relevante al arco que alberga la entrada principal, la textura lograda en los muros, gracias a la iluminación natural, provoca mayor verosimilitud y realidad al espectador. La perspectiva construye el espacio tridimensional y la evidente profundidad de campo, reforzada por el punto de fuga en el centro geométrico, que deja ver al fondo la escultura representativa de la Samotracia, la repetición de elementos provocan regularidad y simetría, equilibrio axial de elementos, a la derecha y a la izquierda de la imagen. Predictibilidad, realismo que provoca mayor habitabilidad del espacio por el espectador, logrando la identificación en la impresión de la realidad; claridad y legibilidad absoluta. La metáfora es una sinécdoque, que logra usar una parte del edificio para enunciar el edificio completo. Es la puerta que se abre a un túnel profundo y oscuro, para darte la bienvenida al arte, al conocimiento, a la academia; al fondo, la luz, la samotracia que te recibe en este majestuoso edificio, a esta edificación que representa el arte en México. Se hace la conversión, el efecto por la causa; el edificio por la academia, por el arte.





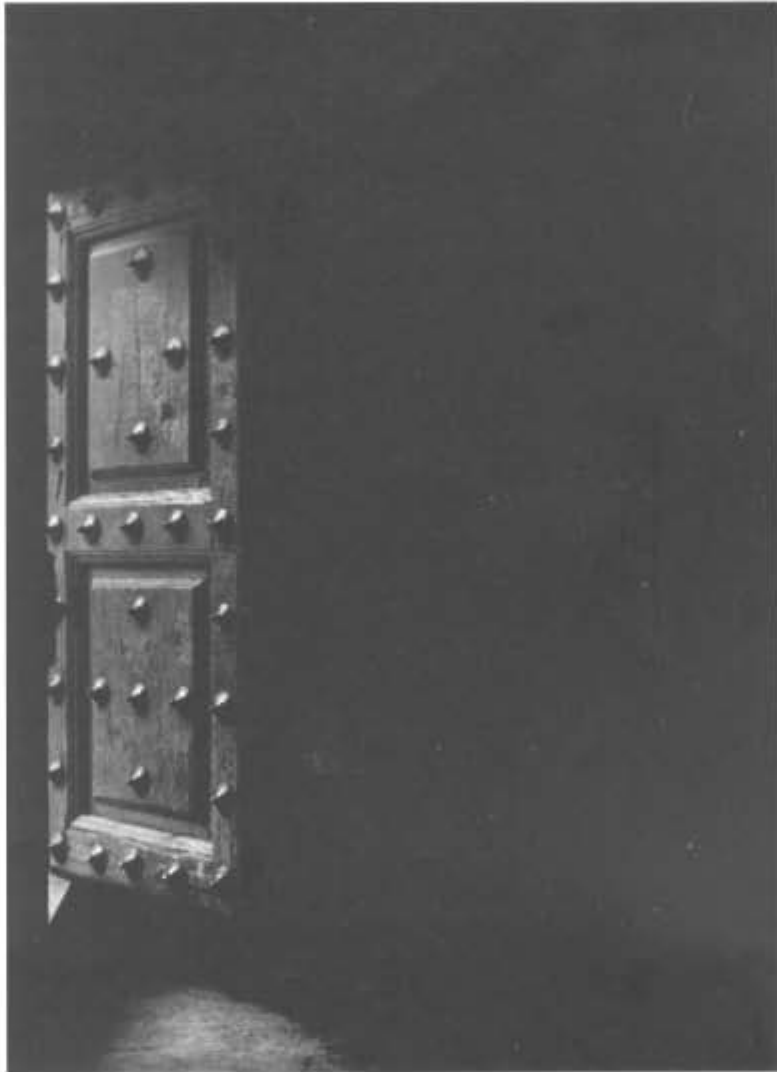
4. Portada de la Academia. Fachada





Hermética y pesada puerta principal, la verticalidad del formato proporciona estabilidad, tomada probablemente con un objetivo normal. El punto de interés coincide con las diagonales, lo que incrementa la tensión, produce dinamismo y movimiento, el plano determina la profundidad de la imagen, origina perspectiva por la proyección en ángulo, el marco de la puerta resalta la importancia de la relación figura-fondo, el plano general favorece la identificación del espectador, a pesar de que la escala es arbitraria, se reconocen geometrías dispuestas con un ritmo especial, se forma una estructura inmutable y permanente en la hoja de la puerta, gracias a la iluminación dura, lateral, que provoca esa tridimensionalidad que juega un papel muy importante en la nitidez de la imagen, que resalta el evidente contraste, con una saturación de los colores acromáticos, negros intensos y una rica gama de grises, dan coherencia y realismo a la fotografía, se evidencia una economía, una eliminación de elementos superfluos para dar protagonismo a la hoja de la puerta, se crea deliberadamente un espacio simbólico habitable para el espectador, sin duda persigue una secuencialidad, el orden visual es determinante para reconocerla. Fotograma capturado a nivel, de naturaleza metafórica, lo que implica lecturas amplias, múltiples y complejas. Retórica por mencionar, la antonomasia, "*Hoja izquierda de la puerta principal de la Academia*", funciona como apelativo que implica una relación, en este caso, lo genérico es el edificio, que es sustituido por lo individual, la hoja de la puerta. Pareciera una pequeña puerta que se entre abre e invita a pasar de la luz a lo sombrío, al misterio, a lo desconocido, a lo místico, denota una tinaja, una caja de pandora, que al abrirla, por la inherente curiosidad, deja escapar a la luz, a los males, pero al mismo tiempo encierra en el interior oscuro la esperanza de la creación.





5. Hoja izquierda de la puerta principal de la Academia



De la misma manera aparece la Samotracia, “*Victoria de Samotracia. Patio central de la Academia*”, la diferencia de estos elementos se percibe en la insistente y determinada forma de leer las esculturas claves y principales que constituyen el entorno del edificio. Fotografía mostrada en formato vertical, seguramente con un objetivo normal, el punto de interés coincide con el punto geométrico, las líneas importantes en la composición determinan la mirada del espectador, líneas diagonales en el fondo que convergen en el centro detrás del punto de interés, lo que ocasiona al mismo tiempo profundidad de campo, por lo que se presume la utilización de un diafragma cerrado, el plano general de la escultura, favorece la aproximación emotiva, la forma estructural de la Samotracia es inmutable y característica, una evidente nitidez de la imagen que logra destacar la figura del fondo que para percibir las texturas se utiliza una dramática luz natural, dura, desde arriba, contrastante, que proporciona mayor expresividad y representación. Imagen equilibrada, simétrica, con unidad y profusión, realismo y agudeza, provocan una mayor habitabilidad del espacio por el espectador, existe una visión encadenada del mundo, prevalece la idea de unidad absoluta. Samotracia erguida en el centro del patio, echada para adelante, orgullosa, guardián fiel y valiente de la Academia, lleva implícita la comparación, que descubre la lítote o atenuación, que con menos se dice más. El guardián Samotracia, representa la unidad de la comunidad artística de la Academia de San Carlos.





6. *Victoria de Samotracia*. Patio central de la Academia



*“Techumbre del patio central en vidrio y fierro fundido”*

la estructura metálica del cielo marca el enramado de ejes horizontales y verticales correspondientes de manera formal al formato. Este cielo forma una repetición precisa, continuidad de pequeñas formas geométricamente a través de un juego de líneas verticales y horizontales, el cual se repite, al igual que los elementos específicos del edificio antiguo. El cielo conformado por una rica variedad de líneas y formas geométricas, tomado probablemente con un objetivo normal, marca el centro de interés en el tercio inferior derecho, revela un dinamismo indiscutible que forma la perspectiva instintiva, organiza estructuralmente la composición interna con el reconocimiento de geometrías simples, rectángulos y triángulos. Iluminación natural, suave, cenital, que aproxima al realismo, otorgado mayor expresividad y representación. Repetición de elementos que provocan regularidad y dinamismo en la imagen, inestabilidad, asimetría, irregularidad, complejidad, fragmentación, profusión, actividad, audacia. Ángulo de toma en cenital, de naturaleza metafórica, la relación entre el signo y el referente es libre, con un grado importante de abertura de los significados de la imagen estudiada. Actúa la elipsis; que omite elementos de la Academia con el objetivo de conseguir un mayor énfasis en la Techumbre del patio central, que denota una compleja estructura enmarañada, igual que una telaraña tendida para la captura de la indefensa presa, esta telaraña captura las ideas, la creación y la inspiración, e impide que se escape de la Academia, al cielo; la nostalgia burlona, atrapa los conceptos, presa huérfana en la telaraña.





7. Techumbre del patio central en vidrio y fierro fundido



Los rincones donde se hospeda el taller de pintura “*Taller de pintura. Edificio anexo*” en dónde la analogía y la metáfora operan como dos figuras típicas de esta trama argumental. Toma capturada con un objetivo normal, presumiblemente, el centro de interés está cargado a la izquierda de la imagen, las líneas de las cortinas dirigen la mirada del espectador, que se ven reforzadas con las líneas verticales que conforman el plano de las ventanas, dotando, de profundidad a la imagen. Una imagen en alto contraste, con la mínima información de textura y básica nitidez, omite los detalles, por la iluminación ambiental dura en contraluz, denota misterio. Imagen dinámica, por el acomodo de los elementos colocados cuidadosamente en la escena, logrando tensión visual, evidente el manejo de los tercios, que otorga a la imagen equilibrio, regularidad, unidad, profusión, espontaneidad, lo que provoca menor habitabilidad del espacio por el espectador. Se facilita la comprensión, la máxima aspiración es unificar, aunque exprese diferentes niveles de complejidad. Toma en contra picada, no busca el realismo, por el contrario sugiere lecturas amplias, múltiples y complejas. El uso de la metonimia, al designar una parte del taller con elementos del espacio físico, se basa en la relación de proximidad existente entre el espacio real y el concepto representado. La parte por el todo; la magia y misterio en torno al taller de pintura, silencioso observador de creaciones y creadores, de musas inspiradoras, que guarda silencioso el secreto del arte en la pintura, ventanas que iluminan la creatividad y la inspiración, velos que parecen cortinas que determinan el paso de la luz para iluminar, cuando sea necesario al creador y a la creación artística.







8. *Taller de pintura. Edificio anexo*



“*Balaustrada circundante al patio central. Planta alta*”, se utiliza comprensiblemente un objetivo normal en ligera picada, el punto de interés resulta la base de la balaustrada, ausente, las líneas diagonales otorgan dinamismo y fuerza a la composición, provocando perspectiva y por consiguiente planos de profundidad, imagen que provoca aproximación emotiva, favorece la identificación del espectador, las formas y la textura ofrecen realismo y tridimensionalidad a la imagen, verosimilitud, lograda con iluminación natural, lateral, que otorga un contraste de luces intensas y sombras profundas, pasando por una tonalidad de grises, que enfatizan la expresividad. La escala en los elementos, expresa ritmo en la periodicidad casi isotrópica de cada elemento, la ruptura de esta cadencia crea tensión visual, pero al mismo tiempo distribución de peso, lo que da lugar a la inestabilidad, a la asimetría, a la irregularidad, a la complejidad, a la fragmentación, a la audacia, al acento, a la agudeza, determinantes para reconocer la presencia de una evidente narrativa. En la puesta en escena los signos, buscan la identificación, la impresión de la realidad. La fotografía es capaz de suscitar una reflexión sobre la propia naturaleza. Se trata de una figura retórica de omisión; elipsis; que envuelve al edificio en una atmósfera oscura, a unos, la paz trae y a los más, la ansiedad, lejos de ellos, los años transcurridos y desgastados se balancean con vestidos, rotos, rasgados, sobre el parapeto que sirve de antepecho a las travesías añoradas de la antigua Academia.



