

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



Estudio analítico de doce fotogramas creados por Gabriel Figueroa en la producción de seis películas dirigidas por Emilio Fernández en los años de 1940 - 1950 en México.

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación presenta
María Fernanda Sánchez Paredes Torres

Director de tesis:
Mtro. Alejandro Gallardo Cano.

2002

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

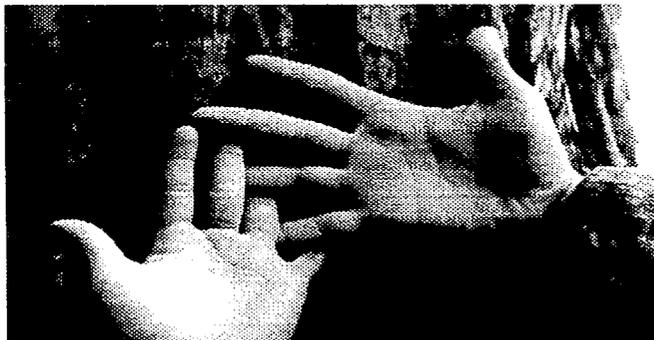
NOMBRE: María Fernanda Sánchez

Paredes Torres

FECHA: 31 octubre 2002

FIRMA: Tapei

Dedicado a
los salvavidas:

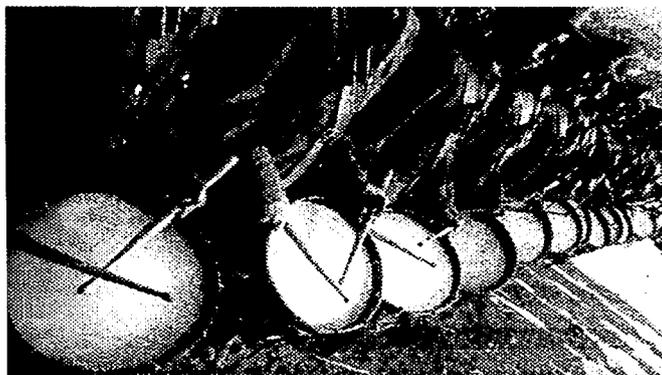


dah fernando sánchez paredes ● dr alexis palacios



gracias a: a alinne, lily, fernando, germán, toño, los abuelos, regis, ade, jonathan, nuty, andrés, aldo, santiago, pedro y la güera, los vázquez, los Juárez, los merla, samuel, ari, celia, anita, lila, liliana, edgar, raquel, pancho, mariana, balbi, jorge hugo, jaime, gaby, claudio, memo, alonso, gildis, maricela, perlita, germán bonilla, paty, lalo loza, valtierra, mario, dudú, yalile, mariana, edgar, pedro ignacio, andrea, laura, alejandro robledo, a.p.c.,

Introducción



1

Existe una cantidad creciente de literatura sobre los efectos de la narrativa y los significados de la imagen con el fin de entender a las mismas sociedades modernas. Y es que la alfabetidad visual se ha convertido en un imperativo en la vida contemporánea y desde luego en la práctica profesional.

¿Cómo se lee una fotografía? La vemos, la sentimos y ¿qué percibimos?, ¿en qué orden?, ¿de acuerdo con qué itinerarios?, ¿cómo podemos responder a esto?

La investigación ha sido ya bastante extensa, estudios sobre imágenes fijas, móviles, secuenciales... y de ahí un sin fin de autores que hablan del poder de la imagen. Sin embargo, a lo largo de la realización de este trabajo, me he percatado de que pocos hablan de una metodología para leer imágenes al alcance del lego o el espectador, que le permitan disfrutarlas más.

El universo del estudio de la imagen es muy diverso e incluso controvertido. Algunos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua. Otros afirman que la riqueza de la imagen es tal, que resulta difícil de entenderla por la vía de códigos alternos... y otros más piensan que la significación no es capaz de agotar la gran riqueza visual de la imagen.

Una de las cuestiones más importantes que definieron este trabajo final es el hecho de que las tendencias de investigación, en relación con los problemas de la lectura de imagen, se impondrán en la medida que ofrezcan respuestas coherentes a las interrogantes antes planteadas.

Y no sólo me refiero al punto de vista filosófico y estético, sino sobre todo al enfoque y al punto de vista metodológico. Este trabajo pretende elaborar una metodología lo más adecuada posible a las necesidades de la realización del análisis de imagen, a través de la conjunción de las metodologías planteadas por algunos autores, retomando sus elementos técnicos e interpretativos.

La idea de hacer esta tesis surge del trabajo de investigación sobre un artista mexicano con una obra de rasgos nacionalistas, y al mismo tiempo, del interés despertado en clases de semiótica durante la carrera, así como de numerosos e inquietantes libros sobre semiótica y arte.

Ambos temas se conjugan en esta tesis, con la intención de plantear lo que algunos autores buscan concretar, y que, a partir de su obra, este trabajo presenta: una metodología de análisis de imágenes, aplicada a una serie de fotogramas realizados en México.

El primer paso para llevar a cabo esta investigación fue empaparse de la vida de Gabriel Figueroa, lo cual no fue nada difícil, pues en sí misma, tanto su vida cuanto su obra, resultan ser el trabajo interesante de años y años de dedicación. La obra entera producida por Figueroa es apasionante, suficiente para hacer una tesis tan sólo de su material artístico.

El segundo paso, revisar un altero de libros sobre semiótica, desde los conceptos básicos hasta las más rebuscadas tesis barthesianas, pasando por una serie de autores sumergidos en esta disciplina que también resulta enteramente apasionante.

El resultado, un trabajo en el que encontré un interés que me llevó a realizar una investigación con el propósito de definir una propuesta de análisis de la imagen, específicamente de los fotogramas. Todo esto con el fin de ofrecer a los estudiantes, profesores, especialistas en el estudio de la obra de Gabriel Figueroa, incluso fotógrafos o cualquier interesado en el campo de la semiótica de la imagen, una propuesta para leer fotografías aplicada a la obra de un fotógrafo de cine.

La metodología de investigación estuvo basada en la planteada por Alberto Dallal en sus cátedras universitarias. De acuerdo con esta metodología, primero se elaboró un listado de libros relativos a cuatro temas generales: la semiótica, la obra de Gabriel Figueroa, el cine en México y la identidad cultural.

Después se hizo una revisión de cada libro descartando aquellos que no trataban temas cercanos al planteamiento de la tesis. A partir de la lectura de los libros seleccionados se elaboró un listado de temas específicos que se relacionaban directamente con los objetivos planteados, cada uno designado con una clave que señala el número de ficha, el número de tema, la fuente y la página.

Una vez hecho este listado era posible percatarse de que los temas se repetían en distintas fuentes. Por lo que se agruparon los temas y el discurso de cada fuente con el fin de darle una redacción coherente aportando los elementos necesarios para completar cada capítulo. De esta forma se descartó información que no era coherente con el texto y se buscaron más fuentes sobre los temas que estaban aún incompletos. Esta metodología resultó muy eficiente y permitió que este trabajo se llevara a cabo en un tiempo relativamente corto.

El primer capítulo es relativo a la vida y la obra de Gabriel Figueroa, desde cómo comenzó su labor en el cine hasta sus últimos trabajos, se aborda también su vida personal, familiar y política que fue decisiva para la realización de su obra aquí analizada.

El siguiente capítulo aborda los conceptos elementales de la disciplina que le da cuerpo a esta tesis: **la semiótica**. Se presenta un esbozo simplificado cuyo objetivo es presentar cómo la búsqueda de los elementos pertinentes para el estudio de los mensajes visuales nos conduce hacia la investigación de las teorías del signo en general. Por otro lado también nos conduce a tomar en consideración los distintos enfoques de la significación y a revisar la formación de los sistemas conceptuales que giran alrededor del sentido. Para finalmente abordar una de las ramas más interesantes de la semiótica, que es precisamente, la semiótica de la imagen.

Más adelante se presenta la metodología de análisis de imagen, la cual pretende reunir las partes más significativas y eficaces del planteamiento de los autores presentados en el capítulo anterior.

La metodología se aplica a los 12 fotogramas realizados por Gabriel Figueroa durante la realización de seis películas, cada análisis dividido en plano de expresión y plano del contenido.

Finalmente las conclusiones presentan una serie de reflexiones que surgieron a partir de la elaboración de este trabajo, así como del resultado del acercamiento a una de las disciplinas más controvertidas hoy en día, como lo es la semiótica y la aplicación de sus métodos analíticos a la imagen fija.

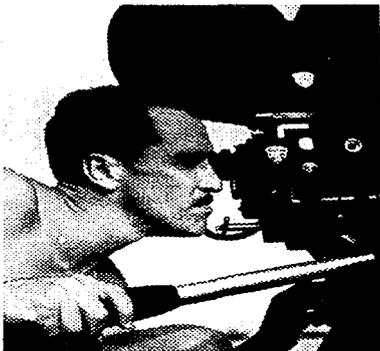
Del lector mismo depende para que en su mirada sobre el mundo de las imágenes, unida a la curiosidad intelectual y a la lectura que ofrece este trabajo, sepa encontrar en él una utilidad educativa y, por qué no, más allá de la rutinaria y resignada pasividad con que a menudo se ven las imágenes, el gusto y la pasión por la imagen, como la que me llevó primero a concebir y luego a concretar este trabajo.

Vida y Obra de Gabriel Figueroa



El dueño de la luz

2



2.1 El dueño de la luz

"Nunca un fotógrafo tuvo tanta libertad como yo con Emilio o con Ford, en cambio Eisenstein ponía su encuadre, pero bueno, un fotógrafo es dueño de la luz, su firma es la iluminación"¹

Gabriel Figueroa

Introducción

Gabriel Figueroa Mateos, quien murió a la edad de 90 años, fue uno de los más grandes fotógrafos de cine del siglo XX, con más de 200 películas filmadas, trabajó con Luis Buñuel y John Houston. Su primer película más notable fue *Allá en el Rancho Grande* dirigida por Fernando de Fuentes en 1936, con la que ganó su primer premio internacional en el Festival de Venecia. Pero su reputación se la ganó trabajando con el distinguido director Emilio Fernández en 16 películas. La primer película que hicieron juntos fue *Flor Silvestre* en 1943. Fernández, apodado "El Indio", dio el espacio a Figueroa *"para ver la pantalla del cine como un lienzo listo para ser pintado"*². Después de que Figueroa se convirtiese en un buen operador técnico de cámaras, Fernández permitió a su camarógrafo dar rienda suelta a su avidez visual.

El genio de Gabriel Figueroa acumula varios premios en su casa: Palmas, Espigas, Leones, Osos, Globos, Arieles, Diosas, estatuillas de oro y plata que muestran el reconocimiento a los cielos de Figueroa.

Su cámara logró abrir las compuertas celestes para otorgar arquitectura al despliegue azaroso de las nubes. Su blanco y negro enfocan la mirada del espectador en lo cotidiano pero con una intensidad nueva: cielos limpios y alguna nube que entra y se pasea lentamente por la pantalla.³

Elena Poniatowska

Gabriel Figueroa poseía un gran sentido de composición, sabía reconocer fuerzas artísticas donde otros sólo verían una sucesión convencional de imágenes. Al realismo llano, Figueroa opone una visión alegórica que recrea la realidad.

¹ **Imagen de Figueroa.** Cineteca Nacional. Dossier. Julio de 1997.

² **"Gabriel Figueroa: Painting with light".** Guardian. Obituary. 14 de mayo de 1997.

³ Poniatowska, Elena. **La mirada que limpia.** Todo México, tomo III. Diana. México. 1996



La tierra del fuego se apaga, Emilio Fernández, 1955.

No se fotografía impunemente al país más fotogénico del mundo a menos que, sin traicionar la belleza, se nos indique en la imagen que, al ver lo que vemos, lo transformamos, subrayamos una impresión natural hasta deformarla, recrearla y añadirle, en cierto modo, el margen crítico de su propia hermosura.⁴

Carlos Fuentes

Fuentes afirma que Figueroa amplifica la belleza para que tenga la libertad de reflexionar sobre sí, de recrearse, deformarse y acaso perderse. La belleza de las imágenes de Figueroa no sólo esconde una voluntad de artificio sino que indica la voluntad de añadir esas imágenes al mundo

La forma en que Gabriel Figueroa mira y nos hace ver paisajes, cielos, calles nocturnas, acciones dramáticas, rostros y gestos reveladores, nos ofrece un repertorio de imágenes memorable.

Su arte nos muestra una parte de su personalidad, su afán clasicista en el campo de la estética, la búsqueda de intensidades visuales y su incansable perfeccionismo técnico.

Primeros pasos del cine en México

El escritor mexicano Carlos Monsiváis⁵ explica cómo la película *Allá en el Rancho Grande*, fotografiada por Figueroa y dirigida por Fernando de Fuentes, decidió en gran parte el rumbo de la industria cinematográfica y la ampliación del mercado del cine mexicano.

A los espectadores de otros países como Perú, Bolivia y Colombia el filme les revelaba una cultura que los divertía, en cuya existencia creían a medias, dice Monsiváis, pero a los espectadores mexicanos el filme los regocijaba, éste no es México, pero a lo mejor así podría ser, o así debería ser.

Este México es reconocible por detalles físicos, pero irreconocible en la parte psicológica con el repertorio que fue todo un clásico, y entonces Monsiváis nos ofrece una lista de estereotipos que no faltaron en el cine mexicano de esa época, como la hacienda autosuficiente, los charros estatuarios, los jaripeos, las maldades mínimas y las noblezas máximas, los duelos de canciones que prueban la musicalidad de la conciencia y la inocencia que personifica a la sagacidad rural.

⁴ *Revista Artes de México*. Número 2 invierno de 1988. 2ª edición, otoño de 1992. Pág. 28.

⁵ *Ibid.* Pág. 63.

Para ese entonces a los fotógrafos se les consideraba meros apéndices de la cámara. Gabriel Figueroa se inicia con discreción, pese al premio que en 1938 recibe por la película *Allá en el Rancho Grande* en el Festival de Venecia.

En los principios del cine sonoro, la fotografía no llama mucho la atención, es tan sólo un medio técnico, imprescindible pero neutro, sin calificación cultural.



Filmación de la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, 1936.

Poco a poco el cine mexicano va incorporando a excelentes fotógrafos estadounidenses como Alex Phillips, Ross Fischer y Jack Draper, siendo fundamental la presencia del soviético Edoard Tissé, quien acompaña a Serguei Eisenstein en *Qué viva México*. Sin embargo el filme de Eisenstein es inaccesible, y es Paul Strand el precursor de la estética más notoria del cine mexicano, con sus equivalencias del paisaje fisonómico y el paisaje natural.

Los inicios



Ana Mateos

La historia de Gabriel Figueroa bien podría ser el argumento de una telenovela. Su padre, Roberto Figueroa tuvo 25 hermanos cada uno millonario gracias al abuelo. Su madre, Ana Mateos (hija de Juan A. Mateos, político historiador que apoyó la campaña liberal de Juárez durante el porfiriato), murió cuando nació Gabriel Figueroa, un 24 de abril de 1907. Entonces su padre empezó a beber porque sufrió con la muerte de su esposa y tres meses después murió su hijo mayor, Romualdo, a causa de una meningitis, por lo que decidió irse de viaje a Europa. Seis años más tarde regresó a



Roberto Figueroa

México y murió. Huérfanos se quedaron Gabriel y su hermano mayor Roberto.

Ante tal situación una tía se hizo cargo de los hermanos Figueroa y sus bienes quedaron a cargo de un albacea.

Gabriel Figueroa comenzó a estudiar música y pintura. A los 13 años muere su tía y los hermanos deciden manejar sus bienes así que exigen al tutor albacea las cuentas de la herencia, pero días después muere sin dejar un centavo y todos los bienes hipotecados. De un día para otro se ven en la miseria, con tan sólo una pequeña casa que había quedado fuera del testamento. Para aminorar los gastos deciden compartirla con los hermanos Martínez Solares. Figueroa tuvo que abandonar los estudios de pintura, dibujo y música para empezar a trabajar en un laboratorio fotográfico.



Gabriel Figueroa con cámara

Por medio de Gilberto Martínez es que Figueroa conoce a Alex Phillips y fue así como se involucró en el cine, como fotógrafo de fijax en la película *Revolución* de Miguel Contreras Torres en el año de 1932 cuando apenas había llegado el cine sonoro a México.



Gregg Toland

En 1935, Gabriel va a Hollywood a estudiar con Gregg Toland, artista fundamental que enriquece su técnica filmica con experimentos en la fotografía y el descubrimiento del *pan focus* que permite composiciones muy complejas y la obtención de gran profundidad de campo. Toland, a quien Figueroa siempre declara su maestro, fue fotógrafo del cineasta Orson Welles en una de las películas estadounidenses más famosas titulada *Citizen Kane*.

Toland experimenta con la luz y con la óptica, se encarga de añadir su propia versión a la del director, convencido de las dimensiones artísticas de su labor y esto Figueroa lo aprendió muy bien.

Figueroa regresa a México y trabaja en películas como *Vámonos con Pancho Villa* y *La Noche de los Mayas*, y se concentra en la idea de que no hay escenas insignificantes sino que hay que educar visualmente al espectador, incluso en los "momentos muertos" del cine.

"El Indio Fernández" y el paisaje mexicano

En 1941 Emilio "El Indio Fernández" era un director místico del cine que revelaba y exaltaba el paisaje, a la pareja, a la historia nacional, y a lo que apenas se definía como la "mexicanidad".

Famoso y muy productivo fue el equipo que formaron Emilio Fernández, los

actores María Félix y Pedro Armendáriz, el escritor Mauricio Magdaleno y el fotógrafo Gabriel Figueroa, juntos llevaron a cabo algunas de las películas más memorables de la Época de Oro del cine mexicano.

A Figueroa, el Indio le pide lo que Figueroa quiere y sabe hacer: intensificar a tal punto la visión estética que el relato sea siempre equilibrado por la fuerza de los imágenes, y el espectador jamás se olvide de que la belleza sustenta el desorden de las situaciones y los sentidos.



Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, María Félix y Emilio Fernández durante la Filmación de *La Malaverida*. 1949.

En el trabajo de Figueroa, los paisajes, las expresiones faciales, la grandilocuencia de los actores principales y la suma de objetos cotidianos, traducen el amor por lo que el "Indio" considera lo natural, es decir, los elementos terrestres, entre los que se cuentan los hombres y las canciones, así como la explosión de la irracionalidad que evita el convencionalismo en el filme.



Una cita de amor, Emilio Fernández, 1956.

Figueroa libera y ordena las imágenes en función de lo que cree verdades esenciales del campo. La belleza que no compensa la desolación, el aislamiento radical, el carácter cerrado y angustioso de la vida. Y en su estética integra cerros y perfiles humanos, nubes y pueblos al amanecer.

De acuerdo con el Indio, Figueroa insiste en el carácter implacable de la historia de México, cuyos rasgos inexorables son negados y exaltados por la transfiguración estética.

El estilo mexicano

Pero no sólo fue Gabriel Figueroa quien tenía un afán por destacar lo mexicano, se trata de toda una corriente de la época en la que abundan los nombres de grandes creadores plásticos y de las demás artes.

En la pintura, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, principalmente. En la poesía, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta. En la literatura, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Mariano



La tierra del fuego se apaga, Emilio Fernández, 1955.

Azuela, José Revueltas, Anita Brenner, Emilio Abreu Gómez. En la música Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo, Jiménez Mabarak, Rodolfo Halffter. En la danza Miguel Covarrubias, junto con Anna Sokolow, Waldeen, José Limón y Guillermina Bravo. En el teatro, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Seki Sano y Rodolfo Usigli jugaron un papel importante. Todo esto impulsó a buscar una imagen mexicana también en el cine.

Figuroa estudia a los muralistas, recrea escenas y atmósferas usuales de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, le interesan sus ideas alegóricas y míticas de la vida nacional y se dedica. en la década de los cuarentas, a hacer homenaje a la pintura desde el cine.

Y así pude, creo yo, incorporar la fotografía cinematográfica al movimiento plástico mexicano, incorporé el paisaje mexicano en forma de balances, de claroscuros de cielos entonados, de nubes fuertes como las que tenemos.

Siqueiros frecuentaba la casa de Gabriel Figuroa, a él sus escorzos le sirvieron mucho para dar fuerza a las imágenes del cine, sobre todo a la figura humana. Cuando llegaba a alguna de sus exposiciones lo saludaba y Siqueiros le decía:

-¿Vienes a ver qué te robé?

-No, David, vengo a ver qué te robo yo a ti.

El día del estreno de *Flor Silvestre* (1942) Orozco asistió y se sentó junto a Gabriel Figuroa. La única vez que Figuroa había copiado un grabado fue la imagen de un velorio que había hecho Orozco y que aparece en *Flor Silvestre*. Figuroa ya esperaba una reacción de él. En el momento que aparece el velorio, Orozco hizo un gesto extraño, inmediatamente Gabriel le puso la mano en la pierna y le dijo:

-Maestro, soy un ladrón honrado.

Y le contestó:

-Oiga no, usted tiene un perspectiva ahí que no logré yo, necesita invitarme a verlo trabajar para saber cómo logró ese plano.⁶



Diego Rivera, Gabriel Figuroa y David Alfaro Siqueiros en 1947.

⁶ "It happened that Orozco sat right next to my father". **Entrevista de Fred Salas con Gabriel Figuroa Flores.** San Diego California. 1998.

Influencias

Todo artista inventor está salpicado de un espíritu que podríamos llamar renacentista. Y no es una casualidad que sea precisamente al estudiar los textos de Leonardo Da Vinci sobre la luz, la forma y el color cuando Gabriel Figueroa se le despierta la inquietud por desarrollar filtros para neutralizar los gases que hay en el aire y distorsionar las imágenes captadas por la cámara. La rigurosa búsqueda artesanal de los instrumentos que mejoren su expresión artística es una característica fundamental de Figueroa.

Su concepción del arte es clásica, los principios tradicionales de la estética son para él ejemplares y sus estudios de la composición no dejan dudas al respecto. De cierta manera, sus imágenes cinematográficas establecen un nuevo clasicismo visual.

El arte de Figueroa tiene dos referencias fundamentales en su propio campo de expresión, por una parte el expresionismo alemán, con sus acentuadas iluminaciones interiores, sus claroscuros y perspectivas no realistas, por otra la composición de espacios abiertos hecha por Sergei Eisenstein, estudioso a su vez del arte renacentista.

Cuestiones mexicanas

Carlos Fuentes describe algunas escenas de Figueroa como cuadros en los que irrumpe la profanación goyesca, la violencia histórica de la revolución mexicana plasmada inolvidablemente por Figueroa en escenas escandalosamente bellas, gráficas, simples y artificiales. Como la imagen simple e inolvidable del fusilamiento temprano de *Flor Silvestre*.



Flor Silvestre, Emilio Fernández, 1943.

El sello Figueroa estará presente en todas sus películas, consiste en esa percepción de la naturaleza peligrosa que es preciso embellecer y fijar con el ojo de la creación clásica. Antes de que irrumpa la fiesta revolucionaria, irrumpirá el desorden romántico, trascenderá como el silencio indiferente del origen en el sabio arreglo del arte.

En todo su ciclo de películas Figueroa despliega la óptica unitaria que es su mayor aportación. Si es imposible apresar "lo mexicano", Figueroa no sólo lo apresa, sino que lo registra en la convicción nacionalista de modo definitivo. Y gracias a tal convicción o a tal superstición de la cultura, el México inventado se torna, estéticamente en el México real.

Figuroa experimenta apoyado en el impulso del nacionalismo y se sumerge en el trabajo en equipo y en el ánimo divertido de quienes hacen cine estimulados por las respuestas masivas.

En una entrevista concedida a la periodista Elena Feder⁶, Gabriel Figuroa declaró que su estilo es ante todo nacionalista y afirmó que ninguno hubiera podido hacer semejantes tomas en Hollywood, simplemente el interés no estaba ahí. Su arte, por el contrario, tiene ese nacionalismo mexicano esculpido por todos lados, completamente relacionado con la revolución y sus valores.

Además declaró que todo buen nacionalismo se vuelve internacional, no se queda a nivel del pequeño México, su arte es universal. Los muralistas solían decir que Gabriel Figuroa era el mejor muralista porque sus murales habían viajado alrededor del mundo.

Cuestiones técnicas

El cine blanco y negro, en palabras de Figuroa, es como un grabado. Y éste tiene una fuerza con la que no puede rivalizar el color. Ni en el cine ni en nada. En las películas de color es muy difícil lograr el dramatismo que hay en las imágenes en blanco y negro.

Figuroa desarrolló las particularidades de la luz expresionista: el claroscuro, la profundidad de campo y la dramática composición que se convirtió en la firma de su estilo.

Figuroa lograba la actitud de fuerza de un actor por medio del escorzo. Los impactos de la iluminación y el realce de la belleza del paisaje o de las actrices ayudan a contar la historia. Cuando la imagen es fuerte no necesita ser explicada con el diálogo, su fuerza de composición es única.

Según Figuroa, al espectador lo que le quedan grabadas son las imágenes fuertes del cine. La iluminación pinta sobre todo un trabajo de interiores, el ambiente en el que se mueve la historia y, si éste es bien interpretado, el público en general obtiene lo que quiere. Definitivamente la iluminación es privilegio del fotógrafo.



The Fugitive, John Ford, 1947.



Esperanza López Mateos

La familia y la política

Gabriel Figuroa tenía como prima a Esperanza López Mateos, también prima del que fue presidente de México, Adolfo López Mateos, con ella tenía una relación muy cercana y se apoyaban mutuamente. En una ocasión

Angélica y Adriana Siqueiros pidieron a Figuroa hablar con

⁶ **A reckoning: interview with Gabriel Figuroa.** Entrevista de Elena Feder. Film Quarterly, Primavera de 1996.

David Alfaro Siqueiros en la cárcel durante más de tres horas para interceder a su favor ante a su primo Adolfo. Gabriel aceptó, sin embargo, las convicciones de Siqueiros requerían más que una charla para echar atrás sus principios.

Antonieta Flores es la esposa de Gabriel Figueroa, sus hijos son Gabriel Figueroa Flores, también fotógrafo, Tolita, escenógrafa y María, quien también se desempeña en el campo de las artes.

Una de los capítulos más interesantes de la vida de Gabriel Figueroa fue su entrañable amistad con el misterioso escritor Bruno Traven.



Gabriel Figueroa y Bruno Traven.

En varias ocasiones algunas televisoras británicas y alemanas buscaron a Figueroa siguiendo la pista de este polifacético personaje, sin embargo, la fidelidad que Gabriel tenía a sus amigos no permitió revelar demasiado sobre su gran amigo Traven.

Figueroa estuvo siempre muy comprometido con sus propios ideales y valores, defendió los

derechos laborales, al grado de ser agredido y hospitalizado por denunciar la corrupción al

interior del Sindicato de Técnicos y Manuales de la STIC-CTM, conflicto en el que tuvo que intervenir el entonces presidente Manuel Ávila Camacho.

Figueroa siempre se mantuvo firme ante la oleada de macartismo en Estados Unidos y se solidarizó con la huelga de laboratorios cinematográficos en Hollywood, ordenando a los laboratorios de México no procesar ningún material de Hollywood en 1946.

Incluso la entrada a los Estados Unidos le fue negada a Figueroa, quien ya figuraba en las listas negras del macartismo. Una de las razones fue el haber ayudado a algunos cineastas de la persecución en Hollywood, como fue el caso de Robert Rossen, quien finalmente denunció al mismo Figueroa.

Otra de las razones fue haber presidido una asamblea organizada por Pablo Neruda y Efraín Huerta para solidarizarse con cineastas de Hollywood despedidos de su trabajo y encarcelados por la cacería de brujas macartista.

De la misma manera estuvo comprometido en la huelga organizada por el sindicato de mineros y metalúrgicos de Nueva Rosita en Coahuila, en la que colaboró junto con su familia, especialmente con Esperanza López Mateos. Por otro lado en Cuba se solidariza con el movimiento de la Sierra Maestra de Fidel Castro, en el que también mostró su temple de luchador social.



Gabriel Figueroa, Mario Moreno Cantinflas y Jorge Negrete en marcha de protesta para la formación del STPCR. M.

Trabajos posteriores

Después de haber creado una fama a nivel internacional, varios directores invitaron a Gabriel Figueroa a fotografiar sus películas, sin embargo no aceptó la invitación de todos, entre ellos se encuentra el director estadounidense Elia Kazan, pues nunca estuvo de acuerdo con el guión de una película que pretendía realizar sobre Emiliano Zapata, debido a estar desfasado completamente de la realidad. Kazan, después de hacer cambios al guión, tuvo que buscar a otro camarógrafo, pues a Figueroa le seguía pareciendo absurda la historia.



Gabriel Figueroa y Luis Buñuel en filmación.

Su trabajo con Luis Buñuel, John Ford y John Houston también obtuvo varios reconocimientos y premios internacionales, películas que hoy forman un acervo de gran calidad fotográfica.

En los años sesenta la crisis del cine mexicano se agudiza y los productores no ven otra salida que realizar cine comercial. Sin embargo Figueroa trató de mantener una línea lejos de este cine. Además de trabajar con Luis Buñuel y Roberto Gavaldón forma un equipo con Ismael Rodríguez y más tarde entra en contacto con los creadores del cine experimental.

En la década de los años setenta Luis Echeverría asume la presidencia de la República y con ello la industria cinematográfica sufre la más importante transformación de su historia. Gabriel Figueroa continúa con su actividad fotográfica en distintos países trabajando al lado de varios directores como Tito Davison, Francisco del Villar, Sergio Olhovich y Marcel Boudú, en obras que van desde cuentos llevados a la pantalla hasta documentales sobre los mineros de Nueva Rosita.

En 1971 recibe el Premio de las Artes y un año después el Premio de Ciencias y Artes "Salvador Toscano". Hacia 1978 viaja a Europa para fotografiar para la televisión mexicana una serie de comerciales y recibe en Checoslovaquia un reconocimiento en el Festival de Karlovy-Vary.

En 1980 fotografía una de sus últimas películas al lado de Luis Buñuel. En esta década participa como invitado en numerosos seminarios, conferencias y como parte del jurado de concursos y bienales.

Filma entonces su última película: *Bajo el volcán* dirigida por John Houston en 1983. Los homenajes en Estados Unidos y en su país son numerosos, así como las exposiciones, las conferencias y las entrevistas, Figueroa se preocupa por llevar a cabo proyectos que levanten la industria cinematográfica, por lo que se reúne con el entonces presidente Miguel de la Madrid y otros cineastas y críticos.

Su labor continúa con el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, logrando algunos arreglos administrativos con el fin de impulsar la ya tan decadente industria cinematográfica en México.

Al recibir el Premio de las Artes declaró:

Siempre recuerdo a hombres de la calidad de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros y Leopoldo Méndez, glorias de la plástica mexicana, amos del color y de la luz y maestros míos en el modo de ver a los hombres y a las cosas. Estoy seguro de que si algún mérito tengo es saber servirme de mis ojos, que conducen a las cámaras en la tarea de aprisionar no sólo los colores, las luces y las sombras, sino el movimiento que es la vida⁷

Gabriel Figueroa murió un 27 de abril de 1997. Unos días después de su muerte el periódico argentino Clarín publicó el siguiente obituario:



Gabriel Figueroa con pruebas de luz.