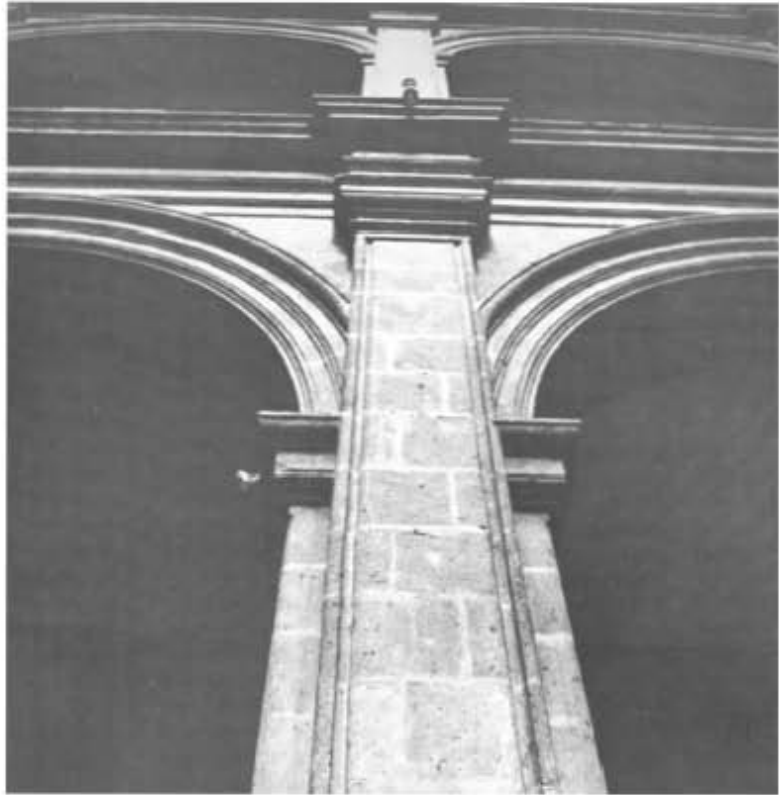


9. Balastrada circundante al patio central. Planta alta



Existen otros símbolos más significativos, por ejemplo; “*Pilastra del corredor del patio central*” en formato vertical, lograda en contra picada, aparentemente con un objetivo normal, el centro de interés coincide con los puntos de fuga, las líneas generan movimiento, permiten distinguir la figura del fondo y dota de volumen al elemento pilastra, el plano proporciona perspectiva, por su proyección en ángulo, plano detalle del edificio, se rescata la textura de la piedra, pero sobre todo las hendiduras del detalle que otorgan volumen al elemento, el manejo de la nitidez logra destacar la figura, del fondo, apoyándose con la iluminación natural, dura, cenital, el contraste denota misticismo y dramatismo, tonos blanquecinos con fuerte expresividad, la misma perspectiva construye la profundidad de campo, la distribución de pesos es equitativa lo que provoca una clara simetría axial, el orden visual se carga de significaciones claras; equilibrio, simetría, regularidad, unidad, espontaneidad, actividad, realismo, audacia, acento en las pilastras del edificio, con sus curvas majestuosas, una clara habitabilidad del espacio, identificación, como síntoma de una expresión deformada con un profundo drama emotivo, con lo interno y lo externo. Aparece otra sinécdoque, se designa a la academia, con la pilastra. Bajo un sol inflexible encuentro un lugar, pilastras desgajadas, postradas firmes inamovibles, sólidas mirando el paso del tiempo, pintada de color de tinta ponzoñosa, se convierte en un muro hendido, mojado por lluvia de luz, apunta al cielo, se eleva y se fuga la grandeza de la pilastra, diáfana, que no se detiene en su camino al esplendor.





10. Pilastra del corredor del patio central



Probablemente se utilizó un objetivo normal, el centro de interés coincide con el centro geométrico, las líneas diagonales fluyen en segundo plano y convienen en un punto justo en el centro geométrico, el dinamismo que otorgan las líneas es evidente, líneas que cohabitan en la composición creando por tanto tensión, la superposición de las figuras en el plano gráfico dotan de profundidad a la imagen, al plano general, insinúa un distanciamiento del centro de interés, para determinar las formas, resulta importante el contraste tonal, la perspectiva y la superposición, la textura también cobra un papel relevante en esta imagen, lograda con iluminación natural, suave, cenital, el bajo contraste aproxima al realismo, con una fuerte expresividad y mayor representación, el modo de organizar los elementos en la composición consienten un ritmo, elemento dinámico, el elemento referencial se ubica en el centro geométrico, lo que aumenta la simetría como peso estructural, la espontaneidad. Toma lograda en contra picada que encierra numerosos elementos expresivos y significativos, a partir de una concepción clásica. “*Judas. Patio interior*” denota retóricamente hablando, melancolía, arrepentimiento, dolor, compasión, pobre judas, por un beso acusado, se le acusa y se le apunta, se le cuelga de un rincón, en una esquina yace su cuerpo inerte, traidor, su castigo es el destierro, cohabita entre lo artístico, entre lo vehemente y lo efímero, está presente en el edificio y en el olvido de cada personaje que con la mirada busca su imagen, en lo alto, colgado por designio en una academia de arte.





11. *Judas*. Patio interior





Rincones importantes, “*Taller de escultura de talla en madera*”, obtenida con un objetivo angular, el punto de interés o centro de interés coincide con el centro geométrico de la imagen, se sub raya un acento blanco al centro de la composición, las líneas coinciden con el punto de fuga en el centro, la superposición de figuras, la ventana en el último plano, ofrecen una referencia evidente de la perspectiva y de la profundidad, un plano general que si bien da una visión también general, otorga mayor distanciamiento, instintivamente se tiende a organizar estructuralmente la composición interna con el reconocimiento de geometrías simples, las texturas halladas refuerzan la tridimensionalidad de los objetos y del espacio, sobre todo en el primer plano, seguramente es una toma lograda con un diafragma, medio, se deduce por la nitidez de la imagen, que se logra con iluminación ambiental, clásica, lateral, el alto contraste expresa un conflicto de formas, con una fuerte expresividad, la estructuración en el ritmo obliga a una organización de los elementos en la composición, se crea una tensión moderada, el elemento central logra distribuir los pesos visuales en la imagen, sin duda es una imagen estática, compleja, con profusión, habitabilidad del espacio, atemporalidad. Tomada en ligera picada, busca el realismo y la identificación, la intertextualidad de forma general, denota postmodernidad, se circunscribe ontológicamente. Metafóricamente un lugar con mucho silencio, habitado por duendes andariegos de madera, brincando de aquí para allá, por todo el taller, se ríen a carcajadas y hablan un idioma que solo ellos entienden, se llevan al escultor para impregnarlo de inspiración, lo devuelven, sólo a veces y otras veces se lo quedan en su mundo, para ser felices, todo pasa mientras todos duermen, maravillas, atroz, novedad, presente el ojo, un infinito silencio.





12. Taller de escultura de talla en madera



Las “Esculturas clásicas en las antiguas galerías de la Academia”, obtenida con un objetivo normal, punto de vista dinamizador, punto de interés colocado en el cuadrante derecho superior, las líneas verticales formadas por las pilastras en el segundo plano, apoyan la connotación de espiritualidad, el plano determina la profundidad de la imagen por la superposición de las figuras, el plano general estimula al mayor distanciamiento, forma estructural, dada por las características inmutables y permanentes de los objetos, la textura que produce tridimensionalidad es muy importante, la iluminación natural, ambiental, suave, lateral, conforma un contraste bajo, que refuerza el realismo y la intensa expresividad, diafragma cerrado que provoca una mayor profundidad de campo, el modo de organización de los elementos responde al ritmo de la composición. La zona derecha representa un mayor peso visual, sumado a la claridad visual, líneas, contorno, contraste, formas, que se equilibran con el último plano, conformado por esa estructura geométrica, la fuerza visual más intensa se da cuando el punto de interés se ubica en las líneas de los tercios y en este caso, está en la intersección de dichas líneas, la composición ofrece asimetría, profusión, el orden visual y las direcciones de lectura son determinantes para reconocer la presencia de una narrativa, de una metonimia, reforzada por la pose en escorzo, introduce enigma en la fotografía, la elección del ángulo de toma en ligera contra picada, enaltece la escultura, guardiana, vigía del paso del tiempo, con su desnudez indiferente, tímida amparada, el silencio es su cualidad principal, parece un capitel, pero intriga por qué esta enaltecida, campana sin badajo, triste y melancólica figura, un arrendajo, entre los cipreses.





13. Esculturas clásicas en las antiguas galerías de la Academia



“*Rincón del taller de escultura*”, presentada en formato vertical, punto de vista normal, composición estática, las líneas de los diferentes planos, connotan espiritualidad, la superposición de las figuras en diferentes planos determinan profundidad, mayor distanciamiento al punto de interés debido al plano general, el contraste tonal, la profundidad, son importantes para determinar las formas. Posee textura, cualidad óptica y táctil, que se logra con iluminación artificial dura, cenital, provocando contraste alto, fuerte expresividad, los puntos de fuga convergen al centro, dotando de perspectiva a la imagen, existe ritmo en el modo de organizar los elementos que crean tensión, sugieren una proporción entre el objeto y el espacio representado, el tamaño de la forma, en el punto de interés otorga mayor peso visual al centro y con ello aumenta la simetría, coincide con el primer punto de intersección de los tercios, equilibrio, profusión, acento, desiguales direcciones visuales, debido a la imagen deliberadamente abierta, influye la oscurecida habitabilidad del espectador, la elección del instante no es casual, implica actitud proactiva del autor. Atemporal; un fragmento de la realidad, cuenta una historia con la participación activa en su lectura del observador, la toma a nivel connota un peculiar modo de relación de poder, rompe el verosímil fotográfico, subraya la presencia de la cámara. Busca el realismo en la identificación de los signos fotográficos, presenta la organización en planos parcelados. Retóricamente una sinestesia; la escultura, un poema acabado de escribir, inmerso en un espacio lumbre, un bloque de mármol, recinto de flores con rayos de sol, morada de humanos de carne y hueso, piedra de marmol, aquí está la fama y la gloria en la tierra de los pájaros de la noche.