⁷ Gabriel Figueroa. *Revista Artes de México*. Número 2 invierno de 1988. 2ª edición, otoño de 1992. Pág. 23.

El dueño de la luz.

El Indio Fernández, uno de los más grandes realizadores mexicanos, dicen que se limitaba a pedirle: 'Oye, ponme una nubecita allí, en esa esquina del cuadro'. Y que luego, al ver el material en proyección, allí la tenía. Las nubes suele distribuir las Dios, pero un buen director de fotografía debe saber constituirse, llegado el caso en un verdadero sustituto del Creador. Y Gabriel Figueroa, que murió en México anteayer (27 de abril de 1997), fue uno de los mejores.

Junto a Emilio Fernández, llegó a la fama con títulos como ***María Candelaria***, ***Enamorada*** y ***La Red***, por ejemplo.

Pero además trabajó con Luis Buñuel (en ***Él***, ***Nazarín***, ***Los olvidados*** y ***El ángel exterminador*** entre otras), con John Ford en , y con John Houston en ***Bajo el volcán***, y en la Argentina, quedó fascinado con los paisajes australes cuando vino a rodar ***La tierra del fuego se apaga***. En nuestro país estuvo otras veces, por diversas causas. La última fue la ocasión del Festival del Mar del Plata cuando decidió marcharse sin asistir al homenaje que los colegas argentinos habían preparado a este artista a quien alguien llamó, con acierto, 'el dueño de la luz'.⁸



La tierra del fuego se apaga, Emilio Fernández, 1955.

⁸ ***Clarín***. Diario argentino. 30 de abril de 1997. Buenos Aires, Argentina.

2.2 Cronología

Año	Acontecimiento
1907	Nace en la ciudad de México el 24 de abril.
1932	Ingresa en el cine sonoro con la película <i>La Revolución</i> , de Miguel Contreras Torres. Su primer maestro es Alex Philips.
1935	La empresa cinematográfica CLASA le otorga una beca para Hollywood, donde tiene como maestro a Gregg Toland, fotógrafo de la película <i>Citizen Kane</i> .
1936	Fotografía su primera película <i>Allá en el Rancho Grande</i> , con la cual recibe su primer premio de fotografía en la Muestra Internacional del Festival de Venecia.
1939	<i>La noche de los Mayas</i> , de Antonio Mediz Bolio y <i>Los de abajo</i> , de Mariano Azuela, dirigida por Chano Urueta, son fotografiadas por Figueroa.
1941	Colabora en la organización de la compañía Films Mundiales.
1942	Con Dolores del Río y Pedro Armendáriz, dirigidos por Emilio Fernández, Figueroa fotografía <i>Flor Silvestre</i> , <i>María Candelaria</i> , <i>Las Abandonadas</i> y <i>Bugambilia</i> . En el Festival de Cannes de 1946, <i>María Candelaria</i> gana el premio a la mejor fotografía.
1945	Como secretario general de la Sección de Técnicos y Manuales del STIC-CTM denuncia públicamente la corrupción dentro del gremio de los líderes sindicales de la CTM. Es víctima de una agresión, por lo que es hospitalizado de inmediato. El conflicto termina por medio de un "laudo presidencial" meses más tarde. En coproducción con la compañía RKO se realiza en dos versiones <i>La Perla</i> , de John Steinbeck, dirigida por Emilio Fernández y fotografiada por Figueroa, la película gana tres premios internacionales de fotografía; en la muestra de Venecia, en el Festival de Madrid y el Golden Globe de los Hollywood Foreign Correspondents.
1946	Trabaja al lado de John Ford fotografiando <i>The Fugitive</i> de Graham Greene, interpretado por Henry Fonda, Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Funda la primera Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de México.
1949	Pablo Neruda y Efraín Huerta organizan un mitin para solidarizarse con cineastas de Hollywood despedidos de su trabajo y encarcelados por la cacería de brujas macartista. Figueroa es invitado por Neruda a presidir la asamblea.



1950	<p>Es invitado por Luis Buñuel a colaborar en la película <i>Los Olvidados</i>; posteriormente fotografiará <i>Nazarín</i>, <i>El, The Young One</i>, <i>Los Ambiciosos</i>, <i>El Angel Exterminador</i> y <i>Simón del Desierto</i>. La OEA, por medio de la Panamerican Union, organiza en Washington una exposición homenaje a Figueroa.</p> <p>Es invitado a participar en el Festival Cinematográfico de Karlovy-Vary en Checoslovaquia, donde gana el premio a la mejor fotografía con <i>Pueblerina</i>.</p> <p>Colabora activamente junto con su familia en la ayuda solidaria al sindicato de mineros y metalúrgicos de Nueva Rosita y Cloete, Coahuila, en su movimiento de huelga.</p>	
1953	Es invitado a Cuba a fotografiar una película sobre la vida de José Martí.	
1955	<p>Fotografía la producción argentina <i>La Tierra del Fuego se apaga</i>, filmada en Patagonia.</p> <p>Se solidariza con el movimiento de la Sierra Maestra de Fidel Castro.</p>	
1959	Es nombrado secretario del Consejo de Producción de CLASA Films Mundiales.	
1960	<p>En el Instituto Estatal de la Unión Soviética son exhibidas algunas de las películas fotografiadas por Figueroa para estudiar su fotografía.</p> <p>A petición de Angélica y Adriana Siqueiros se entrevista durante tres horas en la cárcel con David Alfaro Siqueiros para interceder posteriormente en su favor ante el presidente López Mateos.</p> <p>Colabora como Consejero de producción en CLASA Films Mundiales para las películas basadas en la obra de Bruno Traven. Participa también en <i>El Gallo de Oro</i> de Juan Rulfo con la adaptación de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.</p>	
1964	Para John Houston fotografía <i>The Night of the Iguana</i> basada en la obra de Tennessee Williams. Posteriormente su fotografía obtiene una nominación para el Oscar en Hollywood.	
1965	Participa en cine experimental con directores jóvenes como José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano Ponce y Juan Ibáñez. Con este último filma cuentos de Carlos Fuentes.	
1966	Obtiene el título de <i>Doctor Honoris Causa</i> de la Universidad de St. Mary en San Antonio Texas.	
1968	The Academy of Motion Picture Sciences and Arts lo nombra miembro activo.	

1969		<p>Para la Universal Pictures de Hollywood, fotografía la <i>película Two Mules for Sister Sara</i>, que dirige Don Siegel, y para la Metro Goldwyn Meyer, en Yugoslavia, la película <i>Kelly's Heroes</i>, dirigida por Brian Hutton.</p>
1971	<p>En Colombia, CLASA Films produce <i>María</i> de Jorge Isaacs, dirigida por Tito Davison y fotografiada por Figueroa. El presidente Luis Echeverría le entrega el <i>Premio Nacional de las Artes</i>.</p>	
1972	<p>Recibe el <i>Premio Salvador Toscano de Ciencias y Artes</i> al mérito cinematográfico Figueroa fotografía la última película de Merle Oberon, <i>Interval</i>, dirigida por Danny Mann. Es nombrado presidente de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de México. Se inaugura en México la sala que lleva el nombre de Gabriel Figueroa.</p>	
1973	<p>Funge como presidente del Jurado del Segundo Festival Internacional de Cine Thessaloniki, en Grecia.</p>	
1975	<p>Es miembro del jurado en el Festival de Cine de Teherán, que preside Farah Diva.</p>	
1976	<p>Es director de fotografía del documental <i>Los Aztecas</i> para la televisión francesa, dirigido por Marcel Boudou y basada en la obra de Jacques Soustelle.</p>	
1977	<p>Es director de fotografía de <i>Los Hijos de Sánchez</i> de Oscar Lewis, dirigida por Hal Bartlet.</p>	
1980	<p>Obtiene la Diosa de Plata. Es nombrado presidente de la Comisión de Premiación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de México Es director de fotografía de <i>El Jugador de Ajedrez</i>, una coproducción francomexicana.</p>	
1982	<p>Recibe en la Universidad Autónoma de México una medalla de reconocimiento como "<i>Universitario sobresaliente</i>".</p>	
1983	<p>Incursiona en el teatro iluminando la obra <i>La señorita de Tacna</i>, de Mario Vargas Llosa, dirigida por José Luis Ibáñez. Fotografía <i>Under the Vulcano</i>, de Malcolm Lowry, que dirige John Houston.</p>	
1984	<p>El San Francisco Film Festival le ofrece un homenaje por su aportación a la industria cinematográfica al cine universal. El Museum of Photographic Arts de San Diego, California, le ofrece un homenaje por su fotografía artística.</p>	

1986	<p>The Rivertown International Film Festival, de Saint Paul, Minnesota, le hace un homenaje.</p> <p>The Festival of Festivals Toronto International, en Canadá, le ofrece un homenaje donde se presentan Macario y Pedro Páramo.</p>	
1987	<p>Es invitado a participar como miembro del comité organizador de la Reseña Internacional de Festivales Cinematográficos, con sede en Acapulco.</p> <p>Homenaje a Figueroa en el Festival de Cine Mexicano de Villahermosa, Tabasco.</p> <p>La Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas le otorga el Ariel de Oro.</p>	
1988	<p>Monografía de Artes de México dedicada a Gabriel Figueroa, con textos de Gabriel Figueroa, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis y una entrevista con Margarita de Orellana.</p>	
1989	<p>Imparte una serie de conferencias en el CCC, Centro de Capacitación de Estudios Cinematográficos, en el Centro Cultural de la Universidad Anáhuac, para la WWWJ, World's Woman Writers and Journalists en el estudio Salvador Novo y en el Centro Cultural de Jalapa, Veracruz.</p>	
1990	<p>Conferencia para la televisión sobre el cine mexicano y Bruno Traven, en Denver, Colorado, EUA.</p> <p>Homenaje del Centro Cultural en Monterrey, Nuevo León.</p> <p>Exposición fotográfica para el XVIII Festival Internacional Cervantino en Guanajuato.</p>	<p>Homenaje en San Juan, Puerto Rico, con la presencia de Mario Vargas Llosa y José Donoso.</p> <p>Homenaje en el Festival de Cine de los Tres Continentes, en Nantes, Francia, exhibiendo 20 de sus películas por considerarlo uno de los mejores fotógrafos del mundo en el cine en blanco y negro.</p> <p>Imparte una conferencia para la televisión en la organización que dirige J. P. Carrière en París y es entrevistado por Ricardo Aronovich, reconocido fotógrafo de cine.</p> <p>Entrevista de prensa francesa para descubrir el verdadero nombre del escritor B. Traven, por medio del diario <i>Libération</i>.</p> <p>Edita tres colecciones de fotografía, dos para el XVIII Festival Internacional Cervantino, cinco para IMCINE y coedita otras cinco fotoserigrafías.</p>



1991		<p>Es consejero activo del Instituto Mexicano de Cinematografía.</p> <p>Es miembro del jurado para el Premio de Periodismo que otorga la Presidencia de la República.</p> <p>Es entrevistado para la televisión en la Universidad de California, EUA.</p> <p>Imparte dos conferencias en la televisión mexicana.</p> <p>Edita una carpeta con siete fotoserigrafías para Arrendadora Bancomer, coordinada por Grupo Arte Contemporáneo.</p>
1992	Se edita la segunda edición de la Monografía de Artes de México, titulado "El Arte de Gabriel Figueroa".	
1996	Se edita el libro de Elena Poniatowska "La mirada que limpia", en la que hace una serie de entrevistas a Gabriel Figueroa y su familia.	
1997	Muere el 27 de abril en la Ciudad de México.	

2.3 Filmografía

Año	Película y director
1932	<p>Revolución Miguel Contreras Torres (foto fija)</p>
1933	<p>Almas encontradas Raphael J. Sevilla (foto fija)</p> <p>La noche del pecado Miguel Contreras Torres</p> <p>Sagrario Ramón Peón</p> <p>La mujer del puerto Arcady Boytler</p> <p>La sangre manda José Bohr y Rapahel J. Sevilla</p> <p>Enemigos Chano Urueta (foto fija)</p>
1934	<p>Chucho el Roto Gabriel Soria</p> <p>El escándalo Chano Urueta</p> <p>Corazón bandolero Raphael J. Sevilla</p> <p>Tribu Miguel Contreras Torres</p> <p>El primo Basilio Carlos Nájera</p>
1935	<p>Vámonos con Pancho Villa Fernando de Fuentes</p> <p>María Elena Raphael J. Sevilla</p>
1936	<p>Las mujeres mandan Fernando de Fuentes</p> <p>Cielito lindo Roberto O'Quigley</p> <p>Allá en el Rancho Grande Fernando de Fuentes</p>
1937	<p>Bajo el cielo de México Fernando de Fuentes</p> <p>Jalisco nunca pierde Chano Urueta</p> <p>Canciones del alma</p>

	<p>Chano Urueta La Adelita Guillermo Hernández Gómez Mi candidato Chano Urueta</p>
1938	<p>Refugiados en Madrid Alejandro Galindo Padre de más de cuatro Roberto O'Quigley La casa del ogro Fernando de Fuentes Los millones del chaflán Roberto Aguilar Mientras México duerme Alejandro Galindo La bestia negra Gabriel Soria</p>
1939	<p>La noche de los Mayas Chano Urueta Papacito lindo Fernando de Fuentes Los de abajo Chano Urueta La canción del milagro Rolando Aguilar ¡Que viene mi marido! Chano Urueta</p>
1940	<p>Allá en el trópico Fernando de Fuentes El jefe máximo Fernando de Fuentes Con su amable permiso Fernando Soler El monje loco Alejandro Galindo Creo en Dios Fernando de Fuentes</p>
1941	<p>Ni sangre ni arena Alejandro Galindo El rápido de las 9:15 Alejandro Galindo ¡Ay qué tiempos señor Don Simón! Julio Bracho La casa del rencor Gilberto Martínez Solares El gendarme desconocido</p>

	<p>Miguel M. Delgado La gallina chueca Fernando de Fuentes Virgen de medianoche Alejandro Galindo Mi viuda alegre Miguel M. Delgado</p>	
1942	<p>Cuando viajen las estrellas Alberto Gout Historia de un gran amor Julio Bracho Los tres mosqueteros Miguel M. Delgado El verdugo de Sevilla Fernando Soler La Virgen que forjó una patria Julio Bracho El circo Miguel M. Delgado</p>	
1943	<p>Flor Silvestre Emilio Fernández El espectro de la novia René Cardona El as negro René Cardona La mujer sin cabeza René Cardona Distinto amanecer Julio Bracho María Candelaria Emilio Fernández La Fuga Norman Foster</p>	
1944	<p>El corsario negro Chano Urueta El intruso Mauricio Magdaleno Adiós Mariquita linda Alfonso Patiño Gómez Las Abandonadas Emilio Fernández Más allá del amor Adolfo Fernández Bustamante Bugambilia Emilio Fernández</p>	
1945	<p>Un día con el diablo</p>	

	<p>Miguel M. Delgado Cantaclaro Julio Bracho La Perla Emilio Fernández</p>
1946	<p>Su última aventura Gilberto Martínez Solares Enamorada Emilio Fernández</p>
1947	<p>El Fugitivo (The Fugitive) John Ford La casa colorada Miguel Morayta Río Escondido Emilio Fernández María de la O Adolfo Fernández Bustamante Trazan y las sirenas Robert Florey</p> 
1948	<p>Maclovía Emilio Fernández Dueña y señora Tito Davison Medianoche Tito Davison Salón México Emilio Fernández Pueblerina Emilio Fernández Prisión de sueños Víctor Urruchúa</p>
1949	<p>El embajador Tito Davison Opio Ramón Peón La Malquerida Emilio Fernández Un cuerpo de mujer Tito Davison Duelo en las montañas Emilio Fernández Del odio nació el amor Emilio Fernández Nuestras vidas Ramón Peón</p>
1950	<p>Un día de vida</p>

	<p>Emilio Fernández Los olvidados Luis Buñuel Victimas del pecado Emilio Fernández Pecado Luis César Amadori Islas Marias Emilio Fernández El gavilán pollero Rogelio A. González El bombero atómico Miguel M. Delgado Siempre tuya Emilio Fernández</p>
1951	<p>Los pobres van al cielo Jaime Salvador Un gallo en corral ajeno Julián Soler La bienamada Emilio Fernández Hoy un niño en su futuro Fernando Cortés El mar y tú Emilio Fernández ¡Ahí viene Martín Corona! Miguel Zacarías El enamorado Miguel Zacarías</p>
1952	<p>El rebozo de Soledad Roberto Gavaldón Ni pobres ni ricos Fernando de Cortés Cuando levanta la niebla Emilio Fernández El señor fotógrafo Miguel M. Delgado Dos tipos de cuidado Ismael Rodríguez Ansiedad Miguel Zacarías Él Luis Buñuel</p>
1953	<p>Camelia Roberto Gavaldón Llévame en tus brazos</p>

	<p>Julio Bracho <i>El niño y la niebla</i> Roberto Gavaldón <i>La rosa blanca</i> Emilio Fernández</p>
1954	<p><i>La rebelión de los colgados</i> Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna <i>La mujer X</i> Julián Soler <i>Pueblo, canto y esperanza</i> Rogelio A. González <i>Estafa de amor</i> Miguel M. Delgado <i>El monstruo en la sombra</i> Zacarías Gómez Urquiza</p>
1955	<p><i>La doncella de piedra</i> Miguel M. Delgado <i>Historia de un amor</i> Roberto Gavaldón <i>Canasta de cuentos mexicanos</i> Julio Bracho <i>La Tierra del fuego se apaga</i> Emilio Fernández</p>
1956	<p><i>Una cita de amor</i> Emilio Fernández <i>Sueños de oro</i> Miguel Zacarías <i>El bolero de Raquel</i> Miguel M. Delgado <i>Mujer en condominio</i> Rogelio A. González</p>
1957	<p><i>Aquí está Heraclio Bernal</i> Roberto Gavaldón <i>La venganza de Heraclio Bernal</i> Roberto Gavaldón <i>La rebelión de la sierra</i> Roberto Gavaldón <i>Flor de mayo</i> Roberto Gavaldón <i>Una golfa</i> Tulio Demicheli <i>La sonrisa de la Virgen</i> Roberto Rodríguez</p>
1958	<p><i>Carabina 30-30</i> Miguel M. Delgado <i>Impaciencia del corazón</i></p>

	<p>Tito Davison Café Colón Benito Alazraki Isla para dos Tito Davison Nazarín Luis Buñuel La cucaracha Ismael Rodríguez La estrella vacía Emilio Gómez Muriel</p>
1959	<p>Sonatas Juan Antonio Bardem Los ambiciosos Luis Buñuel Macario Roberto Gavaldón</p>
1960	<p>La joven Luis Buñuel Juana Gallo Miguel Zacarías</p>
1961	<p>La rosa blanca Roberto Gavaldón Animas Trujano (Un hombre importante) Ismael Rodríguez El tejedor de milagros Francisco del Villar</p>
1962	<p>El ángel exterminador Luis Buñuel Días de otoño Roberto Gavaldón</p>
1963	<p>El hombre de papel Ismael Rodríguez Entrega inmediata Miguel M. Delgado En la mitad del mundo Ramón Pereda La noche de la iguana (The Night of the Iguana) John Houston</p>
1964	<p>Escuela para solteras Miguel Zacarías El gallo de oro Roberto Gavaldón Las tres calaveras Fernando de Cortés Los cuatro Juanes</p>

	<p>Miguel Zacarías <i>Simón del desierto</i> Luis Buñuel</p>
1965	<p><i>Un alma pura</i> Juan Ibáñez <i>Las dos Elenas</i> José Luis Ibáñez <i>Lola de mi vida</i> Miguel Barbachano Ponce <i>Cargamento prohibido</i> Miguel M. Delgado <i>¡Viva Benito Canales!</i> Miguel M. Delgado</p>
1966	<p><i>Pedro Páramo</i> Carlos Velo <i>El asesino se embarca</i> Miguel M. Delgado <i>El escapulario</i> Servando González <i>Domingo Salvaje</i> Francisco del Villar <i>El cuarto chino</i> Alberto Zugsmith <i>Su excelencia</i> Miguel M. Delgado <i>Los ángeles de Puebla</i> Francisco del Villar</p>
1967	<p><i>El jinete fantasma</i> Alberto Zugsmith <i>Mariana</i> Juan Guerrero <i>Corazón Salvaje</i> Tito Davison <i>¿La pax?</i> Santiago Genovés</p>
1968	<p><i>El terrón de azúcar</i> Tito Davison <i>Nardo o el verano</i> Juan Guerrero</p>
1969	<p><i>Dos mulas para la hermana Sara (Two Mules for Sister Sara)</i> Don Siegel</p>
1970	<p><i>El botín de los valientes (Kelly's Heroes)</i> Brian C. Hutton <i>La generala</i> Juan Ibáñez <i>El cielo y tú</i></p>

	Gilberto Gazcón El profe Miguel M. Delgado
1971	Los hijos de Satanás Rafael Baledón María Tito Davison
1973	El amor tiene cara de mujer Tito Davison Los perros de Dios Francisco del Villar
1974	El llanto de la tortuga Francisco del Villar Presagio Sergio Olhovich
1975	Coronación Juan Manuel Torres La vida cambia José Estrada Maten al león Benito Alazraki
1976	Balún Canán Benito Alazraki Cananea Marcela Fernández Los Aztecas Marcel Bouodu (Tv)
1977	Divinas palabras Juan Ibáñez La casa del pelicano Sergio Véjar Los hijos de Sánchez Hal Bartlet
1978	A paso de cojo Luis Alcoriza D.F. Tito Davison Te quiero Tito Davison
1980	El jugador de ajedrez Juan Luis Buñuel (Tv) México mágico Alejandro Tavera y Raúl Zermeño
1981	México 2000 Rogelio González El héroe desconocido

	Julián Pastor
1983	<i>El corazón de la noche</i> Jaime Humberto Hermsillo <i>Bajo el volcán (Under the Vulcano)</i> John Houston

2.4 Premios

Año	Premio
1936	<i>Allá en el Rancho Grande</i> Premio otorgado por periodistas cinematográficos
1937	<i>Bajo el cielo de México</i> Premio otorgado por periodistas cinematográficos
1938	<i>Mientras México duerme</i> Premio otorgado por periodistas cinematográficos
1939	<i>La Noche de los Mayas</i> Premio otorgado por periodistas cinematográficos
1940	<i>La casa del rencor</i> Premio otorgado por periodistas cinematográficos
1942	<i>Historia de un gran amor</i> Premio otorgado por periodistas cinematográficos
1943	<i>Flor Silvestre</i> Premio otorgado por periodistas cinematográficos
1944	<i>María Candelaria</i> Premio otorgado por periodistas cinematográficos
1946	<i>Enamorada</i> Premiada con el Ariel
1947	<i>La Perla</i> Premiada con el Ariel
1948	<i>Río Escondido</i> Premiada con el Ariel
1949	<i>Pueblerina</i> Premiada con el Ariel
1950	<i>Los olvidados</i> Premiada con el Ariel
1952	<i>El rebozo de Soledad</i> Premiada con el Ariel
1953	<i>El niño y la niebla</i> Premiada con el Ariel
1958	<i>La sonrisa de la Virgen</i> Premiada por el ICC (Instituto Católico de Cinematografía)
1960	<i>Macario, La Cucaracha</i> Premiadas por el CDI Menorah (Centro Deportivo Israelita)
1962	<i>Animas Trujano</i> Premiadas por el CDI Menorah <i>Juana Gallo</i> Premiadas por el CDI Menorah <i>Animas Trujano</i> Premiada por Pecime, Diosa de Plata
1963	<i>El hombre de papel</i>

	Premiada por el ICC
1964	<i>Días de otoño</i> Premiada por Pecime, Diosa de Plata
1966	<i>Viva Benito Canales</i> Premiada por el ICC, Premio Nacional
1973	<i>María</i> Premiada con el Ariel
1978	<i>Divinas palabras</i> Premiada con el Ariel <i>Divinas palabras</i> Premiada por Pecime, Diosa de Plata
	Premios Internacionales
1938	<i>Allá en el rancho Grande</i> Venecia, Italia
1946	<i>María Candelaria</i> Cannes, Francia
1947	<i>Enamorada</i> Bruselas, Bélgica <i>María Candelaria</i> Locarno, Suiza
1948	<i>La Perla</i> Venecia, Italia <i>Río Escondido</i> Karlovy-Vary, Checoslovaquia <i>Salón México</i> Bruseias, Bélgica
1949	<i>La Perla</i> Madrid, España <i>La Malquerida</i> Venecia, Italia <i>Maclovía</i> Karlovy-Vary, Checoslovaquia <i>La Perla</i> Hlooywood Foreign Correspondents, Estados Unidos
1950	<i>Pueblerina</i> Karlovy-Vary, Checoslovaquia <i>Pueblerina</i> Madrid, España
1960	<i>Macario</i> Cannes, Francia
1961	<i>Macario</i> Boston, Estados Unidos <i>Animas Trujano</i> San Francisco, Estados Unidos
1964	<i>Días de otoño</i>

	Panamá, Panamá
1965	<i>The Night of the Iguana</i> Nominación por la Mejor Película en blanco y negro para el Oscar de Hollywood, Estados Unidos
1968	<i>El escapulario</i> World Hemisfair, Estados Unidos
1978	<i>Cananea</i> Karlovy-Vary, Checoslovaquia
	Premios Especiales
1947	<i>Medalla de Oro</i> Ateneo de Ciencias y Artes de México
1961	<i>Film Festival en Nueva Delhi</i> Nueva Delhi, India
1967	<i>Doctorado Honoris Causa</i> Sant Mary's University, San Antonio, Texas
1971	<i>Premio Nacional de las Artes</i> México
1972	<i>Premio Salvador Toscano</i> México
1977	<i>Diosa de Plata Especial</i> México
1978	<i>Premio de la Unión de Artistas Dramáticos de Checoslovaquia,</i> Karlovy-Vary
1981	<i>Premio Qutzalcóatl</i> México
1983	<i>Premio Dolores del Río</i> México
1987	<i>Cabeza Olmeca</i> Villahermosa, Tabasco
1987	<i>Ariel de Oro</i> Mexico
1987	<i>Placa de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas</i> México
1989	<i>Visitante distinguido</i> Ayuntamiento de Xalapa, Veracruz
1990	<i>Tributo, Cinemafest 90</i> San Juan, Puerto Rico
1994	<i>Tributo</i> Lotería Nacional de México <i>ASC International Award</i> Los Angeles, California

Sobre la imagen



Lectura e interpretación de imagen

3

"En el cine, la fotografía es volátil como una palabra en un discurso."
Henri Cartier-Bresson

3.1 Semiótica

Qué es la semiótica

El universo simbólico que nos rodea hoy en día cobra sentido y un valor incalculable ante nuestros ojos, se trata de un universo que tiene que ver con nuestra propia identidad y sin embargo sabemos muy poco de él.

El conocimiento del lenguaje visual así como de los elementos simbólicos que nos rodean nos permitirían la lectura de discursos visuales de los que dependen factores tan importantes como la educación y la cultura.

Leer es recorrer con los ojos un espacio, pero dado que este recorrido no es lineal, su estudio deberá correr a cargo de una semiótica visual. Ese espacio significativo que recorre el lector corresponde ser estudiado por una semiótica de la imagen.

La semiótica nos procura elementos teóricos y metodológicos para el análisis de numerosos fenómenos. Dentro del campo de las ciencias del lenguaje, la semiótica como disciplina dedicada al estudio del sentido es una vía válida para el análisis simbólico, es decir, de todo aquello que produce un sentido para quien lo ve, lo vive o lo siente.

Existen varias definiciones de semiótica de acuerdo a diferentes autores. Ferdinand de Saussure, el llamado padre de la semiótica, la definió como la ciencia que estudia la vida en el seno de la vida social¹, y Charles S. Peirce, otro de sus estudiosos más importantes, la definió como la doctrina de la naturaleza esencial de las variedades fundamentales de toda posible semiosis².

Por otro lado, Charles Morris describe la semiótica como una doctrina comprensiva de los signos³. Umberto Eco la define como una técnica de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funciona la comunicación y la significación.⁴

La función más prioritaria de la semiótica, al menos en su aplicación a las representaciones icónicas, es la desvelar o recordar que aquello que parece natural, realista, objetivo o indiscutible en nuestros acervos de imágenes, no es más que el producto cultural de convenciones muy elaboradas y de tradiciones socialmente consolidadas.⁵

La **imagen icónica** es materia de la teoría de la comunicación y de la semiótica. Por lo tanto la imagen puede estudiarse como una función semiótica. Tal función

¹ Saussure, Ferdinand. **Curso de lingüística general**. Buenos Aires. Ed. Losada. 1968.

² Peirce, Charles. **La ciencia de la semiótica**. Buenos Aires. Ed. Nueva Visión. 1974.

³ Morris, Charles. **Signos, lenguaje y conducta**. Buenos Aires. Ed. Losada. 1962.

⁴ Eco, Umberto. **Tratado de semiótica general**. Barcelona. Ed. Lumen. 1988.

⁵ Gubern, Roman. **La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea**. Barcelona. GG. 1987.

semiótica establece la correlación entre los niveles de la expresión y del contenido que explicaremos más adelante.⁶

El universo de la semiótica

Se han desarrollado numerosos proyectos de semiótica, los más importantes son:

1. **La semiótica norteamericana**
Originada por el semiótico Charles S. Peirce. Se ocupó de describir sistemas de símbolos no verbales. Con tendencias a la antropología cultural de índole descriptivo y al análisis de procesos culturales.
2. **Semiótica francesa**
Se trata del proyecto liderado por Saussure, desarrollado por Buysse, Hjelmslev y Barthes. Nace en el seno del formalismo francés, emparentada también con el formalismo ruso. Impulsada por Lévi Strauss, Roland Barthes, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov y sobre todo Algirdas Julien Greimas.
3. **Semiótica rusa**
Nace hace más de 100 años con las investigaciones del filósofo ruso Potebnaj con el aspecto de los signos en el lenguaje. Se desarrolla con el formalismo ruso y el Círculo de Praga.

En general podríamos hablar de dos universos de la semiótica:

- 1 **Estructuralista** generada a partir de estudios franceses e italianos
- 2 **Pragmática** dominada por el área anglosajona

En este estudio se utilizarán aspectos de ambos universos para conformar una metodología de análisis semiótico de imágenes.

De acuerdo con estas bases es posible llevar a cabo un análisis que sitúe el discurso fotográfico en el contenido y forma de imágenes fijas. Esta será la tarea que se aplique, en sus múltiples orientaciones, la semiótica de la fotografía.

Problemas del análisis de imagen

La semiótica y la retórica de la imagen aún están buscando su propia autonomía y consolidación teórica, tratando de independizarse del amplio campo de la lingüística que invadió en un primer momento todo el dominio de los lenguajes icónicos.

Existe la dificultad de producir en estas disciplinas trabajos que sean en la práctica inmediatamente accesibles a un público amplio, que reduzcan al mínimo la terminología y la explicación teórica y que, al mismo tiempo, puedan asentarse sobre bases sólidamente científicas.

Algirdas J. Greimas, semiótico formado en la escuela francesa y uno de sus principales exponentes, explicaba que una de las razones de la semiótica consiste en buscar la conformación de nuevos dominios de interrogación del mundo y ayudar

⁶ Vilches, Lorenzo. **Lectura de la imagen**. Paidós. Barcelona. 1984.

a esos dominios a constituirse en disciplinas autónomas en el marco general de una antropología.