14. Rincón del taller de escultura

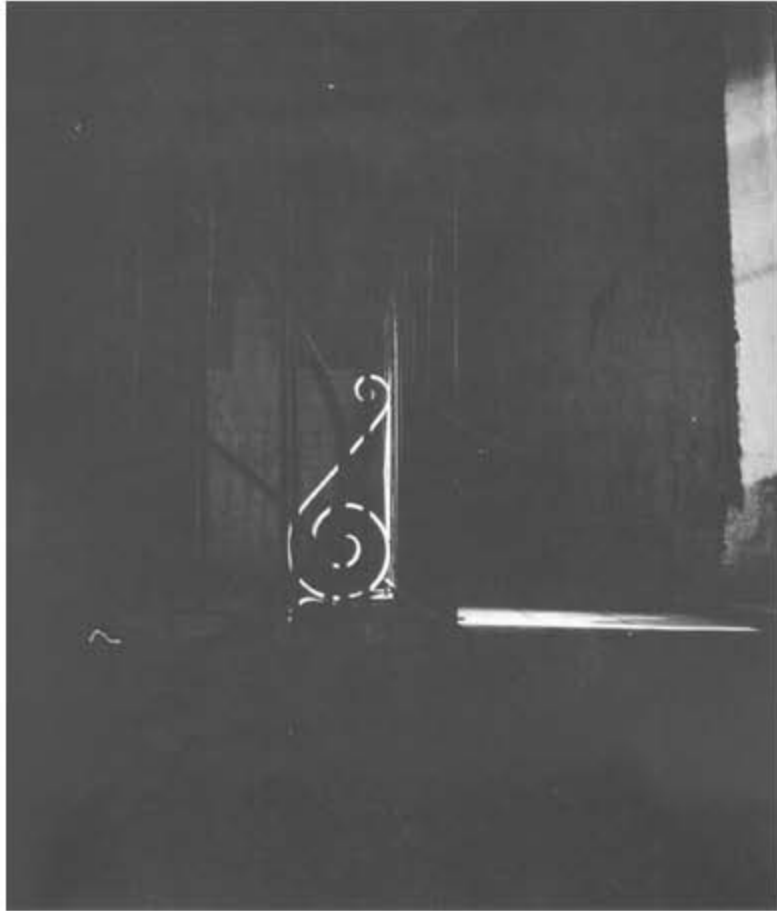


*“Detalle de la herrería en uno de los patios de la academia”.*

La herrería característica y bien reconocible de algunas escaleras y pasamanos, se presenta en formato vertical, se utiliza, presumiblemente, un objetivo normal, el punto de interés coincide con el centro geométrico, las líneas curvas transmiten movimiento y dinamismo, el plano como recurso para resaltar la importancia en la relación figura-fondo, delimita la representación, el plano general provoca mayor distanciamiento con el objeto; la forma se modifica cuando el objeto cambia de posición, orientación o contexto, es importante el contraste tonal, con el control del enfoque se consigue destacar la figura del fondo, iluminación natural, dura, lateral, que denota, dramatismo, teatralidad, fuerte expresividad, el ritmo funciona como elemento dinámico, el contraste de luces y el contraste cromático crean tensión visual, el elemento al centro, aumenta la simetría, la simplicidad, cede economía y unidad. Mirada estándar, clasicismo, cuenta una historia narrada por el espectador, toma a nivel, de naturaleza metafórica, absolutamente libre, implica lecturas amplias, múltiples y complejas. Retóricamente el anacoluto, remite a la soledad asumida, la pasividad anhelada, en un espacio habitable fácilmente, por ermitaños entregados, concentrados, se divisa un símbolo, deja de ser hierro, surge una deidad, un nota musical de sol, bañada de albor, naciendo, dando luz a la negrura, ritmo a la faena, esperanza que combate la tristeza, apacigua la mente, un sosiego de este palacio, placidez del alma, fuente de inspiración inagotable, a escanciar cada día a los artistas ávidos de templanza y armonía.







15. Detalle de la herrería en uno de los patios de la academia



La serie de los interiores, procura realizarse en primer plano con correspondencia entre las líneas estructurales geométricas del espacio referencial y la estructura del formato, es decir, la horizontalidad y la verticalidad tienen una específica y determinada ubicación topológica, que permite convergencia, conectividad, continuidad. Tienen una tonalidad determinada y muy características formas arbitrarias, estructurales y marcadas, utiliza un juego de contrastes específico y definido, rico en textura, imagen nítida, gracias a la iluminación suave, motivado por el ambiente espacial del edificio. Formas geométricas determinadas, expresividad y simetría reforzada por el punto de interés centrado, fuerza visual intensa al utilizar los tercios, provoca en la imagen equilibrio, unidad, predictibilidad, lo que se ve es un fragmento de la realidad, interpelación directa al elemento principal, concepción clásica; claridad absoluta. Retóricamente comparación o símil; “*Medallón. Alegoría de la escultura*. Obra de José Obregón. Techo de la segunda galería del museo universitario de la academia” es una selva ostentosa que en el cielo su rudo perfil calca, un medallón rodeado de extrañas flores de la flora gloriosa de cuentos de sirenas y ángeles, entre las ramas encantadas. Un alma frágil se asoma a la ventana de la torre majestuosa, la vida le sonrío y le augura primavera, es el corazón sagrado de la Academia que se mueve con un ritmo de dicha, luz que brota, gracia innegable, en el medallón, una prisionera que canta y que sonrío, como infanta en palacio paterno, sus ropas tejidas de lino de la luna redonda, ella no responde, pensativa y risueña se aleja de la dehesa ventana.





**16. Medallón. Alegoría de la escultura. Obra de José Obregón. Techo de la segunda galería del museo universitario de la academia**



“Arranque de la escalera central” formato vertical, la horizontalidad de los escalones permite convergencia, las líneas de las pilastras, connotan espiritualidad, objetivo normal, punto de interés que coincide con el centro geométrico, el plano produce perspectiva debido a la proyección en ángulo, el primer plano de escala, favorece la identificación del espectador, instintivamente se organiza la composición interna con el reconocimiento de geometrías simples, con el control del enfoque se consigue destacar la figura del fondo, iluminación natural, suave, Rembrandt, el contraste de la imagen la aproxima al realismo, otorgando fuerte expresividad, mayor representación, la perspectiva construye el espacio tridimensional, ritmo en la cadencia de elementos, regularidad, peso equilibrado gracias a la regla de tercios, dinamismo, realismo, habitabilidad del espacio por el espectador, orden visual, angulación de la cámara a nivel, busca la identificación. Existencia de una visión, entrelazada del mundo; dominio de las formas; prevalencia de la idea de unidad absoluta; claridad relativa. Retóricamente funciona la antonomasia; la escalinata de arranque del patio principal, majestuosa, sugiere la base primitiva de cualquier imaginación arquitectónica que de alguna manera extrae su fuerza creadora de las formas de la naturaleza orgánica que remite a las olas ordenadas del mar, misteriosas, van y vienen, bailando con el viento, bañando a la gente de ingenio y creatividad, entre peces van sin parar, una tras otra no dejan de cesar, desde el horizonte.





17. Arranque de la escalera central



La “*Venus y Eros*”, formato vertical, objetivo normal, punto de vista dinamizador, punto de interés en el tercio superior derecho, las líneas transmiten energía, generan movimiento, permiten distanciar la figura del fondo, dotan de volumen a los objetos, el plano determina la profundidad de la imagen por la superposición de las figuras, el plano medio estimula aproximación emotiva, forma estructural, la textura produce tridimensionalidad, la iluminación artificial, suave, lateral, conforma el contraste que refuerza el realismo y la intensa expresividad, diafragma abierto provoca una menor profundidad de campo, organización de elementos que responde al ritmo de la composición. La escultura de Venus, representa mayor peso visual, claridad visual, nitidez, formas que se equilibran con el último plano, conformado por el resto de las esculturas, la fuerza visual más intensa se da cuando el punto de interés se ubica en las líneas de intersección de los tercios, la composición ofrece asimetría, complejidad, las direcciones de lectura establecidas por los ángulos y formas geométricas, son determinantes para reconocer la presencia de una narrativa, la pose en escorzo introduce ambigüedad en la fotografía, la elección del ángulo de toma a nivel, favorece la representación. Retóricamente concepto (analogía); Venus, en quietud, se muestra en un callado jardín, parece una reina, cuerpo de mujer, perfección carnal, una rosa abierta y tibia, deshoja pétalos para extraer el gozo de su vientre; lleva en hombros a Eros, como un niño que explora y atraviesa un jardín desconocido, donde nacen los signos del amor, desciende suavemente a un costado, como un tatuaje hecho con el humor del deseo, un aleteo por una suave espesura que se abre ante un cuerpo enamorado por palabras inventadas, que desatan los placeres prohibidos.





18. *Venus y Eros*. Copia en Yeso. Bodegas del museo universitario de la academia



“*Impostas de los arcos del corredor del patio central*” en formato vertical, lograda en ligera contra picada, con un objetivo normal aparentemente, las líneas generan movimiento, espiritualidad, plano detalle extremo del edificio, se rescata la textura de la piedra, que otorga volumen, el manejo de la nitidez separa la figura del fondo, iluminación natural, suave, cenital, el contraste aproxima al realismo, clara simetría axial, el orden visual se carga de significaciones claras; equilibrio, actividad, realismo, acento en las impostas del edificio, con sus curvas majestuosas en los arcos, una clara habitabilidad del espacio, identificación, como síntoma de una expresión deformada con un profundo drama emotivo, con lo interno y lo externo. Sinécdoque, basada en la relación de proximidad existente entre la Academia y la imposta. Los muros muestran su relevancia, no desaparecen, toman mayor relevancia en la metáfora, implicada en la sinécdoque de cada una de las imágenes. Impostas postradas, arraigadas, dejan ver las heridas en la carne del tiempo, son pausas sin detenerse en la orilla, siguen río arriba, entre arcos de unidas imágenes, el río pensativo, un momento de sol en la piedra se demora, se desgaja después la gloria, posan los arcos ornados, triunfales, en donde se erige la gloria solemne de la antigua Academia.







19. *Impostas de los arcos del corredor del patio central*



“Cabeza de Laocoonte”, obtenida con un objetivo normal, punto de vista dinamizador, las líneas coinciden con las diagonales, producen dinamismo, el plano determina la profundidad de la imagen, la escala en plano medio estimula la aproximación emotiva, forma estructural dada por las características inmutables y permanentes de la escultura, la textura que produce tridimensionalidad es muy importante, la iluminación artificial, suave, cenital, conforma un contraste medio, que refuerza el realismo y la intensa expresividad, diafragma abierto provoca una menor profundidad de campo, el modo de organización de los elementos responde al ritmo de la composición. La zona central representa un mayor peso visual, sumado a la claridad visual, nitidez, contorno, formas, que se equilibran en el mismo plano, la fuerza visual más intensa se da cuando el punto de interés se ubica en las líneas de los tercios y en este caso, en el centro geométrico, la composición ofrece, complejidad, profusión, el orden visual es determinante para reconocer la presencia de una narrativa. Direcciones de escena: internas de la composición, elementos gráficos que representan movimiento; brazos, dedos, también la mirada del personaje, la pose en escorzo encaja enigma en la fotografía, la elección del ángulo en ligera contra picada, enaltece la escultura. Eufemismo, retóricamente el sacerdote inmerso en la elite de guerra, tres veces advirtió del caballo de Troya, que en sus entrañas escondía a los griegos, astutos, fieros leones, como serpientes de las aguas, no dan algo por nada. Un Dios le arrancó la vida, uniendo al tormento a sus dos hijos, devorados por dos serpientes, la angustia fatal resquebrajaba su corazón al mirar piadoso el cielo, un abrazo mortal a sus hijos, el dolor más duro, intolerable, desesperada agonía cruel, de los hijos en fiero forcejo, en los tensos anillos que estrechaban más y más el abrazo sofocante, sin que dioses ni humanos lo evitaran.



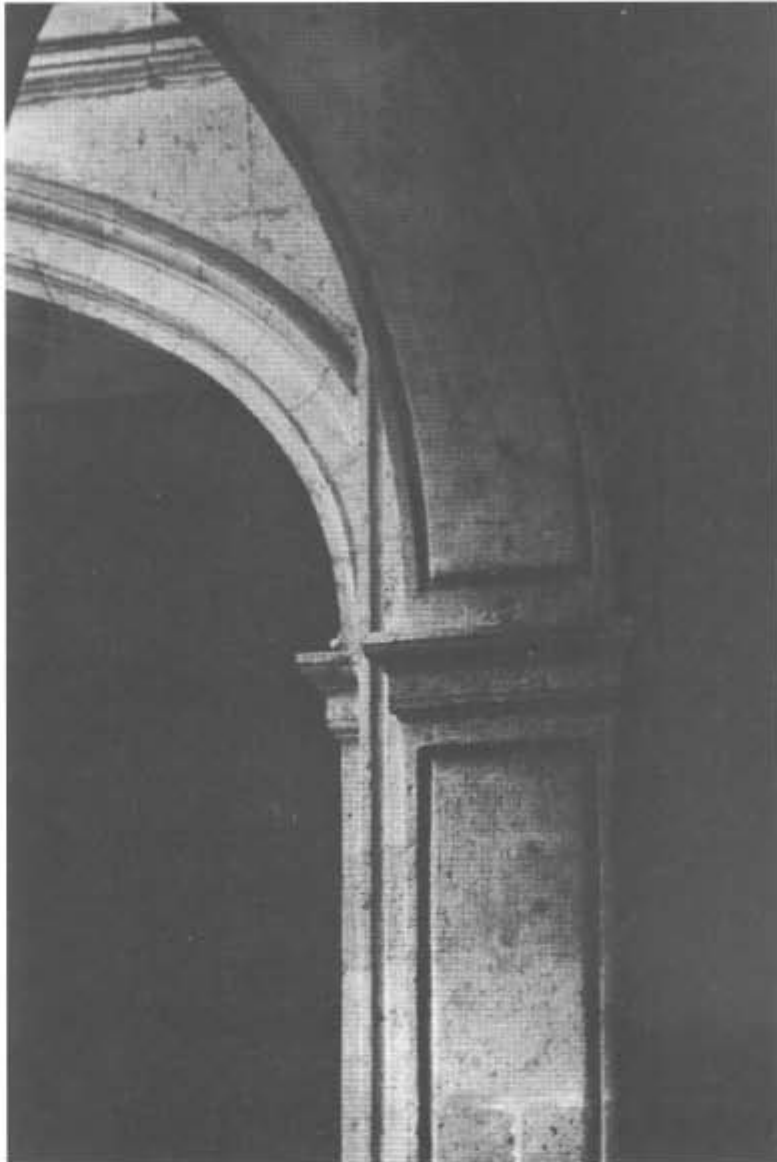


20. Cabeza de Laocoonte. Copia en yeso. Galerías del museo universitario de la academia



“Arcos del corredor del patio central” presentada en formato vertical, lograda en ligera contra picada, con un objetivo normal, las líneas generan movimiento, espiritualidad, plano detalle del edificio, se redime la textura de la piedra, que otorga volumen, el manejo de la nitidez destaca la figura del fondo, apoyándose con la iluminación natural, suave, lateral, el contraste aproxima al realismo, pero también al dramatismo y al conflicto, la distribución de pesos es equitativa, el orden visual se carga de significaciones claras; equilibrio, unidad, realismo, curvas esplendorosas en los arcos, habitabilidad del espacio, identificación, expresión con un profundo drama emotivo. Sinécdoque, basada en la relación de proximidad existente entre la Academia y los elementos representados. Las pilastras y las impostas como tales muestran su relevancia en la metáfora, implicada en cada una de las imágenes. No importa lo linda, lo vieja, lo majestuosa o sencilla que sea la Academia, con los arcos extenuados, prevalecidos, remiten a las sonrisas, una revelación que anula todas las concepciones, caducan al instante, ojos frágiles, boca de morder, mentón de capricho, pómulos fragantes, sonrío y asume el mundo, indefensa, desnuda, entonces la sonrisa permanente se convierte en un arcoíris.





21. Arcos del corredor del patio central



“Cabeza de David, torso y estudio anatómico” formato vertical, objetivo normal, obturador cerrado provoca una mayor profundidad de campo, las líneas coinciden con las diagonales y producen dinamismo, punto de interés próximo al centro, el plano determina la profundidad de la imagen por la suposición de formas, la escala estimula la aproximación emotiva, características permanentes de la escultura, la textura produce tridimensionalidad, la iluminación artificial, ambiental, lateral, atrás, conforma un contraste medio, que refuerza el realismo y la intensa expresividad, el modo de organización de los elementos responde al ritmo de la composición. La zona central, enmarcada en una envolvente geométrica, representa un mayor peso y fuerza visual intensa en el centro geométrico, sumado a la claridad visual, nitidez, líneas, contornos, que se equilibran, la composición ofrece, complejidad, profusión, tensión, habitabilidad del espacio por el espectador, el orden visual es determinante para una narrativa, diferentes direcciones de lectura internas de la composición, elementos gráficos que representan movimiento; las piernas, la mirada del personaje, la pose, articulan el enigma en la fotografía, promueven en el espectador variadas emociones, la elección del ángulo a nivel, rompe, subraya la presencia de la cámara, una puesta en escena, en la que los signos fotográficos mantienen una relación, concepción clásica: presenta la organización del mundo en planos parcelados, fragmentación; simetría como peso estructural, claridad absoluta. Retóricamente se evidencia una antítesis; oposición de complementarios, fantasmas iluminados, indigentes, arcángeles, artistas perplejos, que observan desde la academia de las obsesiones, saben que la noche no fue eterna, porque el día asoma con su facha de vagabundo, tendrán que ser los que son, y nosotros observándolos desde nuestra atalaya de búhos felices.





**22.** Cabeza de David, torso y estudio anatómico. Bodegas del museo universitario de la academia



Esta serie de interiores, encamina a realizarse en primer plano con correspondencia entre las líneas estructurales del espacio referencial y la estructura del formato, es decir, la horizontalidad y la verticalidad tienen una determinada ubicación de las formas geométricas que permanecen inalteradas, permite convergencia, conectividad y continuidad. “*Medallón. Alegoría de la pintura*”, tienen una tonalidad determinada y características formas orgánicas, estructurales y muy marcadas, utiliza un juego de textura motivado por el ambiente espacial del edificio y de sus rincones característicos, imagen nítida, iluminación suave, lateral, artificial, ambiental. Fuerte expresividad, ritmo, repetición de elementos, regularidad y simetría reforzada por el punto de interés al centro, fuerza visual intensa al utilizar los tercios, provoca en la imagen equilibrio, regularidad, profusión, se ve un fragmento de la realidad, interpelación directa al elemento principal, concepción clásica, simetría como peso estructural; claridad absoluta. Retóricamente el polisíndeton da mayor expresividad a la materia plástica palpable como un recuerdo que se guarda con amor, un medallón con forma radial inunda la faz con el clamor de belleza, es un recuerdo constante de la imagen del corazón noble de este edificio, copia fiel del medallón, dilatada superficie, imaginación, helor, diseño, línea casual, pincel memorable, forma impensable, sombra entre luz, luz entre oscuras sombras, fingida realidad del sueño del corazón hacia el arte núbil.







23. Medallón. Alegoría de la pintura. Obra de José Obregón. Techo de la segunda galería del museo universitario de la academia



La misteriosa e icónica puerta principal, presentada en formato vertical, proporciona estabilidad, óptica de un objetivo normal. El punto de interés coincide con el cuarto punto de intersección, de la regla de tercios, incrementa la tensión, produce dinamismo, energía y movimiento, el plano determina la evidente profundidad de campo de la imagen, lograda con diafragma cerrado, produce perspectiva por la proyección en ángulo, representada en el marco de la puerta, el plano corto favorece la aproximación emotiva e intelectual del espectador, se reconoce un ritmo específico, una estructura inmutable y permanente en la representación, gracias a la iluminación dura, natural, en picada, que provoca esa tridimensionalidad que favorece la nitidez de la imagen, resalta el contraste, con una saturación de los negros y una amplia tonalidad de grises que dan coherencia y realismo a la fotografía, se da protagonismo a la puerta, se crea deliberadamente un espacio simbólico habitable para el espectador, persigue una secuencialidad, un orden visual determinante para reconocer la academia. Tomada a nivel, de naturaleza metafórica, implica lecturas amplias y complejas. *“Entrada y vista del patio central”* retóricamente funciona la antonomasia como apelativo que implica una relación, de lo genérico; la academia, sustituida por lo individual, la puerta. Una gran puerta, en la luz entreabierta, un gesto del mundo, entramos y nos convertimos en rehenes, cáscara de la gran fruta que es la academia, el canto que dentro se canta, lo sofocan sus maderas y a su dicha a veces convidan, sibila llena de polvo, nacida vieja, parece triste, parece la nube de la tormenta, a la vaina japonesa de la muerte se asemeja, se abre y el destino la atraviesa, entra perfilándose al horizonte, sin saber lo que la guardiana Samotracia tiene en casa, ¿qué guarda detrás de esa puerta? gloria o pérdida, el horizonte se acaba, pero salen de ella los rehenes, los hombres como niños que despiertan a una existencia lucida y entendida.





24. Entrada y vista del patio central



La “Calle de moneda durante las obras de restauración del centro histórico de la ciudad de México”, formato vertical, objetivo normal, centro de interés coincide con puntos de fuga y con el centro geométrico, composición estática, líneas que convergen en un punto, dan profundidad, el plano produce perspectiva, cuando se tiene la proyección en ángulo, se construye el espacio tridimensional y la profundidad de campo, plano general de toma, dominio de las formas tectónicas, importante el color, la línea, el contraste tonal, la perspectiva, la superposición y la textura que produce tridimensionalidad, iluminación, natural, dura, cenital, control del enfoque y la exposición. Alto contraste, fuerte expresividad, ritmo en la repetición de elementos, la perspectiva y el contraste producen tensión visual, la ubicación del punto de interés al centro favorece la simetría, el equilibrio y la agudeza. Por ser una representación en profundidad se aproxima a la mayor habitabilidad del espacio por parte del espectador, atemporalidad, antes y después de este instante es infinita la extensión del espacio y tiempo; toma a nivel, búsqueda del realismo, prevalencia de la idea de unidad absoluta; claridad relativa. Retóricamente el paralelismo, presente en la calle prolongada y tácita, testigo fiel de la transformación de la ciudad y la permanencia majestuosa del edificio, donde la gente anda y se tropieza, pisan con pies ciegos, las piedras, testigos mudos del caminar diario, esta calle triste se alegra de tener en ella a la academia, en esta calle subsiste no sé qué letargo de barrio provinciano, calle de fachadas sucias y portales viejos, pero es distinta cuando andas por ella y te encaminas a la academia. Calle de soledad y hastío, ensancha sus aceras para alejar las casas.