Sin embargo a pesar de los esfuerzos realizados a lo largo de los últimos decenios la semiótica hasta ahora no ha logrado dominar el amplio campo de significaciones que pretende reagrupar.

Por lo tanto, Greimas afirma que la teoría de lo visual está lejos de ser elaborada y que la semiótica de la imagen, es con frecuencia un catálogo de nuestras perplejidades o falsas evidencias.

Por otro lado, Lorenzo Vilches, autor exponente de la lectura iconográfica, afirma que el análisis visual de las imágenes, a diferencia del discurso lingüístico, es aleatorio o anormativo,, debido a que las representaciones icónicas forman parte de códigos culturales que no tienen una linealidad forzosa acerca del orden de secuencia de lectura.

Vilches asegura que el símbolo icónico es susceptible de análisis, pero no de uno formalizable, es decir, de una serie de pautas o criterios de valor general, sino que las estructuras de las imágenes apelan a diferentes estrategias de lectura y análisis.

Postulados de la investigación

Sobre el análisis semiótico de un objeto, en este caso la imagen, que pertenece a un sistema, Greimas habla de tres postulados:

*"1. Decir que un objeto planario construido produce "efectos de sentido" es postular que se trata de un objeto significativo que surge como tal dentro de un sistema semiótico del cual es una de las manifestaciones posibles. Afirmar la existencia de un sistema semiótico no impide al mismo tiempo reconocer que ese sistema, en sus modos de organización y en los contenidos que puede articular, nos es desconocido. Un sistema así, declarado existente pero desconocido, sólo puede ser aprehendido y explicitado a través del examen de los procesos semióticos, de los textos visuales, en los que se realiza: es decir el conocimiento de los objetos planarios particulares sólo puede conducir al conocimiento del sistema que los subtiende."*⁷

Atendiendo al primero postulado, esta investigación aborda el estudio de un objeto, que son una serie de fotogramas, cada uno produce efectos de sentido y pertenece a un sistema semiótico, a pesar de que no conocemos ese sistema sí lo reconocemos, de tal modo que podemos aprehenderlo y explicitarlo, como apunta Greimas, y continúa:

*2. Decir que un objeto planario es un proceso, un texto realizando una de las virtualidades del sistema, es comprometerse a considerar implícitamente la superficie que nos es dada en su materialidad como la manifestación de su significativo y, al mismo tiempo, interrogarse sobre su articularidad interna como posibilidad de significar."*⁸

⁷ Hernández Aguilar, Gabriel. **Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual**. S. XXI. Pág.29.

⁸ *Ibid.* Pág. 45.

Cada fotograma pertenece a una serie de fotogramas que en conjunto conforman una película. Asumiendo que el fotograma es sólo un texto de un sistema, tomaremos ese fotograma para poder analizarlo como un texto que tiene, como apunta Greimas, una articularidad interna con la posibilidad de significar.

3. Postulado de la operatividad: según el cual todo objeto es aprehensible por su análisis, por su descomposición en partes más pequeñas y por la reintegración de las partes en las totalidades que constituyen. La semiótica general pone a disposición del semiotista preocupado por los problemas de lo visual una herramienta conceptual y procedimientos numerosos y diversificados sin proveerlo de recetas ya hechas, sin forzarlo sobre todo a trasponer procedimientos lingüísticos reconocidos pero probablemente mal adaptados a los dominios donde las articulaciones significantes aparecen intuitivamente muy diferentes de las lenguas naturales.

Poco importa en ese momento que un análisis así comience por el reconocimiento de los rasgos mínimos., o que busque aprehender "bloques de significación" o "dispositivos", unidades de dimensiones mayores que se pueden descomponer.

Se trata de proyectos de segmentación que se basan, en buena medida, en aprehensiones intuitivas donde hace falta, en primer lugar, explicitar los procedimientos y formular las reglas de uso generalizado.

Lo que cuenta en ese estudio de investigación, es la comparabilidad de los resultados parciales obtenidos y el reconocimiento de los principales campos de ejercicio donde se reagrupan y se coordinan los problemas surgidos en el transcurso del trabajo.⁹

En este estudio se utilizará la semiótica como herramienta conceptual para plantear una metodología de análisis con el fin de presentar un procedimiento que lleve a realizar un análisis completo, claro y conciso de imágenes fijas.

3.2 Imagen

Definición de imagen

Con la intención de exponer los rasgos mínimos de este estudio comenzaremos por definir la imagen.

En su libro "Pensar la imagen", Santos Zunzunegui dice que la imagen podría definirse como el soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo.¹⁰

Por otro lado Abraham Moles define la imagen como una cristalización de lo real sensorial, y la imagen animada como la prolongación dinámica de la imagen fija: la imagen es imagen de alguna cosa.¹¹

Si nos remontamos un poco al origen de la palabra imagen veremos proviene de la noción de *Imago* de la filosofía, definida como un conjunto de causas de percepción

⁹ Hernández Aguilar, Gabriel. **Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual**. S. XXI. Pág.29.

¹⁰ Zunzunegui, Santos. **Pensar la imagen**. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Col. Signo e Imagen. Madrid. 1995. Pág. 22.

¹¹ Moles, Abraham. **La Imagen**. Trillas. México. 1991. Pág. 13.

sensorial que se traducirá más tarde en lo que los platónicos llamarían *icono*, la "imagen material". Esta imagen permite al receptor o al espectador considerar, en su conciencia, un aspecto del mundo que le es próximo o lejano, pero que en cualquier caso no está "aquí" sino en otra parte.

Características de las imágenes

De acuerdo con Abraham Moles las imágenes tienen ciertas características en cuanto a términos cualitativos:

1. Grado de figuración de una imagen
Idea de representación de objetos o seres conocidos
2. Grado de iconicidad
Opuesto al grado de abstracción
3. Grado de complejidad
Número de elementos que la conforman, se consideran las competencias del espectador.
4. Tamaño
Grado de ocupación del campo visual
5. Grosos de la trama y el grano
Cualidades técnicas, contrastes, iluminación, nitidez, etc.
6. Presencia o ausencia del color
7. Dimensión estética
8. Grado de normalización
Ligado a las prácticas de copiado múltiples y difusión masiva.

Clasificación de las imágenes

En relación con el eje de temporalidad las imágenes icónicas pueden ser:

1. Fijas:
 - a) Dibujo
 - b) Pintura
 - c) Fotografía → FOTOGRAMAS
2. Secuenciales:
 - a) Cómic
 - b) Fotonovelas
3. Imágenes móviles:
 - a) Cine
 - b) Video
 - c) Televisión

Dentro de esta clasificación nuestro interés se centra en las imágenes fijas, específicamente en el fotograma que encuentra su identificación tanto en la fotografía como en el cine.

3.3 Fotografía

Qué es un fotograma

¿Cuál es el valor del fotograma, o por qué centramos en su análisis?. Al respecto Barthes ha opuesto la volatilidad del cine a la pensatividad del fotograma, decía: *"lo filmico no puede ser captado en el film 'en situación', 'en movimiento', 'al natural', sino tan sólo, por muy paradójico que parezca, en ese formidable artificio que es el fotograma"*¹²

Según Barthes, la gente podría opinar que los fotogramas son un lejano sub-producto del filme, es decir, una muestra o una reducción de la obra por medio de la inmovilización de lo que se considera la sagrada esencia del cine: el movimiento de las imágenes.

Sin embargo, no es así, Barthes incluso habla de una teoría del fotograma, en la que éste nos entrega el interior del fragmento.

El fotograma no es una muestra, es una cita, afirma Barthes, y es, por tanto, a la vez paródico y diseminador, no un pellizco quitado de la sustancia química del filme, sino más bien la huella de la distribución superior de unos rasgos respecto a los cuales el filme vivido, transcurrido, animado, no sería sino un texto más entre otros.

Barthes define el fotograma así:

*Es el fragmento de un segundo texto cuyo ser no excede al fragmento jamás, fotograma y película se relacionan a la manera de un palimpsesto (documento, papiro, manuscrito), sin que pueda decirse cuál se superpone a cuál, ni que uno sea extracto del otro.*¹³

Por último, Barthes dice que el fotograma se libera de la constricción del tiempo filmico, razón por la cual en este estudio dejaremos de lado la temporalidad tan importante en el cine, o la elección del instante tan significativo de la fotografía.

El fotograma y la fotografía

El fotograma cuenta con la misma constitución técnica que una fotografía, por lo cual también podrían adaptarse algunas definiciones como la que propone Gubern sobre la fotografía:

*Fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variable las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador.*¹⁴

Otros autores coinciden con Gubern en que más que cualquier otra forma de expresión icónica, la fotografía se presenta como una cristalización del instante

¹² Barthes, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Barcelona. Paidós. 1986.

¹³ *Ibid*

¹⁴ Zunzunegui, Santos. **Pensar la imagen**. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Col. Signo e Imagen. Madrid. 1995. Pág. 133.

visual. La imagen construye una visión del mundo basada en una serie de partículas inconexas e independientes. La fotografía es sobre todo una técnica de transfiguración en la que reside su semántica, su retórica, su ideología y su arte.

Al respecto Vilches dice:

*La fotografía es un trazo visible reproducido por un proceso mecánico y psicoquímico de un universo preexistente, pero no adquiere significación sino por el juego dialéctico entre un productor y un observador.*¹⁵

A continuación veremos el papel que juegan el productor, es decir el fotógrafo, y el observador en la significación de la imagen, al que llamaremos espectador.

El fotógrafo

Como lo veíamos anteriormente en la definición de Vilches sobre la fotografía, el productor de imágenes tiene un papel muy importante pues toda foto es también una opinión del fotógrafo acerca de aquello que fija sobre la emulsión foto-sensible, opinión expresada a través de su emplazamiento, de su encuadre, de su angulación y del momento elegido.

El fotógrafo fabrica su imagen tomando una multitud de opciones de técnicas ante la realidad que ofrece a su cámara estas son algunas variables:

1. Eligiendo una película determinada (b y n)
2. Eligiendo un filtro
3. Eligiendo el punto de vista y encuadre
4. Regulando el enfoque o desenfoco
5. Interviniendo eventualmente sobre la luz incidente
6. Regulando la apertura del diafragma
7. Interviniendo en los procesos químicos y físicos posteriores a las tomas

El espectador

La imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado. En la medida en que toda fotografía supone la presencia del observador ante *algo digno de ser mirado*, abre la relación imagen - espectador al campo de lo imaginario. Así, el imaginario del espectador construye una especie de fuera de campo temporal que inscribe a la fotografía en la temporalidad y en la ficción.

La definición de fotografía se refiere a una significación que se produce por parte del fotógrafo como productor y por parte de quien la ve y le otorga un significado. Para entender mejor esto veremos ahora algunas de las características más importantes de la fotografía.

¹⁵ Vilches, Lorenzo. **Lectura de la imagen**. Paidós, Barcelona. 1984.

Características de la fotografía

1. La fotografía elimina cualquier información (sonora, táctil, gustativa, olfativa) no susceptible de ser convertida en términos ópticos.
2. Reduce la tridimensionalidad del mundo a bidimensionalidad.
3. Presenta un carácter estático, congelando el instante. A esta inmovilización del movimiento le acompaña la detención del observador que elige un *punto de vista* para mostrar su elección significativa del campo visual.
4. En los casos de la foto blanco y negro, se altera la cualidad típica del cromatismo del mundo, hecho que también sucede incluso con la foto de color.
5. Toda imagen fotográfica supone de manera automática la elección de un espacio que se decide mostrar y la eliminación simultánea del espacio queda más allá de los límites del encuadre.
6. La imagen fotográfica establece una relación entre el poder de la resolución del ojo humano y su estructura discontinua (granular). En este sentido no hay que olvidar, como decía Moles, 1981, que la continuidad aparente del mundo sólo se debe a que el "grano" de este mundo está por encima de la finura de análisis de las imágenes. La presencia del grano en la imagen tiende a inclinar a ésta del lado de la *representación*, mientras que su disminución refuerza su *ilusionismo* realista.
7. La capacidad de la representación icónica de la fotografía se encuentra condicionada por la necesidad de utilizar la luz como elemento básico. Fijada la luz ambiente como dato previo, la tarea del fotógrafo consistirá en elegir entre las diversas posibilidades de combinación que le ofrecen los elementos que maneja (sensibilidad de la película, foco del objetivo, apertura del diafragma, velocidad de obturación).

El fotograma y el cine

El cine heredó de la imagen fotográfica todas sus convenciones semióticas. La película cinematográfica es un rollo de material transparente y flexible sobre el que se fijan una serie de fotos que son tomadas por la cámara filmadora y que, al ser proyectadas sobre una pantalla blanca, dan lugar a la aparición de una escritura visual que parece realizarse con la materia prima proporcionada por los propios objetos del mundo real.

El alto grado de iconicidad del cine, lo iba a ligar directamente con toda la tradición artística orientada hacia la mimesis de la fotografía, así como su dimensión temporal iba a orientarlo hacia las áreas de la narratividad.

La operación de producción de todo filme puede descomponerse en dos fases:

1. La cámara filmadora lleva a cabo una operación de muestreo espacio-temporal, una inscripción de las equidistancias, que permite la extracción de

muestras significativas de las apariencias de la realidad, **los fotogramas**, cuyas diferencias quedan incorporadas a la imagen cinematográfica.

2. Imagen cinematográfica que, como la fotografía, se representará además como caracterizada por su analogía con las proyecciones perspectivas que constituyen el grueso de la tradición icónica occidental desde el Renacimiento. Además el cine libera la unicidad del punto de vista al que estaban tanto la pintura como la fotografía, corrigiendo el efecto unificador que produce la perspectiva.

En la relación que se crea entre la sucesión de fotogramas inscritos por la cámara y la proyección que se restablece sobre la pantalla, a partir de imágenes fijas y sucesivas, obtenemos la continuidad del movimiento y la sucesión del tiempo.

Metz subraya el hecho de la riqueza perceptiva de los materiales cinematográficos, visuales y sonoros. En cuanto a los visuales tomamos en cuenta que el cine retoma de las artes representativas los códigos de la figuración y, de manera aún más básica, los códigos de la analogía visual fuertemente reforzados por el alto grado de definición de la resolución fotoquímica, a la que se incorpora el movimiento y la duración, movimiento que implica un mayor grado de realismo a través del efecto "esteocinético" (el movimiento convertido en sensación de profundidad).

3.4 Lectura de imagen según Roland Barthes

El artículo de Barthes (1961) titulado "El mensaje fotográfico"¹⁶, supuso el punto de partida para un análisis semiótico de la fotografía, el cual se iba a revelar polémico, pues Barthes decía que siendo el contenido de la fotografía lo real literal, la escena en sí, ello se debe a que en el tránsito entre realidad e imagen se da una reducción de proporciones, de perspectiva, de color, pero no una transformación.

La fotografía se definiría por su perfección analógica, para Barthes la imagen es aquello de lo que (yo espectador) estoy excluido y que la constituye en mensaje sin código, estrictamente constituido por el nivel de la denotación.

Barthes advierte que esa especie de objetividad fotográfica sólo existe finalmente a nivel de mito, pues el mensaje absolutamente analógico se va contaminando por una serie de procedimientos de modificación de lo real como el trucaje, la pose o la manipulación propiamente fotográfica: la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis.

Su posición central consiste en afirmar la identidad tautológica entre significante y significado fotográfico, lo que supone que para leer ese nivel primario de la imagen no hace falta otro saber que el relacionado con nuestra percepción.

Barthes ve la especificidad de la semiótica de la fotografía sobre todo en el segundo de los términos de la tradicional trilogía del significante, significado y referente. Hay que recordar que la fotografía conserva y reproduce la presencia del objeto, a través de una mediación semiótica que utiliza sólo parcialmente su materialidad y

¹⁶ Barthes, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Barcelona. Paidós. 1986.

que, la fotografía, como todo signo icónico, no reproduce objetos sino marcas semánticas, es decir, elementos de la forma del contenido que están vehiculadas en el plano de la expresión en virtud de marcas convencionales.