25. Calle de moneda durante las obras de restauración del centro histórico de la ciudad de México



La “Calle y fachada de la academia durante las citadas obras de remodelación”, formato vertical, objetivo normal, punto de interés no coincide ni con el centro ni con las diagonales, elemento perturbador, las líneas oblicuas transmiten energía, generan movimiento, el plano produce perspectiva cuando tiene la proyección en ángulo, plano del edificio produce aproximación emotiva, forma estructural que da características permanentes a los objetos, la textura produce tridimensionalidad, acercamiento del espectador, mayor verosimilitud y realidad, iluminación, natural, dura, lateral. Alto contraste, fuerte expresividad, ritmo en la repetición de elementos, la perspectiva y el contraste producen tensión visual, relación cuantitativa entre el edificio y sus partes constitutivas, la perspectiva produce mayor peso visual, asimetría, complejidad, audacia, distorsión, fuerza visual intensa, el punto de interés está en los cruces de las líneas de los tercios, representación en profundidad, mayor habitabilidad del espacio por parte del espectador, atemporalidad, la elección del instante no es casual, toma a nivel, estrategias enunciativas de identificación, prevalencia de la idea de unidad absoluta; claridad relativa. Retóricamente la metáfora está presente, se identifica la academia refiriéndose a la calle despoblada y en reparación, reflejo de la historia de un edificio majestuoso, testigo que grita una historia maravillosa, la calle remite a las venas de la ciudad que transporta sangre al corazón de la ciudad, el corazón que es la academia, el arte que pinta las calles, se ve desde muy lejos, la calle academia absorbe al que la camina, caminante que se va paso a paso, con el paso del tiempo sobre el suelo levantado, ecdisis de la calle que renueva su apariencia conservando su morfología.





26. Calle y fachada de la academia durante las citadas obras de remodelación



“*Vista parcial de la calle de moneda y sus alrededores desde la azotea de la academia*”, se presenta en formato horizontal, objetivo normal, el punto de interés coincide con la intersección de los tercios, composición estática, las líneas transmiten dinamismo, el plano como recurso para resaltar la importancia en la relación figura-fondo, delimita la representación, el plano general provoca mayor distanciamiento con el objeto; la forma se modifica cuando el objeto cambia de orientación o contexto, el control del enfoque destaca la figura del fondo, iluminación natural, dura, contraluz, denota trance, soledad, dramatismo, teatralidad, fuerte expresividad, el ritmo funciona como elemento dinámico, el contraste de luces y el contraste tonal crean tensión visual, los edificios y cúpulas, aumentan la simetría, el equilibrio, la economía, la distorsión. Mirada normalizada, clasicismo, simetría como peso estructural; claridad absoluta, se cuenta una historia narrada por el espectador, legibilidad de espacio, tiempo y acción; toma a nivel, de naturaleza metafórica, absolutamente libre, implica lecturas, múltiples y complejas. Retóricamente la elipsis está presente, se omite la academia, para lograr mayor énfasis, remitir a la libertad que otorga el aire, poblado de azoteas, en el horizonte, lejos, se visualizan cúpulas y bellos edificios, cúspides, dispuestas a zarpar al sol, desde esta azotea se ve al amor más venturoso, cantando saluda al arte y baila para él; picos y remates que remontan a asfixiados árboles, tanta gente paseando por las calles que no llevan a ningún lado, pobre arte sin alas, al fondo la torre Latinoamericana se pone enfrente y no deja ver más allá, como gorriones que revolotean, artistas brincan y saltan en la azotea, miran gente que no mira y mientras las miran gustan de imaginar su cuerpo con alas, todo es un teatro y la azotea es el escenario. Arte de colores muestra como velas y cómo llegaste jugando a esta azotea.







27. Vista parcial de la calle de moneda y sus alrededores desde la azotea de la academia



La “Calle de la academia durante las obras de restauración del centro histórico de la ciudad de México”, formato vertical, objetivo normal, re encuadrada, puntos de interés próximo al centro, existen vectores de lectura distintos, lo que multiplica el dinamismo y la tensión de la composición, las líneas oblicuas generan dinamismo, transmiten energía, generan movimiento, el plano produce perspectiva por la proyección en ángulo, plano general del edificio que produce mayor distanciamiento, forma estructural que da características inmutables y permanentes al edificio, la textura muy rica en la composición, en el primer plano y en el segundo, produce tridimensionalidad, verosimilitud y realidad, control del enfoque y la exposición, iluminación, natural, dura, lateral. El contraste aproxima al realismo, fuerte expresividad, ritmo en la repetición de elementos en perspectiva, relación cuantitativa entre el edificio y sus partes constitutivas, la perspectiva produce mayor peso visual, asimetría, complejidad, acento, distorsión, profundidad, fuerza visual intensa, la representación ocasiona mayor habitabilidad del espacio por parte del espectador, atemporalidad, elección del instante fortuito; toma en contra picada, no busca el realismo, estrategias enunciativas de identificación, prevalencia de la idea de unidad absoluta; claridad relativa. Retóricamente la parequesis, hace uso de varios elementos visuales con la misma base, la calle, sustituida por montañas de tierra alborotada donde cultiva el artista raíces y esperanzas, memorias de soberbios monumentos, esplendor del pasado, donde el arte desparra sus virtudes, donde el alma expresa sus sentimientos. Las artes florecientes, su imperio en este edificio fijaron, soporta en sus paredes y fachada, miradas fascinadas, cuenta sus glorias olvidadas, testigo de creaciones eminentes, hoy, un soplo suspira en los escombros, se oprime de angustia el alma cuando contempla en el sosiego la grandeza solemne de las ruinas.





**28.** *Calle de la academia durante las obras de restauración del centro histórico de la ciudad de México*



“*La antigua academia reflejada en la calle de su nombre*”, objetivo normal, punto de interés al centro, produce tensión, las líneas oblicuas generan dinamismo, transmiten energía, generan movimiento, provocan perspectiva por la proyección en ángulo, plano corto de la calle que produce aproximación emotiva e intelectual, forma estructural del edificio, características que se modifican cuando el objeto cambia de posición, orientación o contexto, textura muy rica que produce tridimensionalidad, credibilidad, control del enfoque y la exposición, iluminación, natural, suave, cenital. Fuerte expresividad, contraste que aproxima al realismo, ritmo en la repetición de elementos, dinámico temporal, proporción en la relación entre el objeto y el propio espacio de representación, la distribución del peso visual al centro aumenta la simetría, el equilibrio, la complejidad, la fragmentación, la opacidad, la distorsión, la representación ocasiona menor habitabilidad del espacio por parte del espectador, diferentes direcciones visuales, atemporalidad, elección del instante casual; toma picada, de naturaleza metafórica donde las relaciones entre los elementos visuales son imaginarias, estrategias enunciativas de identificación más allá de lo visto y lo visible, unidad absoluta; claridad relativa. Retóricamente la antífrasis, el edificio alisa en el charco lo fino de su cabello, leve caricia en el suelo, despeinando los arcos, por el cielo atraviesan algodones de azúcar, cada curva gentil que devuelve el charco, es el contraluz de la sonrisa, la academia se inclina majestuosa sobre el ribazo del charco, denota en esas aguas su belleza, contempla en sus ojos el reflejo de las aguas en los charcos, un reflejo, imagen seductora, triste, que solo puedes ver pero no puedes acariciar, lo malo de un reflejo es.





29. La antigua academia reflejada en la calle de su nombre



Suponer que lo visto existió, pensar que eso es real, concebir esa realidad como una imagen no deteriorable, son aseveraciones comunes en el campo visual, en el lenguaje fotográfico. Un profundo sentimiento recorre el ensayo. Parece que le dice al espectador que deba aprender a mirar, a ser y a hacer, ya que la gente está acostumbrada a ver solo lo semejante, pero hay que recordar que todo lo que se asemeja difiere.

En el ensayo analizado, se advierte el diseño y la composición como el camino de síntesis o simplificación que se ha encontrado para decir algo sobre la vida; diseño y composición, son el camino para expresarlo con claridad. Se logra transformar en una composición, en una forma de diseño propia, personal, relacionada con la de los demás, pero siempre manteniendo ese carácter individual. No existe el camino para un análisis, sino un camino para cada individuo, que no es más que el análisis que cada quien debe realizar en la fotografía y en la vida. Esto no constituye un cuerpo teórico definido, detona un sin número de reflexiones sobre la influencia de la fotografía en la subjetividad, obligando a otra forma diferente de mirar.

La fotografía detiene, juego analógico de la memoria. La valoración de la metáfora visual, enaltece como artífice, la visión del ensayo fotográfico desde el origen del suceso a tomar, hasta el planteamiento de los resultados de la producción fotográfica. Vivir el ensayo fotográfico, entendiendo el entorno visual, el contexto que motiva a la creación e inventiva del fotógrafo como ser humano, motivo vital en este proyecto de tesis.

Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de la dimensión enunciativa de la imagen tiene consecuencias muy notables para conocer la ideología implícita de la imagen, y la visión de mundo que transmite. En este sentido, el estudio minucioso de una serie de recursos discursivos como la construcción del punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los procesos de identificación y distanciamiento, el examen de las relaciones intertextuales, entre otros; es especialmente pertinente en el análisis del ensayo fotográfico. Cabe recordar, que la enunciación se construye sobre la organización de una serie de materiales discursivos de



diferente naturaleza, entre los que se pueden destacar elementos morfológicos, compositivos, espaciales y temporales.

De acuerdo a lo que entiende Javier Marzal, el examen de las tendencias creativas en los campos del ensayo fotográfico deja claro que la metodología de análisis de la imagen fotográfica, no necesita una reformulación o reelaboración, en la medida en que los instrumentos de análisis aquí propuestos se muestran igualmente válidos para el estudio de cualquier ensayo fotográfico, cualquier género fotográfico, incluso, textos fotográficos digitales. La fotografía digital está relacionada con las fuerzas del mercado económico y con la revolución digital de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (TIC's), cuya ideología no dista sustancialmente del proyecto que impulsó el desarrollo de las tecnologías de la imagen desde el siglo XIX hasta hoy. La tecnología aplicada a la fotografía, favorece y alienta la producción de más imágenes, alienta el consumo de fotografías, con lo que la vida de estas imágenes es más efímera que nunca, en sintonía con la cultura y la estética de consumo inmediato en que vivimos. Aludiendo a Guy Débord; la tecnología digital aplicada a la fotografía permite construir imágenes más espectaculares e impactantes, con lo que se potencia la cultura del entretenimiento y la sociedad del espectáculo en la que estamos inmersos, re interpretando una eco estética particular.