Según Barthes el referente fotográfico es la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía (la cámara lúcida).

Barthes habla de la coexistencia de 2 mensajes en la parodia fotográfica:

1. Mensaje denotado: el propio analogon (uno sin código) fotográfico
2. Mensaje connotado: modo con el cual la sociedad se da a leer, en cierta medida lo que piensa de él (con un código que sería el arte, el tratamiento, la escritura o la retórica de la fotografía).

3.5 Hacia un análisis del texto fotográfico

Lectura de la imagen fija

La lectura de la imagen funciona como un barrido bidimensional. Al parecer no se puede universalizar un recorrido sobre la imagen, se trata de una lectura discontinua, con detenciones, vueltas atrás, que el lector realiza constantemente sobre la superficie visual.

Cada lectura del texto visual constituye un recorrido coherente de la mirada que tiene su punto de partida en la matriz, es decir, en la red donde se hallan entrelazadas las figuras de la fotografía. Estas figuras son generadas a partir de la "masa" fotográfica y cada lectura define el tipo de secuencias que se generan.

Vilches¹⁷ presenta como componentes visuales de la fotografía (elementos de su plano expresivo) nueve variables articuladas en torno a dos valores preceptivos básicos: valor cromático: contraste, color nitidez y luminosidad, y a un valor espacial: planos, formato, profundidad, horizontalidad (izquierda / derecha, profundidad / plano) y verticalidad.

Así el contraste funciona como unidad mínima, en tanto que su ausencia implica la no existencia de la imagen, el espacio permite la discriminación de la información fotográfica en torno a los ejes vertical y horizontal, el volumen hace referencia a la escala de los planos, transmitiendo información acerca del tamaño y distancia de los objetos fotografiados.

A este nivel expresivo le corresponde, como es lógico, un plano del contenido que forma el nivel semántico de la imagen fotográfica. Son los códigos del contenido los que transforman la mera visibilidad de la superficie visual en unidades de lectura, organizando la *comprensibilidad* de la imagen.

¹⁷ Vilches, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Paidós. Barcelona. 1993. Pág. 42.

El observador se acerca a la foto en posesión de una serie de **competencias**¹⁸ que pueden resumirse en:

- Iconográfica
- Narrativa
- Estética
- Enciclopédica
- Lingüístico-.comunicativa
- Modal (espacio temporal)

Partiendo de este estudio realizado por Vilches consideraremos los elementos básicos para el análisis de imágenes comenzando con el concepto de plano.

● PLANO

Considerado como la relación que guarda la cámara con los objetos retratados, pues en todos los casos resulta crucial la porción corporal de sujeto que entra en el cuadro. Se suelen dividir los planos en tres categorías principales: plan general, plano medio y primer plano, y estos a la vez se dividen en subcategorías, descritas más adelante.

Por otro lado el término plano tiene otra acepción que en este trabajo no manejaremos, y es la que se describe como unidad mínima (Jean Mitry) o *taxema* filmico (Christian Metz), noción siempre conflictiva. Y que se identifica con la toma (rodaje) o con el segmento filmico que se desenvuelve entre dos cortes (montaje).¹⁹

● TAMAÑO DEL PLANO

El plano en términos de tamaño ha dado lugar a una clasificación empírica (plano general, de conjunto, americano, medio, primero y de detalle), básicamente imprecisa, en función de la mayor o menor cantidad de campo que ocupan los personajes.

● DURACIÓN DEL PLANO

El ángulo de la duración ha dado lugar a la aparición de un concepto complejo: el plano secuencia (aquellos que por su duración contienen el equivalente de acontecimientos que corresponden a una secuencia).

● MOVILIDAD DEL PLANO

Se suele hablar del plano fijo o de diversos tipos de movimiento, los cuales son imposibles de reconducir a una *taxonomía* operativa, pues lo que cuenta es su utilización concreta en un filme específico.

● CAMPO

Todo plano define un campo, entendido éste como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del encuadre.

¹⁸ *Ibid.* Pág. 39. La imagen se presenta como un conjunto de proposiciones implícitas. Estas proposiciones se actualizan cuando el lector recurre a su propia enciclopedia cognoscitiva (reconocimiento del personaje, recuerdo de su nombre...), es decir, actualización del conocimiento y experiencia que tiene del mundo a través de la información recibida y acumulada en su memoria, lo que los lingüistas denominan una competencia semántica.

¹⁹ Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Col. Signo e Imagen. Madrid. 1995. Pág. 158.

● ENCUADRE

Se presenta como los límites del campo, el encuadre es la determinación de un sistema relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen. El encuadre testimonia la puesta en relación entre un observador y los objetos figurativos que aparecen en la pantalla. introduciendo la discontinuidad, la fragmentación y la posibilidad de recomponer el espacio del mundo natural en un orden antinatural, orden que sólo es predicable en el discurso fílmico.

El encuadre es el elemento básico a partir del cual se puede estructurar la composición plástica del campo.

● PROFUNDIDAD DE CAMPO

Es la distancia en la que el objeto retratado se encuentra enfocado en cualquier apertura y longitud focal. La imagen contenida entre los límites del encuadre tiene un carácter plano, pero al mismo tiempo tiene una impresión de profundidad (el campo definido por los límites del encuadre parece extenderse en profundidad), es uno de los datos constitutivos de la impresión de realidad.

La profundidad de campo en cine, o en fotografía, surge de la correlación de una serie de parámetros técnicos (distancia focal, apertura del diafragma y en el caso de la foto, obturación) y sirve para designar la parte del campo en la que los objetivos o personas situados en ella se perciben con nitidez.

Aunque toda imagen presenta una profundidad de campo, que es la zona de nitidez mayor o menor, hablar de ella es señalar cómo se ha ido acercando la percepción de la pantalla a la percepción natural. De esta forma el espectador adquiere una relación con la imagen más próxima a la que tiene con la realidad, pese al leve trucaje que supone la imagen uniformemente nítida en relación con la visión humana, pues obliga al espectador a captar sensiblemente la continuidad del acontecimiento.²⁰

● FUERA DE CAMPO

El encuadre determina un campo pero también un fuera de campo, se trata de un conjunto de elementos que sin estar incluidos en el campo se relacionan con él imaginariamente para el espectador por cualquier medio, su potencial aparición en función de las necesidades del relato forma parte de las reglas de narratividad..

El fuera de campo podría dividirse en 6 segmentos: cuatro definidos por los límites del encuadre, un quinto que sería el espacio virtualmente situado tras la cámara y un sexto que comprende todo lo que se encuentre detrás del decorado o un elemento del mismo.

El campo y el fuera de campo se relacionan a través de las entradas y salidas de personajes u objetos, de las interpelaciones realizadas hacia el fuera de campo, con la dirección de miradas y con la determinación del espacio "off" a través de la fragmentación de personajes u objetos de los que una parte queda excluida del encuadre.

²⁰Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Rialp. Barcelona. 1966.

Nivel de expresión y nivel de contenido

Una imagen se da a leer como un texto coherente constituido por elementos de la expresión (lo que en el texto escrito correspondería a una sintaxis) y por los elementos del contenido (que en el texto escrito correspondería al significado o aspecto semántico). Ambos niveles se dan en todo momento y uno no existiría sin el otro.

El cuadro de todas las variables combinatorias de las unidades mínimas en la expresión y el contenido, representa lo que Hjelmslev²¹ llama **función semiótica**. Existe función semiótica cuando una expresión, que es el sistema de transmisión visual de la fotografía y un contenido, que es el sistema de variables culturales transmitidas o contenidas en ese plano, entran en relación.

Abraham Moles, en su libro sobre la imagen²², afirma que estos dos aspectos son llevados a oposición en todas las teorías del discurso visual y los describe como:

1. **Aspecto semántico denotativo**
Lo que se dice y puede ser traducido objetivamente sin pérdida de contenido en otro lenguaje, lo que se muestra en la imagen, los objetos que en ella son designados, su ensamblado, su posición, etc.
2. **Aspecto estético o connotativo**
Todo lo que le es atribuido implícitamente sin ser necesariamente dicho de manera explícita, todas las asociaciones, todas las armonías que llegan de manera más o menos necesaria al espíritu del espectador que contempla el mensaje.

Hay entonces una dimensión asociativa o connotativa del mensaje, lo que se siente más que lo que se recibe. Para llegar a ello se han desarrollado distintos métodos.

Nivel de la expresión

La expresión visual es producto de una inteligencia humana altamente compleja, que en general conocemos muy mal.²³ Según Saussure este nivel podría también llamarse el aspecto **significante** (por oposición al significado) de la imagen.

En la imagen, el aspecto expresivo o **significante** ha de estudiarse como una superficie textual que tiene una cierta complejidad, como un conjunto de signos y códigos y no de elementos aislados. La superficie textual de la imagen se articula en elementos básicos como el contraste, el color, el volumen de las figuras y el espacio que los envuelve.

²¹ Vilches, Lorenzo. **Lectura de la imagen**. Paidós. Barcelona. 1984.

²² Moles, Abraham. **La Imagen**. Trillas. México. 1991. Pág. 71.

²³ Dondis, A. **La sintaxis de la imagen**. Paidós. Barcelona. 1990.

Componentes visuales de la fotografía:

1. Contraste
2. Color
3. Tamaño planos
4. Nitidez
5. Altura
6. Profundidad
7. Luminosidad
8. Horizontalidad

Estas 8 variables se pueden reducir técnicamente a dos grandes valores perceptivos que dominan el universo de las imágenes:

1. **Valor cromático:** contraste
color
nitidez
luminosidad
2. **Valor espacial:** planos
formato
profundidad
horizontalidad izquierda/ derecha
verticalidad profundidad/ plano
 arriba/ abajo

Vilches habla de una Teoría de la enunciación visual²⁴ en la que el predominio de la no-verticalidad/ no horizontalidad son marcas del lenguaje donde predomina cierta objetividad.

Por otro lado Dondis²⁵ propone unas técnicas aplicables para la obtención de soluciones visuales, las más usadas y fáciles de identificar son en pares opuestos:

	Contraste	Armonía
1	Exageración	Retención
2	Espontaneidad	Predictibilidad
3	Acento	Neutralidad
4	Asimetría	Simetría
5	Inestabilidad	Equilibrio

²⁴ Vilches, Lorenzo. **Lectura de la imagen**. Paidós. Barcelona. 1984.

²⁵ Dondis, A. **La sintaxis de la imagen**. Paidós. Barcelona. 1990. Pág. 28.

6	Fragmentación	Unidad
7	Economía	Profusión
8	Audacia	Sutileza
9	Transparencia	Opacidad
10	Variación	Coherencia
11	Complejidad	Sencillez
12	Distorsión	Realismo
13	Profundo	Plano
14	Agudeza	Difusión
15	Actividad	Pasividad
16	Aleatoriedad	Secuencialidad
17	Irregularidad	Regularidad
18	Yuxtaposición	Singularidad
19	Angularidad	Redondez
20	Representación	Abstracción
21	Verticalidad	Horizontalidad

Resumiendo ambos planteamientos, en este estudio consideraremos los siguientes elementos para el análisis de imágenes.

● **CONTRASTE**

La técnica visual más dinámica es el contraste, su técnica opuesta es la armonía, su uso se extiende en sutil gradación a todos los puntos del espectro comprendido entre ambos polos, a la manera de todos los posibles tonos de gris existentes entre el blanco y el negro.

El contraste ejerce la función de unidad mínima de la imagen, de modo semejante a las letras y las sílabas en el texto escrito, sin contraste no hay imagen.

● **COLOR**

Corresponde a lo que podríamos llamar la tonalidad dominante que se da entre lo blanco puro y lo negro puro.

● **ESPACIO**

Permite la discriminación de los objetos según un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical permite ordenar los objetos en relación con una zona superior o una zona inferior, mientras que el eje horizontal permite la orientación de 0 a la derecha y de 0 a la izquierda.

Estos ejes se hallan inscritos por otro espacio que los envuelve y los estabiliza: el marco externo.

● **ESPACIO VISUAL**

El espacio visual se podría distinguir en 4 categorías, que corresponden a los niveles de Marco y Enfoque en la Expresión, y Tema y Tópico en el contenido.

El Autor de la imagen muestra un Marco y el Lector enfoca su visión en el plano de la Expresión

● **VOLUMEN**

Se puede diferenciar en dos aspectos, por un lado se refiere a la escala de los planos en una fotografía que nos transmite la información sobre el tamaño y la

distancia de los objetos fotografiados. Por otro lado retrata los ángulos de la fotografía que se refieren a la inclinación de los objetos en el interior de un cuadro o marco, angulaciones conocidas como picado, frontal, contrapicado.

● LUMINOSIDAD

La luz proviene de fuentes tanto naturales como artificiales que varían en intensidad y calidad. La intensidad de luz se mide en candelas (*foot-candles*) o su equivalente métrico, lux (lumens por metro cuadrado). La cantidad depende de la potencia de la fuente y de su distancia. Se trata de un factor inherente al medio fotográfico y ha de incorporarse a la lista de factores determinantes en la lectura de la imagen.

En última instancia, es la manipulación de los valores de apertura o diafragma de la cámara fotográfica lo que determina la mayor iluminación de un objeto, sin olvidar la potencia de la resolución de la película o sensibilidad, que se mide en ASA o en DIN.

● COMPOSICIÓN

El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tiene fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador.

En esta etapa vital del proceso creativo, es donde el comunicador visual ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad para expresar el estado de ánimo total que se quiere transmitir la obra.

No existen reglas absolutas sino cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado si disponemos las partes de determinadas maneras para obtener una organización y una orquestación de los medios visuales.

● PERCEPCIÓN

Muchos criterios para la comprensión del significado de la forma visual surgen de investigar el proceso de la percepción humana, sin embargo, debido a su extensión no la abordaremos en este trabajo de tesis.

● EQUILIBRIO

La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana es la necesidad de equilibrio del hombre. Se trata de la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales. Por eso el constructo horizontal- vertical es la relación básica del hombre con su entorno.

En la expresión o interpretación visual el proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planeadas un "eje" vertical con un referente horizontal, entre los dos establecen los factores estructurales que miden el equilibrio. Este eje visual se denomina también eje de sentido.

● TENSIÓN

Muchas cosas del entorno a veces no parecen tener estabilidad. El proceso de ordenación, de reconocimiento intuitivo de la regularidad o de la falta de ella. La tensión es un factor desorientador, es el medio visual más eficaz para crear un efecto de respuesta al propósito del mensaje.

● NIVELACIÓN Y AGUZAMIENTO

Armonía y estabilidad son polos de lo visualmente inesperado y de lo generador de tensiones en la composición, estos opuestos se denominan en psicología nivelación y aguzamiento. A través de nuestras percepciones automáticas podemos establecer un equilibrio o una acusada falta de equilibrio, podemos reconocer las condiciones visuales abstractas. Pero existe un tercer estado de la composición visual que ni está nivelado ni está aguzado, y en el que el ojo ha de esforzarse por analizar el estado de equilibrio de los componentes, es una situación de ambigüedad.

● PREFERENCIA POR EL ÁNGULO SUPERIOR IZQUIERDO

La tensión puede maximizarse si consideramos que:

1. El ojo favorece la zona inferior izquierda de cualquier campo visual, significa que existe un esquema primario de escudriñamiento del campo que responde a los referentes verticales- horizontales
2. Un esquema de escudriñamiento secundario que responde al impulso perceptivo inferior- izquierdo.

Este favoritismo por la parte izquierda del campo visual puede estar influido por los hábitos occidentales de impresión y por el hecho de que aprendemos a leer de izquierda a derecha.