El medio fotográfico, incluso en su versión fotoquímica, nunca ha dejado de ser una forma de expresión, que ofrece una mediación o interpretación de la realidad a partir de un exhaustivo análisis de la realidad. En este sentido, el análisis de la fotografía desde una perspectiva metafórica parece una terapia necesaria para tomar conciencia de la componente retórica de toda imagen. Cada vez será más difícil mantener la creencia de que la fotografía es el vehículo privilegiado para la trasmisión de la verdad, porque es el propio dispositivo el que ha pasado a ser cuestionado.

Haciendo reminiscencia del nivel contextual, en el resultado del análisis de este ensayo fotográfico; lo que se puede registrar en una imagen fotográfica, cuando está en manos de alguien que ha trabajado con gran respeto e inteligencia; alguien que ha entendido la fotografía, bajo un proceso técnico-físico-químico, que propone una ficción de detención estable del movimiento de los cuerpos y de la memoria, los alumnos de Horna cumplen y han sacado a la fotografía, del reino de las concepciones erróneas y la han



hecho realidad. Definitivamente la metáfora existe en la memoria del autor y se materializa en una imagen dibujándose de manera mágica con un pincel de luz.

Todos somos estudiantes; algunos lo son más tiempo que otros, algunos más experimentados. Cuando se deja de ser estudiante, es que se deja de aprender, cuando eso pase puede llegar la muerte, esto concierne a la fotografía y a la vida misma. El análisis sirva, para retomar la retórica a la hora de producir ensayos fotográficos vislumbrar la metáfora visual, que por otro lado, eso tomara mucho tiempo, se logra sólo con la experiencia, con la práctica de manera natural, sin duda es inevitable utilizando las verdaderas cualidades del medio fotográfico, en relación con la propia experiencia vital. De manera más clara, ni la composición, ni el diseño fotográfico, tampoco la inmersión de la metáfora, pueden fijarse por medio de reglas; no constituyen en sí mismos recetas estancadas con las cuales realizar una fotografía, considerando además que las reglas están diseñadas para romperse, acto que se logra sólo si se entiende y domina la regla que se está dispuesto a romper. Esto representa solo el camino de síntesis, de un proceso creativo. Contentémonos con el inmediato milagro de abrir los ojos y ser diestros en el aprendizaje del buen mirar. Saber observar es un modo de inventar, solo hay un par de requisitos; dejar que la pasión invada, enamorarse de la energía electromagnética, vacilante y fluctuante, llamada luz. Que lo anterior se convierta en un modo de vivir.

¡Fotografía, pura creación del espíritu! (Salvador Dalí 1927, citado por Fontcuberta, 2003, p. 129).





Imagen	Página
1. Josef Koudelka, 'Poland' 1958 .....	vii
2. Héctor García, Entre el progreso y el desarrollo, 1950.....	6
3. Antítesis: En este primer caso se ha sustituido el fuego por su contrario, el agua. Recuperada de: <a href="http://retoricavisual.wikispaces.com/07.antitesis; con fines ilustrativos">http://retoricavisual.wikispaces.com/07.antitesis; con fines ilustrativos</a> .....	9
4. Oxímoron: La cascada infinita de Escher. Recuperada de: <a href="http://www.ilusionario.es/CLASICOS/obr_escher.htm; con fines ilustrativos">http://www.ilusionario.es/CLASICOS/obr_escher.htm; con fines ilustrativos</a> .....	10
5. Antonomasia: "Nike Pro" es por antonomasia, el maestro de la publicidad emocional. Recuperado de: <a href="http://www.luismaram.com/2008/05/03/guillermo-ochoa-para-nike-un-caso-de-publicidad-emocional/">http://www.luismaram.com/2008/05/03/guillermo-ochoa-para-nike-un-caso-de-publicidad-emocional/</a> ; con fines ilustrativos.....	10
6. Simil: La imagen muestra cómo puede emplearse una figura retórica simil en una publicidad. Recuperado de <a href="http://ejemplosde.info/ejemplos-de-simil/">http://ejemplosde.info/ejemplos-de-simil/</a> ; con fines ilustrativos .....	11
7. Analogía: diseño para el "National Short Film Festival" en Sassuolo, Italia. Recuperado de: <a href="http://www.luismaram.com/2006/08/06/la-sutil-analogia/">http://www.luismaram.com/2006/08/06/la-sutil-analogia/</a> ; con fines ilustrativos.....	11
8. Erotema: campaña del Instituto Nacional de las Mujeres. Recuperado de: <a href="http://www.luismaram.com/2013/07/14/20-ejemplos-de-figuras-retoricas-en-publicidad/">http://www.luismaram.com/2013/07/14/20-ejemplos-de-figuras-retoricas-en-publicidad/</a> ; con fines ilustrativos .....	12
9. Eufemismos: Cartel de TV. Cadena FOX "HOUSE" Recuperado de: <a href="http://www.luismaram.com/2011/09/08/que-es-eufemismo/">http://www.luismaram.com/2011/09/08/que-es-eufemismo/</a> ; con fines ilustrativos.....	13
10. Hipérbole: Vodafone incursiona con la hipérbole para comunicar un club de granjeros en Turkía. Ya sea por exceso o por defecto. Recuperado de: <a href="http://hiperpubli.blogspot.mx/2013/05/vodafone-y-la-exageracion-tecnologica.html">http://hiperpubli.blogspot.mx/2013/05/vodafone-y-la-exageracion-tecnologica.html</a> ; con fines ilustrativos.....	14
11. Metonimia: Coca-cola Light. Recuperado de: <a href="http://retoricavisual.wikispaces.com/02.metonimia; con fines ilustrativos">http://retoricavisual.wikispaces.com/02.metonimia; con fines ilustrativos</a> .....	14
12. Paradoja: Cartel publicitario de la marca Baygon. Recuperado de: <a href="http://retoricavisual.wikispaces.com/06.paradoja; con fines ilustrativos">http://retoricavisual.wikispaces.com/06.paradoja; con fines ilustrativos</a> .....	15
13. Personificación. Recuperada de: <a href="http://elbucleazul.blogspot.mx/2012/01/personificacion-o-prosopopeya.html; con fines ilustrativos">http://elbucleazul.blogspot.mx/2012/01/personificacion-o-prosopopeya.html; con fines ilustrativos</a> .....	16
14. Sinestesia. Recuperada de: <a href="http://definicion.de/sinestesia/">http://definicion.de/sinestesia/</a> ; con fines ilustrativos.....	16
15. Anáfora. En Publicidad, Librería Gandhi. Recuperada de: <a href="https://www.pinterest.com/NatalyRdz/gandhi/">https://www.pinterest.com/NatalyRdz/gandhi/</a> ; con fines ilustrativos.....	17
16. Apóstrofe. "Drawing Hands" by M.C. Escher (1948). Recuperada de: <a href="http://artdiscovery.info/rotations/rotation-1/packet-18/">http://artdiscovery.info/rotations/rotation-1/packet-18/</a> ; con fines ilustrativos.....	17
17. Clímax o gradatio. Recuperada de: <a href="http://www.datuopinion.com/climax-figura-retorica; con fines ilustrativos">http://www.datuopinion.com/climax-figura-retorica; con fines ilustrativos</a> .....	18
18. Clímax o gradatio, anticlímax o degradatio. Recuperada de: <a href="http://blogparaestudiantesdepublicidad.blogspot.mx/2014/09/figuras-retoricas-climax-y-anticlimax.html; con fines ilustrativos">http://blogparaestudiantesdepublicidad.blogspot.mx/2014/09/figuras-retoricas-climax-y-anticlimax.html; con fines ilustrativos</a> .....	18
19. Exclamación. Garcilaso de la Vega, Églogas: pastor lamentándose. Recuperada de: <a href="http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web/">http://recursostic.educacion.es/bancoimagenes/web/</a> ; con fines ilustrativos.....	19
20. Interrogación. COLGATE "Colgate cuida la dentadura". Recuperada de: <a href="https://tearrrastro.wordpress.com/tag/figuras-retoricas-colgate/">https://tearrrastro.wordpress.com/tag/figuras-retoricas-colgate/</a> ; con fines ilustrativos .....	19



Imagen	Página
21. Onomatopeya. Venus Victoria Lingerie: "ZOOM" Print Ad by Solid Communications. Recuperada de: <a href="http://www.coloribus.com/adsarchive/prints/venus-victoria-lingerie-zoom-3815905/">http://www.coloribus.com/adsarchive/prints/venus-victoria-lingerie-zoom-3815905/</a> ; con fines ilustrativos....	20
22. Anacoluto. Publicidad al aire libre, Director Creativo: Fadi Yaish. Director de Arte: Hugo Lucas/Fadi Yaish. Año de producción: enero 2008. País: Qatar. Técnica: Fotomontaje Digital. Fotógrafo: Allen Dong - Wizard Photography. Cliente: Hush Puppies City Center. Agencia: Fp7 Doha. Recuperada de: <a href="http://alaimagenfija.blogspot.mx/2012/10/anacoluto.html">http://alaimagenfija.blogspot.mx/2012/10/anacoluto.html</a> ; con fines ilustrativos	21
23. Asíndeton. Colgate Plax: Eye Mask, Colgate Plax, Y&R Johannesburg. Recuperada de: <a href="http://es.advertolog.com/colgate/impresos/eye-mask-15043655/">http://es.advertolog.com/colgate/impresos/eye-mask-15043655/</a> ; con fines ilustrativos	22
24. Polisíndeton. Recuperada de: <a href="https://nucleoupb4.wordpress.com/tag/publicidad/">https://nucleoupb4.wordpress.com/tag/publicidad/</a> ; con fines ilustrativos	22
25. Hipérbaton. Recuperada de: <a href="http://blogparaestudiantesdepublicidad.blogspot.com.es/2015/04/ejemplo-hiperbaton-en-publicidad.html">http://blogparaestudiantesdepublicidad.blogspot.com.es/2015/04/ejemplo-hiperbaton-en-publicidad.html</a> ; con fines ilustrativos	23
26. Pleonasma. Apple. Recuperada de: <a href="http://www.faseextra.com/ipod-redundancia">http://www.faseextra.com/ipod-redundancia</a> ; con fines ilustrativos	24
27. Paralelismo. Nestle. Recuperada de: <a href="http://paolalozano.com.mx/2013/07/figuras-retoricas-y-el-diseno-grafico-figures-of-speech-and-graphic-design/">http://paolalozano.com.mx/2013/07/figuras-retoricas-y-el-diseno-grafico-figures-of-speech-and-graphic-design/</a> ; con fines ilustrativos	24
28. Reticencia. Heineken. Recuperada de: <a href="http://lacolumnademarketing.com/2010/06/16/percepcion-y-erotismo/heineken/">http://lacolumnademarketing.com/2010/06/16/percepcion-y-erotismo/heineken/</a> ; con fines ilustrativos	25
29. Quiasmo. Recuperada de: <a href="https://rethorika.wikispaces.com/quiasmo">https://rethorika.wikispaces.com/quiasmo</a> ; con fines ilustrativos	26
30. Zeugma. Orbit Professional Chewing Gum: "Orbit Professional White 2" Publicidad impresa hecho por Mark BBDO Prague. Recuperada de: <a href="http://es.coloribus.com/archivo-de-publicidad-y-anuncios/impresos/orbit-professional-chewing-gum-orbit-professional-white-2-14727155/">http://es.coloribus.com/archivo-de-publicidad-y-anuncios/impresos/orbit-professional-chewing-gum-orbit-professional-white-2-14727155/</a> ; con fines ilustrativos	27
31. Elipsis. Prime Rib: Publicidad impresa hecho por Saatchi & Saatchi Dubai. Recuperada de: <a href="http://es.coloribus.com/archivo-de-publicidad-y-anuncios/impresos/prime-rib-prime-rib-9646855/">http://es.coloribus.com/archivo-de-publicidad-y-anuncios/impresos/prime-rib-prime-rib-9646855/</a> ; con fines ilustrativos	27
32. Metáfora. Coffee inn: anuncio, la taza humana, agencia Not Perfect, Y&R. Recuperada de: <a href="http://www.elpoderdelasideas.com/artes-graficas/coffee-inn-anuncio-la-taza-humana/">http://www.elpoderdelasideas.com/artes-graficas/coffee-inn-anuncio-la-taza-humana/</a> ; con fines ilustrativos	28
33. Antífrasis. Carlsberg. Recuperada de: <a href="https://smonje.wordpress.com/tag/publicitaria/">https://smonje.wordpress.com/tag/publicitaria/</a> ; con fines ilustrativos	29
34. Derivación. Absolut zapatillas. Recuperada de: <a href="http://paolalozano.com.mx/2013/07/figuras-retoricas-y-el-diseno-grafico-figures-of-speech-and-graphic-design/">http://paolalozano.com.mx/2013/07/figuras-retoricas-y-el-diseno-grafico-figures-of-speech-and-graphic-design/</a> ; con fines ilustrativos	29
35. Silepsis. Terminator Salvation: Póster de cine. Recuperada de: <a href="http://www.fanzinedigital.com/cine/4143_1-Terminator_Salvation_poster_en_movimiento.html">http://www.fanzinedigital.com/cine/4143_1-Terminator_Salvation_poster_en_movimiento.html</a> ; con fines ilustrativos	30
36. Man Ray, El violín de ingre, 1924.....	32
37. Manuel Alvarez Bravo, Trabajadores del Fuego, (the fire workers), 1934.....	34
38. Harold Edgerton. Gotas cayendo, 1976.....	35
39. Joel-Peter Witkin, Gods of Earth and Heaven, 1988 .....	35
40. Tina Modotti, Sombrero mejicano con hoz y martillo, 1927 .....	36



Imagen	Página
41. Nacho López, fotografías incluidas en el volumen Ideas y visualidad, 1955.....	37
42. Homero Estrada, "Comala", Sayula, Jalisco, 1999 .....	38
43. Homero Estrada, Río Arno, Italia, 2005 .....	41
44. Aleksandr Rodchenko, Chica con Leica, 1934.....	43
45. Roger Ballen, Puppy between feet, 1999 ©.....	46
46. John Santerineross, 'The symbolism of the elements' ©.....	46
47. Cartier-Bresson, Che Guevara, 1963 .....	47
48. Josef Koudelka, España, 1975 .....	50
49. Heinrich Zille, Vista de atrás, agosto, 1901.....	54
50. Graciela Irtubide /Mujer Ángel. Comunidad Seri. Copyright © Cuartoscuro.com 2014.....	57
51. Josef Koudelka, Eslovaquia, De la serie Gitanos, 1967 .....	58
52. Marcel Duchamp, Porte-bouteilles, 1914.....	59
53. Richard Avedon, John Lennon .....	60
54. Struggle, fotografía de estilo pictorialista de Robert Demachy a la goma bicromatada.....	62
55. Homero Estrada, Muelle, Alicante, España, 2007.....	63
56. Homero Estrada, Escalera al cielo, De la serie: Ventanas del mundo, 2008.....	66
57. Homero Estrada, La Parka, De la serie: La lucha se hace, 2004.....	67
58. Homero Estrada, Bronco, Real de Catorce, SLP, México, 1998 .....	69
59. Henri Cartier-Bresson, Domingo a orillas del río Marne, Francia, 1938 .....	70
60. Héctor García, Niño en el vientre de concreto, México, 1953.....	71
61. Homero Estrada, Brozo en C.U., 1998.....	72
62. Richard Avedon, En el oeste de Estados Unidos, 1990.....	73
63. Homero Estrada, Alebrije, San Martín Tilcajete, 1999 .....	74
64. Phillippe Halsman, Fantasma de una pulga: Dali Atomicus, 1948.....	75
65. Joel Peter Witkin, Portrait of Nan, © 1984 .....	76
66. Subcomandante marcos. Recuperado de: <a href="http://biografiaspop.blogspot.mx/2010/11/subcomandante-marcos-el-senor-de-los.html">http://biografiaspop.blogspot.mx/2010/11/subcomandante-marcos-el-senor-de-los.html</a> ; con fines ilustrativos.....	77
67. Eugene Atget, rue des Ursins, 1900 .....	78
68. Marc Riboud, La juventud contra los fusiles, Washington, 1967 .....	79
69. Ernst Haas, Volviendo Prisionero de Guerra, Vienna, 1946-48.....	80
70. Manuel Álvarez Bravo, La hija de los danzantes, 1933.....	82
71. Ansel Adams, Flores del Dogwood, Parque Nacional de Yosemite, 1938 .....	84
72. Alfred Stieglitz, El entrepunte, 1907 .....	86
73. Henri Cartier-Bresson, Valencia, 1933 .....	86
74. Kati Horna, de la serie "Hitlerei", caricaturizó a Hitler como un huevo bigotón, 1937.....	89
75. Kati Horna, Remedios Varo, 1958.....	90
76. Kati Horna, Vélez Rubio, (Almería) en 1937.....	91
77. Kati Horna, Muñecas del miedo, Paris, 1939 .....	92
78. Kati Horna, De la serie "Una noche en el sanatorio de muñecas", 1963 .....	93
79. Kati Horna, "Fetiché No. 4", octubre de 1962.....	94
80. Dos líneas imaginarias horizontales y dos verticales, proporcionan la división en tercios .....	107



Imagen	Página
1. Portada “Leyenda de San Carlos” .....	117
2. Rosetón, detalle de la Academia de San Carlos .....	119
3. Ancora de construcción, muro lateral. Calle de Moneda .....	121
4. Portada de la Academia. Fachada .....	123
5. Hoja izquierda de la puerta principal de la Academia .....	125
6. Victoria de Samotracia. Patio central de la Academia .....	127
7. Techumbre del patio central en vidrio y fierro fundido .....	129
8. Taller de pintura. Edificio anexo .....	131
9. Balastrada circundante al patio central. Planta alta .....	133
10. Pilastra del corredor del patio central .....	135
11. Judas. Patio interior .....	137
12. Taller de escultura de talla en madera .....	139
13. Esculturas clásicas en las antiguas galerías de la Academia .....	141
14. Rincón del taller de escultura .....	143
15. Detalle de la herrería en uno de los patios de la academia .....	145
16. Medallón. Alegoría de la escultura. Obra de José Obregón. Techo de la segunda galería del museo universitario de la academia .....	147
17. Arranque de la escalera central .....	149
18. Venus y Eros. Copia en Yeso. Bodegas del museo universitario de la academia .....	151
19. Impostas de los arcos del corredor del patio central .....	153
20. Cabeza de Laocoonte. Copia en yeso. Galerías del museo universitario de la academia .....	155
21. Arcos del corredor del patio central .....	157
22. Cabeza de David, torso y estudio anatómico. Bodegas del museo universitario de la academia .....	159
23. Medallón. Alegoría de la pintura. Obra de José Obregón. Techo de la segunda galería del museo universitario de la academia .....	161
24. Entrada y vista del patio central .....	163
25. Calle de moneda durante las obras de restauración del centro histórico de la ciudad de México .....	165
26. Calle y fachada de la academia durante las citadas obras de remodelación .....	167
27. Vista parcial de la calle de moneda y sus alrededores desde la azotea de la academia .....	169
28. Calle de la academia durante las obras de restauración del centro histórico de la ciudad de México .....	171
29. La antigua academia reflejada en la calle de su nombre .....	173



## A

- anacoluto**  
m. gram. Construcción que rompe el orden lógico y gramatical de un mensaje por la falta de coherencia sintáctica entre los elementos de la oración. ....47
- analogía**  
gram. Semejanza formal entre los elementos lingüísticos que desempeñan igual función ..... 39, 47, 51
- artífice**  
Artista, artesano, persona o cosa que causa, inventa o hace algo.....147
- artificio**  
m. Arte, habilidad o ingenio con que se hace algo ..... 13
- atildado**  
adj. Elegante, muy compuesto..... 78

## C

- ciñe**  
prnl. Ajustarse a unos límites en lo que se hace o se dice ..... 13
- cognoscitivo**  
adj. Que es capaz de conocer o comprender ..... 6
- colusiones**  
f. Pacto que acuerdan dos personas con el fin de perjudicar a un tercero 51
- connotación**  
f. ling. Sentido o valor secundario que una palabra, frase o discurso adopta por asociación con un significado estricto..... 6, 62, 63
- constrictiva**  
obligatorio, coactivo, forzoso, imperativo, coercitivo..... 40

## D

- denegación**  
f. Respuesta negativa a una petición.....149
- denotación**  
ling. Significado primario y básico de una palabra, común a los hablantes por estar ausente de subjetividad .....6, 61, 63, 102, 116
- dialéctica**  
f. Parte de la filosofía que trata del razonamiento y de sus leyes, formas y maneras de expresión..... 86
- Dialéctica**  
f. Parte de la filosofía que trata del razonamiento y de sus leyes, formas y maneras de expresión..... 12, 51
- dilucidar**  
tr. Aclarar y explicar un asunto, ponerlo en claro ..... 13, 102

## E

- egotismo**  
del latín "ego" que significa "yo" y de "ismo" que hace alusión a la "práctica de"  
m. Afán de hablar de sí mismo o de afirmar su personalidad. .... 78
- estereoscópica**  
m. Relativo al estereoscopio. Aparato óptico en el que, mirando con ambos ojos, se ven dos imágenes de un objeto que, por estar obtenidas desde puntos diferentes, al fundirse en una, producen una sensación de relieve ..... 93



**estilística**  
f. Estudio del estilo o de la expresión lingüística en general..... 14, 42

**F**

**fetiche**  
m. Objeto material, de culto supersticioso en algunos pueblos, que es venerado como un ídolo, que trae suerte ..... 149

**H**

**Hermenéutica**  
f. Arte y técnica de interpretar textos para la fijación de su sentido, en especial los sagrados.....82

**hermenéutico**  
f. Arte y técnica de interpretar textos para la fijación de su sentido, en especial los sagrados.....98