● DIRECCIÓN

Todos los contornos básicos expresan tres direcciones visuales básicas y significativas. Cada una de las direcciones visuales tiene un fuerte significado asociativo.

La referencia horizontal- vertical es la referencia primaria del hombre. La dirección diagonal tiene gran importancia como referencia directa a la idea de estabilidad, es la formulación opuesta, la fuerza direccional más inestable y la más provocadora. Las fuerzas direccionales curvas tienen significados asociados al encuadramiento, la repetición y el calor.

● TONO

Intensidades de oscuridad o claridad del objeto visto, las variaciones de luz, es decir, de tono, son el medio con el que distinguimos ópticamente la complicada información visual del entorno. Entre la oscuridad y la luz existen en la naturaleza múltiples gradaciones sutiles.

● ESCALA

Proceso en el que todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Es posible establecer una escala mediante el tamaño relativo de las claves visuales, y también mediante relaciones con el campo visual o el entorno. El factor más decisivo en el establecimiento de la escala es la medida del hombre mismo.

Existen fórmulas proporcionales sobre las que basar una escala, la más famosa es la "sección áurea" de los griegos: fórmula matemática de gran elegancia visual.

● MOVIMIENTO

Es una de las fuerzas visuales probablemente más predominantes en la experiencia humana.

Sin confundir el movimiento de las imágenes que se realiza en el cine para provocar la persistencia de la visión, una fotografía puede ser estática, pero la magnitud de reposo que proyecta compositivamente puede implicar un movimiento como respuesta al énfasis y a la intención del productor de imágenes.

Nivel de contenido

El plano de la expresión organiza la visibilidad del texto visual, mientras que el plano del contenido organiza su legibilidad o comprensión. El plano del contenido tiene que ver con la coherencia a la hora en que se interpreta un texto visual.

El volumen de los objetos, los colores, su posición, su forma, se convierten para el lector en verdaderas marcas de reconocimiento o huellas para seguir pistas de interpretación de los posibles significados del laberinto semántico de la imagen.

En la interpretación de estas marcas, que a su vez se agrupan en familias o códigos, el lector sigue unas reglas ya previstas como si se tratara de un juego. Esas reglas son las competencias del lector, es decir, el saber acumulado en el ejercicio cotidiano de la lectura. Ese juego de marcas y códigos que vienen interpretados en unidades de significado es lo que forma la coherencia de un cierto estilo de fotos.

Actantes

De acuerdo con Greimas los elementos visuales que entran a formar parte de la narración pueden llamarse actantes²⁶ para facilitar su explicación dentro del campo textual.

La función primordial de los actantes es mostrar que existen unas estructuras preceptivas, narrativas, informativas, pero que están sujetas al juego de la lectura, y sólo por medio de las competencias narrativa del lector se ponen en relación los actores de un espacio y en un tiempo concreto a través de los diversos modos del aparecer de éstos en las situaciones comunicativas.

En el campo de la imagen no pueden establecerse jerarquías formales de elementos fijos porque la imagen es un conjunto de signos inestables, que no aparecen nunca aislados sino formando parte de un todo coherente y que necesita de la competencia activa del lector, así como de un contexto preciso, para que su contenido se pueda estabilizar.

La imagen no puede expresar significados fijos ni estables. Los significados de la imagen pertenecen a vastos campos semánticos que obedecen a interpretaciones culturales sujetas, además de la percepción al contexto espacio-temporal de la cultura.

²⁶ Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Rialp. Barcelona. 1966. Pág. 82.

Iconismo

La **imagen icónica** es producto simbólico regido por códigos técnicos y culturales, desde el trazo a la perspectiva, constituye un espacio privilegiado de intervención **retórica** y de elaboración estética, cuyos artificios requieren procesos muy activos de decodificación e interpretación del significante por parte del lector de imágenes.

Sus componentes son:

1. imitación (base del isomorfismo)
2. simbolismo (mayor nivel de abstracción o subjetividad)
3. arbitrariedad (propia de cada contexto cultural)

La imagen icónica es nativamente simbólica, es la modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (percepto) o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos. La imagen icónica es susceptible de conservarse, en el espacio y tiempo para constituirse en experiencia vicarial óptica, es decir en el soporte de comunicación entre épocas, lugares y sujetos distintos, incluyendo entre estos últimos al propio autor de la representación en momentos distintos de su existencia.

Toda representación icónica nace de un sistema de interrelaciones formales que determinan sus valores semánticos.

La **representación icónica** es la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante configuraciones artificiales que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa.²⁷

El **grado de iconicidad y el grado de abstracción** mide la identidad de la representación con el objeto representado.

Todo **símbolo** nace al atribuir identidad **significante** a algo que no es idéntico, e incluso es muy diferente, desde le punto de vista de la percepción icónica.

El **grafema** es la señal gráfica carente de significación icónica pero susceptible de adquirirla al articularse con otras señales gráficas que pueden tener o no significación icónica.

La **unidad icónica mínima** es aquella que no admite ninguna subdivisión gráfica o semántica y a la que cualquier mutilación le privará de su condición icónica plena, es decir, de todo significado, reduciéndola a puro grafema.

Los **símbolos icónicos** son codificados culturalmente, según la normativa y los usos de cada cultura, lo que los hace convencionales, pero no del todo arbitrarios.

La **retórica iconal** es la búsqueda del modo en que el creador de imágenes pretende llevar al receptor al conocimiento de algunas cosas, a evocar ciertos elementos del mundo figurativo.

²⁷ Gubern, Roman. **La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea**. Barcelona. GG. 1987.

La **sintaxis** de los elementos de imágenes, así como el vocabulario, la gramática y la lógica, nos proponen todo un sistema de pensamiento visual.

El significado del iconismo en los estudios de la imagen es el reflejo de la dominación y poder que tiene el hecho de la comunicación en nuestra sociedad, la cual busca representarse a sí misma y representar a través de una espacialidad simbólica su propia ficción de poder.

Cualquier pregunta sobre el sentido de la realidad en una fotografía obliga a medirse con el universo general de la imagen. En semiótica todo el problema del iconismo parece partir de la cuestión de la semejanza.

La **semejanza** es la correspondencia, no entre un objeto real y una imagen, sino entre el contenido cultural del objeto y la imagen, ese contenido es el resultado de una convención cultural.

Un objeto icónico se nos presenta en nuestro mundo con una apariencia sensible semejante al objeto real. De aquí nace una relación de tipo semiótico, producto de la interacción entre un signo, un significado y un objeto.

Producción icónica

La producción icónica, como el lenguaje, es una capacidad intelectual exclusivamente humana, se asienta en los fenómenos nerviosos y musculares que permiten al hombre convertir al estímulo visual percibido (percepto) o pensado (ideoscena), en su reproducción óptica por medio simbólicos y utilizando técnicas adecuadas.

El productor de imágenes icónicas, el *homo pictor*, elabora, con técnicas y sobre soportes muy diversos, réplicas simbólicas de las escenas visuales de su mundo circundante.

La producción icónica convierte unas formas de *vivencia* (lo visto o imaginado) en *presencia* plástica de carácter simbólico. El objeto simbólico producido se convierte, (en expresión de A.Moles) en una "experiencia óptica", es decir, en un intermediario técnico a través del cual el productor de imágenes transmite su información óptica a un destinatario alejado en el espacio y/ o tiempo.

Las imágenes en la comunicación de masas se transmiten en forma de **textos culturales** que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Los textos le revelan al lector su propia imagen.

La imagen que el lector tiene del texto es la que indica cómo ha de asumirse el contenido y la forma del mismo

Identificación

Metz²⁸ se refiere a la identificación cinematográfica primaria como aquella que lleva a cabo el espectador con la cámara cinematográfica, a través de ella el sujeto se

²⁸ Zunzunegui, Santos. **Pensar la imagen**. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Col. Signo e Imagen. Madrid. 1995. Pág. 150.

identifica a sí mismo en tanto que mirada, mirada que pertenece a una cámara que ha mirado antes lo que él está mirando ahora y que coloca al sujeto- espectador en una posición omnipotente (la del propio Dios)

La identificación secundaria corresponde a cierto personaje de la ficción cinematográfica. Tiene que ver con el hecho de que el espectador encuentre, en cada momento del relato, su lugar adecuado, es susceptible de circular de un personaje a otro a lo largo de un filme.

El juego textual

El juego textual es un proceso que se realiza a través de tres componentes:

1. La manipulación de las formas y técnicas que constituyen el universo de los productos audiovisuales por parte del autor
2. La puesta en escena de un producto complejo pero formalmente coherente que constituye propiamente el texto
3. Su recepción activa por parte del destinatario individual o colectivo: lector modelo

El funcionamiento de los textos de comunicación de masas obedece a estructuras comunicativas intertextuales ampliamente socializadas en nuestra cultura contemporánea.

De acuerdo con Vilches²⁹ un **texto** es un medio privilegiado de las intenciones comunicativas, donde se realiza la función pragmática y donde es reconocida por la sociedad.

Eco coincide en que como lugar de producción e interpretación comunicativa, el texto es una máquina **semántico-pragmática** que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, cuyas reglas en las que se produce coinciden con las propias reglas de interpretación.

El texto puede ser estudiado como un conjunto de procedimientos que determinan un continuo discursivo. Una fotografía puede ser estudiada como un texto visual, a partir de destacar su plano propiamente expresivo o signifiante y su significado denotado.

La **textualización** es un modo de trabajar sobre el texto que supone una detención del proceso continuo de un discurso para "desviar" su complejidad hacia la manifestación.

Estudiar un **FOTOGRAMA** de un filme supone una detención del flujo de fotogramas que estructuran un discurso filmico para estudiar:

1. Su linealidad (por ejemplo las relaciones espaciales sintagmáticas de ese fotograma)

²⁹ Vilches, Lorenzo. **Lectura de la imagen**. Paidós. Barcelona. 1984.

2. Su elasticidad, el estudio de ese segmento de texto como un "topic" (o tema) que puede ser interpretado según el campo semántico que se le aplique.

La noción de texto excluye una pura multiplicación de elementos separados, sino que resalta su UNIDAD. Dicha unidad de los elementos situados en el interior de un texto es una propiedad semántica global de los mismos se le llama **coherencia**.

Por lo tanto un **texto** es una unidad sintáctico /semántico /pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario.

Un texto modelo se representa como un conjunto de niveles estructurales que son concebidos como estadios locales ideales de un procesos de generación y de interpretación.

Según Vilches existen 5 niveles productivos del texto visual:

1. Nivel de producción material de la imagen
Corresponde a la materia de la expresión visual. La producción de la imagen aquí se limita a manipular materiales visuales como colores, tonos, líneas y formas todavía no significantes.
2. Elementos diferenciales de la expresión
Estudio de los trazos diseñados, códigos del reconocimiento de las marcas sintéticas y gráficas, como el punto, la línea, el círculo.
3. Niveles sintagmáticos
Separa la imagen del texto verbal o escrito, estudio de diversas figuras iconográficas dentro del cuadro de una fotografía o pintura. Proporciones espaciales dentro de una fotografía, o diversos tipos de perspectiva espacial, diferentes escalas en que pueden ser representadas personas o regiones geográficas, etc.
4. Bloques sintagmáticos con función textual
Diversos sistemas de puesta en escena, sistemas gestuales como caracterización y estereotipos de actores y caracteres.
5. Niveles intertextuales
Funciona como una gramática definida en el momento en que el lector tiene que desambiguar el mensaje del texto.

La imagen es un texto, es una unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas, que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por un lector o destinatario.

Coherencia

La imagen se ofrece ya estructurada y en forma de texto a leer , como una superficie y una estructura profunda que contiene signos determinados, unidos por ciertas reglas coherentes de escritura visual, manteniendo un orden determinado, y que estimulan e proceso de interpretación del lector.

La coherencia textual en la imagen es una propiedad del texto que permite la interpretación de una expresión con respecto a un contenido, es decir, la interpretación de una secuencia de imágenes en relación con su significado.

La coherencia tiene 2 ejes que forman parte de un modelo de análisis textual:

1. La teoría del iconismo, es decir, el análisis de la imagen en su relación con la realidad.
2. El campo semántico, o sea, el estudio de la forma del significado, una teoría de los códigos.

Lindekens³⁰ concluye que la oposición matizado /contrastado representa la articulación mínima de la fotografía.

El contraste parece tener el papel de definir lo que se podría llamar unidad elemental de visibilidad fotográfica.

Es necesario construir una articulación de la fotografía para, a partir de la forma espacial significativa, encontrar su coherencia textual —visual, algunos autores han comenzado por definir que el contraste es la naturaleza de la articulación fotográfica, es decir que el contraste es una unidad textualizada definida por la manifestación fotográfica.

La **Isotopía** es la iteración de una unidad semiótica, por ejemplo, la relación que se establece entre los planos de la expresión y del contenido son una función isotópica. Las isotopías son leídas en un contexto por un lector.

Interpretación y cuestiones culturales

La interpretación del lector sobre la imagen es un fenómeno perceptivo que supone una competencia lingüística. El acto de interpretación se realiza a través de la actualización por parte del lector.

Cada época, cultura, género y estilo impone sus propias distorsiones a la representación icónica del mundo.

Las oscilaciones de los criterios vigentes acerca del modo de representar icónicamente el mundo visible crean los movimientos conceptuales y estilísticos.

Cada cultura ha establecido lo que en una imagen era más informativo para ella. En ella su función de identificación icónica, han variado según las épocas y las culturas.

Existe una necesidad de decodificar culturalmente en la lectura de las imágenes, esta necesidad se deriva del carácter altamente convencional de la representación fotográfica.

La fotografía es un documento acerca de los gustos de una época y de los mitos, fijaciones, fantasmas y obsesiones de su imaginario colectivo.

Cada cultura se basa en una *Weltbild*³¹ diferenciada, es decir, en una representación del mundo peculiar de cada época y sociedad.

³⁰ Vilches, Lorenzo. **Lectura de la imagen**. Paidós, Barcelona. 1984.

³¹ Gubern, Roman. **La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea**. Barcelona. GG. 1987.

Estructuras Representacionales

Theo van Leeuwen y Gunther Kress hablan de dos tipos de imágenes:

- 1) **Imagen personal**, la cual es dinámica y dramática
- 2) **Imagen impersonal**, estática y conceptual

De acuerdo con estos autores la categoría de los verbos de acción en el lenguaje, en la imagen, son elementos definidos como **vectores**.

Existen dos tipos de participantes:

1. **Participantes interactivos**
Son los participantes en el acto de comunicación, que producen imágenes.
2. **Participantes representados**
Participantes que son parte de la materia de comunicación, esto es, la gente, los lugares y cosas representadas en y por el discurso de la imagen, participantes sobre los que estamos produciendo imágenes.

Según la teoría formal del arte los participantes son volúmenes o masas, con peso y fuerza gravitacional, mientras que los procesos son vectores o tensiones, o bien fuerzas dinámicas.

Las estructuras visuales de representación pueden ser:

1. **Estructuras Narrativas**
2. **Estructuras Conceptuales**

Representaciones Narrativas

Proceso Narrativos

Cuando los participantes están conectados por un vector, están representados como si estuvieran haciendo algo. Los patrones narrativos sirven para presentar acciones y eventos, se trata de procesos de cambio, es decir, arreglos espaciales transitorios.

La marca que identifica a una proposición visual narrativa es la presencia de un vector, las estructuras narrativas siempre tienen uno, a diferencia de las estructuras conceptuales.

En las imágenes, estos vectores están formados por elementos representados que forman una línea oblicua, que es a menudo una línea diagonal muy pronunciada.

Según van Leeuwen y Kress existen diferentes tipos de procesos narrativos que pueden ser distinguidos en la base del tipo de vector y el número y tipo de participantes involucrados.