**hermético**  
Impenetrable, incomprensible o cerrado.....102

**híbrida**  
adj. y m. [Animal o vegetal] obtenido del cruce de dos individuos de distinta especie ..... 81

**hipérbole**  
f. ret. Figura que consiste en aumentar o disminuir exageradamente la verdad de aquello sobre lo que se habla..... 18

**L**

**lítote**  
f. lit. Figura retórica que consiste en no expresar todo lo que se quiere dar a entender, pero dejando clara la intención..... 18

**Lógica**  
f. Ciencia que expone las leyes, modos y formas del razonamiento humano ..... 12

**lucubraciones**  
f. Meditación, reflexión, trabajo intelectual .....72

**M**

**metáfora**  
f. ret. Figura consistente en usar una palabra o frase por otra, estableciendo entre ellas un símil no expresado.....i, 5, 6, 7, 9, 14, 17, 18, 20, 39, 42, 44, 47, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 68, 74, 85, 89, 92, 93, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 116, 117, 136, 138, 147, 149

**metonimia**  
f. ret. Figura consistente en designar una cosa con el nombre de otra con la que guarda una relación de causa a efecto, autor a sus obras.....  
..... 14, 23, 42

**monocromos**  
adj. De un único color..... 101

**morfológico**  
Referente a la morfología. Parte de la lingüística que estudia la flexión, derivación y composición de las palabras.....39, 101

**O**

**oxímoron**  
Es una figura literaria que consiste en combinar dos expresiones de significado opuesto en una misma estructura, con el objetivo de generar un tercer concepto con un nuevo sentido .....47



Proviene del griego Oxymoron, compuesta de oxys (agudo) y moros (desafilado). Se refiere a una combinación de palabras que tienen un significado opuesto..... 19

**P****paradigma**

ling. Conjunto de elementos de una misma clase gramatical que pueden aparecer en un mismo contexto ..... 45, 46

**permutación**

mat. Variación del orden o de la disposición de un número de elementos en una serie..... 17, 18

**persuasión**

f. Capacidad de convencer a alguien ..... 13, 15, 37, 48, 51

**pragmata**

f. Referente a la pragmática..... 15

**pragmática**

f. gram. Disciplina que estudia el lenguaje en relación con el acto de habla, el conocimiento del mundo y uso de los hablantes y las circunstancias de la comunicación..... 85

**praxis**

f. Práctica, en oposición a teoría ..... 40, 86

**R****retórica**

f. Arte de expresarse con corrección y eficacia, embelleciendo la expresión de los conceptos y dando al lenguaje escrito o hablado el efecto necesario para deleitar, persuadir o conmover ..... iv, 6, 9, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 31, 33, 34, 36, 37, 39, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 55, 93, 96

**S****semántico**

f. Parte de la lingüística que estudia el significado de los signos lingüísticos y de sus combinaciones, desde un punto de vista sincrónico o diacrónico ..... 15, 39, 41, 42, 53, 71, 81, 87

**sinécdoque**

f. ret. Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa..... 47

**sintáctico**

Referente a la sintaxis. f. gram. Parte de la gramática que estudia la forma en que se combinan y relacionan las palabras para formar secuencias mayores, cláusulas y oraciones y la función que desempeñan dentro de estas ..... 39, 86, 87

**sintagma**

m. gram. Unidad gramatical formada por uno, dos o más elementos lingüísticos que, en una oración, ocupan una única posición y ejercen una única función sintáctica ..... 45, 46

**sofística**

Dar o conferir complejidad, especialmente a un aparato o en una técnica 13

**T****taxonomía**

clasificación, ordenación, división, catálogo ..... 39



**teleológico**  
Es un adjetivo que refiere a aquello que está vinculado a la teleología..... 98

**tipología**  
f. Estudio o clasificación de tipos que se realiza en cualquier disciplina ..... 19, 86

**tópicos**  
adj. y m. [Lugar] común, y [expresión o frase] manida ..... 91

**topológica**  
f. Rama de las matemáticas que estudia las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma ..... 133, 140

**transcriptas**  
part. irreg. Arg. y Ur. transcrito ..... 117

**transposición**  
ret. Figura retórica que consiste en alterar el orden normal de las voces en la oración..... 14

**tropo**  
Es la sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado. Se trata de un término propio de la retórica que proviene del griego τρόπος, trópos, que significaba «dirección». En este sentido, el tropo es el cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro contenido..... 55

**tropología**  
f. Lenguaje figurado, sentido alegórico. / Mezcla de moralidad y doctrina en el discurso..... 42, 51

**tropos**  
m. Figura retórica que consiste en emplear las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde..... 37





**Documentos de sitio web:**

- Berrio, A. G. (1984). *Retórica como ciencia de la expresividad* (presupuestos para una retórica general). Obtenido de [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6653/1/ELUA\\_02\\_01.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6653/1/ELUA_02_01.pdf)
- Casas, A. (1999). *Breve Propedéutica para el análisis del ensayo*. (R. Álvarez, & D. Vilavedra, Edits.) Obtenido de [www.ensayistas.org/](http://www.ensayistas.org/): <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas.htm>
- Gómez, M., J. (1992). *Teoría del ensayo*. Obtenido de Teoría, Crítica e Historia: <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/ensayo1.htm>
- Groupe μ. (1992). *Tratado del signo visual para una retórica de la imagen*. Obtenido de [www.centro-de-semiotica.com.ar/](http://www.centro-de-semiotica.com.ar/): <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/groupeM.html>
- Jeu de Paume de París, & Museo Amparo de Puebla. (2015). *Kati Horna*. Obtenido de [www.marco.org.mx/](http://www.marco.org.mx/): [http://www.marco.org.mx/programas/MaterialEstudio\\_Horna.pdf](http://www.marco.org.mx/programas/MaterialEstudio_Horna.pdf)
- Mejorada, A. S. (octubre-diciembre de 2004). *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*. (M. Hernández R, & C. Martínez G, Edits.) Obtenido de <http://www.cenidiap.net/>: [http://www.cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-10-Kati\\_Horna.pdf](http://www.cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-10-Kati_Horna.pdf)

**Sitios web:**

- dechile.net. (2001-2015). *Etimologías*. Obtenido de [dechile.net](http://etimologias.dechile.net/): <http://etimologias.dechile.net/>
- RAE. (s.f.). RAE. Obtenido de Real Academia Española: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=tcQyyFZ94DXX2eBpkGe4>

**Artículos de revista:**

- Andrade, C. E. (2006). *PASCAL : Claves antropológicas para la lectura de los pensamientos*. Revista Philosophica, (265 - 286).

**Artículos de periódico:**

- De Santiago, S., J. (17 de abril de 1991). *Kati Horna coordinó el libro entre cúpulas*. Excélsior, págs. 1-4.
- Fuentes, S., J. (28 de mayo de 1989). *El taller de Kati Horna*. El Universal, pág. 5.

**Libros:**

- Aristóteles. (2002). *Retórica rústica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1995). *Retórica de la imagen, en lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lucida*. Barcelona: Paidós Iberica.
- Bazin, A. (1990). *Ontología de la imagen fotográfica*. Madrid: Rialp.
- Beceyero, R. (2003). *Ensayos sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Bettetini, G. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Beuchot, M. (2005). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM-Itaca.



- Bozal, V. (1987). *Mimesis, las imágenes y las cosas*. (1. Visor, Ed.) Visor.
- Costa, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Barcelona: Fontanella.
- Débord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1972). *Diferencia y repetición*. (F. Monge, Trad.) Barcelona, España: Cuadernos Anagrama.
- Descartes, R. (1954). *Discurso del método*. San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Eco, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Floch, J.-M. (1986). *Les formes de l'empreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand*. P. Fanlac.
- Flusser, V. (2010). *Hacia una filosofía de la fotografía (2 ed.)*. (T. 2010, Ed.) México: Trillas.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García, C. M., & Mayol, H. C. (1998). *El tiro de gracia*. México: Punto de fuga INBA.
- García, K., E., & Horna, K. (1995). *Kati Horna: Recuento De Una Obra*. México: CENIDIAP-INBA.
- Genette, G. (1970). *Lenguaje poetico, poetica del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- Gernsheim, H., & Gernsheim, A. (1967). *Historia gráfica de la fotografía*. Barcelona: Omega.
- Gombrich, E. (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Debate.
- Gombrich, E. H. (1987). *Criterios de fidelidad: la imagen fija y el ojo en movimiento*. Madrid: Alianza Forma.
- González, O, C. (1997). *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós.
- Haro, P. A. (1992). *Teoría del ensayo*. España: Verbum Editorial.
- Hernández, G., J. A., & García, T., M. (2004). *El arte de hablar. Manual de retórica práctica y de oratoria moderna*. Barcelona: Ariel Letras.
- Horna, K., & Monzón, J. (1992). *Fotografías de la Guerra Civil Española (1937-1938): Museo de Zaragoza, 5 de abril-13 de mayo, 2001*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo, Dirección General de Acción Cultural, 2001.
- Jiménez, M., M. (2009). *Pasión por el lenguaje. Orígenes retóricos del ensayo moderno*. Madrid: Complutense.
- Ledo, M. (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Margolin, V. (1984). *Design Discourse: History, Theory, Criticism*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra. Grupo Anaya.



- Moliné, M. (2000). *La fuerza de la publicidad: saber hacer buena publicidad, saber administrar su fuerza*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Morris, C. (2000). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ortega, A. (1997). *Retórica el arte de hablar en público: historia-método y técnicas oratorias*. Madrid, España: Fundación Cánovas del Castillo.
- Panofsky, E. (1980). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paul, R. (1975). *La Metáfora Viva*. Madrid: Europa.
- Ramírez, G. (2006). *El ornatus en la retórica griega clásica*. México DF: Noua tellus.
- Regalado, M. E. (2006). *Lectura de imágenes*. México: Plaza y Valdéz.
- Rossi, L., F. (1972). *Semiótica e ideología*. Milán: Bompiani.
- Rouquette, M.-L. (1977). *La creatividad*. Buenos Aires: Huemul.
- Saussure, F. d. (2004). *Escritos sobre lingüística general*. (C. U. Mur, Trad.) Gedisa, S.A.
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Schwarz, A. (1980). *La fotografía tra comunicazione e mistificazione*. París: Priuli & Verlucca.
- Skirius, J. (1981). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sodré, M. (1998). *Reinventando la cultura: la comunicación y sus productos*. Barcelona.: Gedisa.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Thompson, C. (1994). *Capítulo 10. La trayectoria de la pelota. "La gran idea" 2a edición*. Barcelona: Granica.
- Tonti, S. L. (1999). *La crítica del Gorgias a la retórica sofística y su relación con la primera definición de sofista en el diálogo homónimo*. La Plata, Argentina: FaHCE.
- Tudor, V. (1971). *Los problemas de la metáfora*. Buenos Aires: Eudeba.
- Victoria, M. (1975). *Teoría del ensayo*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Winckelmann, J. J. (1967). *Historia del arte de la Antigüedad*. (J. C. Mielke, Trad.) Barcelona: Ediciones Akal.
- Wollheim, R. (1987). *La pintura como arte*. Princeton: Princeton University Press.
- Zamora, A, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM.
- Zunzunegui, S. (1994). *Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje" en Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