Proceso de Acción

El actor es el participante que emana desde el vector o que forma al mismo vector. A menudo, en las imágenes, los participantes son más sobresalientes por su tamaño, lugar en la composición, contraste contra el fondo, saturación del color, brillo, foco y características psicológicas.

La acción que realizan los actores puede ser intransitiva, es decir, no se ejerce una acción sobre algo, sino que sólo se ejerce, algo parecido a los verbos intransitivos como llover o nevar.

Cuando una proposición narrativa visual tiene dos participantes, uno es el Actor y otro el objetivo³⁴. El objetivo es el participante hacia el cual está dirigido el Vector, es decir, hacia quien la acción es hecha. El Actor no es precisamente el participante que mueve, sino que instiga el movimiento.

Existen tres tipos de acciones de acuerdo a su dirección y la forma en que recaen:

1. **Acción Unidireccional Transaccional**
Un vector formado por un elemento representado (usualmente diagonal)
2. **Acción Bidireccional Transaccional**
Un vector formado por un elemento representado que conecta dos interactores
3. **Acción No Transaccional**
Un vector formado por un elemento representado emana de un participante, el Actor, pero no apunta hacia otro participante.

Proceso Reaccional

Se trata de un proceso en el que el vector está formado por una línea visual, es decir, por la mirada de uno o más participantes representados, el proceso es reaccional, y hablaremos no de Actores, sino de Reactores, y no de objetivos, sino de Fenómenos.

El Reactor, el participante que mira, debe ser humano. El Fenómeno puede estar formado por otro participante el cual es visto por el Reactor, o por toda una proposición visual.

Circunstancias

Las imágenes narrativas pueden contener participantes secundarios, participantes relacionados con los participantes principales, no necesariamente por vectores, sino por otras formas. Son participantes que podrían quedar fuera sin afectar la proposición básica realizada por el patrón narrativo, aunque su desaparición desde luego sería una pérdida de información.

Representaciones Conceptuales

Procesos Analíticos

Los procesos analíticos relacionan a los participantes en términos de una estructura parte – todo. Involucran dos tipos de participantes:

³⁴ Goal en el inglés original.

1. Transportador, es decir, el todo
2. Atributos Posesivos, es decir, las partes.

Un claro ejemplo de representación conceptual es la fotografía de moda, la cual no tiene vectores, es decir, procesos narrativos, sino que sirven para identificar el Todo y permitir al observador examinar los atributos de ese Todo, por lo general los fondos son planos o fuera de foco. A pesar de que son analíticas su propósito es más interaccional que representacional. El sistema interaccional de la mirada domina: la mirada de los participantes relacionados dirige directamente a los observadores a establecer una relación imaginaria con ellos.

Procesos Simbólicos

El proceso simbólico es sobre lo que un participante significa o es. También hay dos participantes, un participante cuyo significado o identidad está establecido en la relación, el "Portador" y el participante que representa su significado o identidad por sí mismo. En este caso se denomina al proceso "Simbólico Atributivo".

También puede sólo haber un participante: el Portador, y en ese caso el significado simbólico está establecido de otro modo que se explica más adelante, en este caso el proceso es llamado "Simbólico Sugestivo".

Proceso Simbólico Atributivo

Los atributos simbólicos son objetos con una o más de las siguientes características. Sobresalen en la representación de una manera u otra, por ejemplo, por estar colocados en primer plano, de un tamaño exagerado, por estar especialmente bien iluminados, por estar representados con especial detalle, por tener un foco muy bien definido, o por su conspicuo tono o color.

Estos atributos se refieren al significado de un gesto que no puede ser interpretado como otra acción que no sea la de señalar el atributo simbólico al que observa (al llamado por Kress y Van Leewen como participante interactivo).

Los atributos simbólicos aparecen como fuera de lugar del todo en el que se encuentran. Están convencionalmente asociados con valores simbólicos. Tales símbolos convencionales fueron muy comunes en la Edad Media y el Renacimiento.

Los participantes humanos en los procesos estructurales de los atributos simbólicos generalmente posan para el espectador, antes que mostrar que están envueltos en una acción. Esto no quiere decir que estén necesariamente retratados de frente, a la altura de los ojos o que tengan que ver al observador (o participante interactivo), a pesar de que a menudo este es el caso.

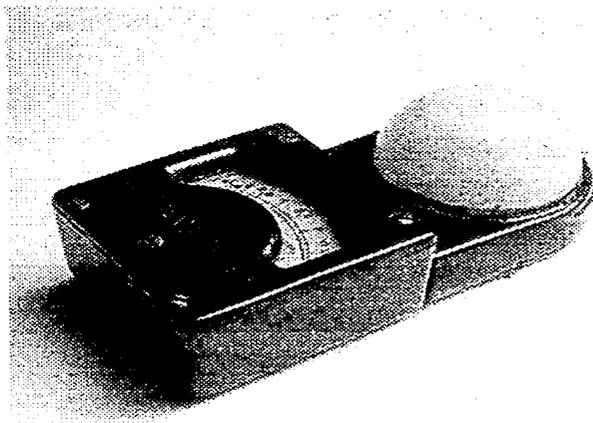
Quiere decir que toman una postura que no puede ser interpretada como narrativa, sino que los participantes sólo están parados o sentados ahí, por la simple razón de mostrarse ellos mismos al observador.

Proceso Simbólico Sugestivo

Este proceso sólo tiene un participante, el portador. Las imágenes que contiene este proceso no pueden ser analíticas porque en esta clase de imagen el detalle tiende a ser enfatizado a favor de lo que podría llamarse "atmósfera".

Este proceso puede llevarse a cabo de varias formas, los colores pueden fusionarse en un azul brumoso, por ejemplo, o un brillo dorado, el foco puede ser suave o en extremo luminoso. Esta generosidad es la que los Atributos Sugestivos ofrecen a las imágenes, la cualidad de representar no un momento específico, sino una esencia generalizada.

Metodología



de análisis de imágenes

4

Una vez que las bases de la metodología han sido planteados, pasaremos a los puntos que se analizarán en cada imagen y la forma en cómo se realizará el estudio.

Dividiremos en dos partes el análisis de cada fotograma, por un lado se estudiará el nivel denotativo, es decir, el nivel de la expresión, y por otro lado el nivel connotativo, o sea, el nivel de contenido.

4.1 Nivel de la expresión

En el nivel de la expresión se analizarán los siguientes trece elementos técnicos de cada fotograma:

1. Descripción de plano
2. Tamaño del plano
3. Fuera de campo
4. Espacio
5. Composición
6. Angulación
7. Luminosidad
8. Contraste
9. Volumen
10. Escala
11. Profundidad de campo
12. Dirección
13. Movimiento

1. Descripción General del Plano

Descripción general de los elementos comprendidos en esta dimensión, definida por su acción, ángulo y campo. Se enunciarán los elementos que intervienen en este fragmento de espacio- tiempo.

2. Tamaño del plano

Se enunciará de acuerdo a la definición empírica de:

- a) *Extreme Close-up*
- b) *Close-Up*
- c) *Medium Close Up*
- d) *Medium Shot*
- e) *Plano Americano*
- f) *Full Shot*
- g) *Long Shot*
- h) *Extreme Long Shot*

3. Fuera de campo

Elementos que no están comprendidos en el campo, sin embargo se relacionan con ella imaginariamente.

4. Espacio

Se estudiará el ordenamiento de los elementos según un eje vertical y un eje horizontal.

5. Composición

Se determinará cuál es la organización y orquestación de los elementos para conformar la declaración visual que expresa el autor y que desea transmitir en su obra.

Se estudiará si la imagen guarda cierto **equilibrio** con respecto al eje visual o eje de sentido y de acuerdo al eje vertical con referente horizontal. También se analizará la **tensión**, es decir, la estabilidad o la falta de ella, así como su **nivelación y aguzamiento**. Además, se determinará si en la imagen existe una **preferencia por el ángulo superior izquierdo**.

6. Angulación

Se determinará la posición de la cámara en relación al objeto- personaje fotografiado, se definirán las angulaciones conocidas como:

- a) Picado
- b) Frontal
- c) Contrapicado

7. Luminosidad

Se reconocerá la fuente de luz proyectada sobre los objetos de acuerdo a su intensidad y forma. Aquí también se analizará qué variaciones de luz tiene, es decir, el tono de la imagen.

8. Contraste

Se definirá qué gradación en los tonos comprendidos entre los polos blanco y negro de acuerdo con los tres tipos de contrastes principales:

1. Muy contrastado (blancos y negros fuertes)
2. Matizado (escala de grises suaves)
3. Sin contrastar (predominancia de blanco)

9. Volumen

De acuerdo a la información sobre el tamaño y la distancia de los objetos fotografiados.

10. Escala

Se determinará cuáles son las claves visuales que nos proporcionan la información del tamaño relativo de los elementos incluidos en la imagen.

11. Profundidad de campo

Se definirá qué grado de nitidez se presenta en las zonas de cada plano de la imagen.

12. Dirección

Se definirá qué dirección visual significativa tiene la imagen de acuerdo a las existentes:

- a) El cuadrado

- b) La horizontal
- c) La vertical
- d) La diagonal
- e) la curva

13. Movimiento

Se estudiará si existen factores en la imagen que proporcionen al espectador la idea de movimiento en la imagen fija.

14. Análisis esquemático

En esta presentación esquemática, confrontaremos, en algunos casos, los ejes considerados como tradicionales (puntos de interés, zona áurea o composición clásica) para determinar la composición en toda imagen fija, contra los ejes y vectores que el artista propone en consonancia o contraposición a los ejes tradicionales.

4.2 Nivel de contenido

A partir del estudio de los niveles sintagmáticos de la imagen, es decir, del estudio de las diversas figuras iconográficas dentro de la imagen, así como sus proporciones espaciales, los tipos de perspectiva espacial y las diferentes escalas de representación comprendidas en el nivel de la expresión, estudiaremos los diversos sistemas de puesta en escena como la caracterización y estereotipos de actores y caracteres, así como las estructuras visuales de representación.

1. Coherencia

De acuerdo con la teoría del iconismo, se analizará la imagen en su relación con la realidad.

2. Estereotipos

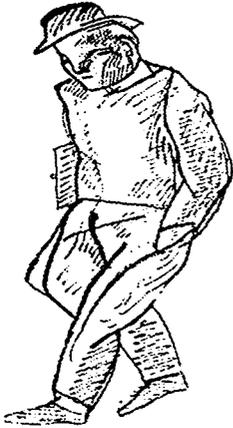
Se estudiarán los estereotipos que se presentan en la imagen, así como su función y validez

3. Estructuras Visuales de Representación

Se determinará que tipo de estructuras visuales están representadas en la imagen, si se trata de Estructuras Narrativas o bien de Estructuras Conceptuales. Según el caso se estudiará qué procesos se llevan a cabo en la imagen:

- | | | |
|----|-------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. | Representaciones Narrativas | <ul style="list-style-type: none"> a) Proceso Narrativo b) Proceso de Acción c) Proceso Reaccional d) Circunstancias |
| 2. | Representaciones Conceptuales | <ul style="list-style-type: none"> a) Proceso Analíticos b) Procesos Simbólicos <ul style="list-style-type: none"> -Simbólicos Atributivos -Simbólicos Sugestivos |

Análisis



de imágenes

5

Análisis de la imagen no.1

Fusilamiento (Flor Silvestre, 1943)



1. Descripción General del Plano

Se observan tres bloques distintos, el primero se compone de cinco soldados revolucionarios de cabello negro, formados de pie en hilera ocupando el lado derecho del encuadre, vestidos con pantalón y camisa blanca, con carrilleras y sombrero, casi de espaldas a la cámara apuntan con rifles hacia el lado izquierdo del plano.

En el ángulo inferior izquierdo, encontramos el segundo bloque, se trata de un hombre con bigote, pantalón y chaleco negro, camisa blanca y sombrero, mira hacia el mismo lado izquierdo, fuera del cuadro, con la mano izquierda sujeta el cinturón que trae puesto.

En último plano observamos el tercer bloque compuesto por dos soldados más, parados de frente a la cámara, observan la escena, con el rostro hacia el lado izquierdo de la imagen. Como fondo el cielo oscuro y las nubes blancas y ligeras.

2. Tamaño del plano

La imagen es un plano americano de los soldados. Sin embargo encontramos una variación de planos para cada personaje. Mientras que los soldados del primer bloque están en plano americano, el hombre del chaleco negro está en *medium shot*, los personajes del fondo también están en plano medio.

3. Fuera de campo

La imagen entera evoca un fuera de campo hacia la izquierda. La dirección de las miradas y de los rifles apuntan hacia un elemento principal que está fuera de campo, por lo que en esta imagen resulta fundamental este concepto.

4. Espacio

La mayor carga espacial de los elementos está del lado derecho, pues los cuerpos de los soldados le dan gran peso a esta parte del encuadre, sin embargo la posición horizontal de los rifles y la dirección en la que apuntan le da gran peso a la parte izquierda de la imagen, compensando visualmente la carga del lado izquierdo. La mayor parte del espacio está ocupada, dejando el ángulo superior derecho.

5. Composición

El ordenamiento asimétrico de los cuerpos en forma vertical, así como el orden secuencial y horizontal de la posición de los rifles que no brindan equilibrio a la imagen, muestra una sensación de tensión.

La tensión de la imagen también está en la acción que los actores ejecutarán a continuación así como en la posición de los cinco soldados que mantienen alzados sus rifles y miran a través de ellos, lo cual provoca el efecto de nivelación y aguzamiento.

6. Angulación

El ángulo es un contrapicado pronunciado que acentúa la forma en que se imponen los ejecutores, a quienes retrata lateralmente.

7. Luminosidad

La luz en la escena es natural, se puede observar una técnica muy trabajada, pues existe una luz pareja en los personajes y un cielo oscuro, lo que implica la exposición a la luz reflejada en los personajes y al mismo tiempo rescatar el tono grisáceo del cielo, que debió de ser una fuente de luz muy potente.

8. Contraste

La imagen tiene una escala de grises suaves, es decir, no muy contrastada, los tonos de gris son muy variados. La existencia de esta variación de negros y blancos nos habla de un excelente manejo de las luces para lograr un matizado difícil en las ropas blancas de los soldados y un cielo gris al que la cámara apunta directamente.

9. Volumen

El volumen de los cuerpos de los soldados sobresale debido al ángulo contrapicado de la cámara. La hilera que forman los soldados nos permite ver la variación de tamaño de los cuerpos en la medida en que se alejan de la cámara, dando perspectiva a la imagen.

10. Escala

La referencia sobre la escala en la imagen la dan los cuerpos humanos, y la distancia a la que se encuentran del fotógrafo. La escala tiene un valor informativo, nos dice que el primer bloque de soldados es el más grande y por lo tanto se encuentra más cerca de nosotros, a diferencia del segundo bloque que está un poco más lejos y el tercero que se observa más pequeño y por lo tanto está aún más lejano del espectador.

11. Profundidad de campo

La nitidez que se presenta en los variados planos de la imagen nos habla de que la luz permitió al fotógrafo cerrar el diafragma de la cámara para obtener una mayor profundidad de campo. La nitidez de la imagen se presenta desde el primero cuerpo del soldado apuntando con su rifle y presenta apenas un poco menos de nitidez en el último soldado.

A pesar de que no hay completa nitidez en el hombre del ángulo inferior izquierdo, éste no se encuentra fuera de foco.

12. Dirección

La dirección que predomina en la imagen es la horizontal debido a la posición alineada de los rifles y las miradas de los personajes que apuntan hacia el lado izquierdo del cuadro.

13. Movimiento

A pesar de que los personajes no realizan una acción en movimiento, sino que están estáticos esperando la orden de disparar, el ángulo que forman los brazos de los soldados implica un movimiento a punto de suceder, elemento que como ya decíamos antes provoca la sensación de tensión y de una instante sobrecogedor. La imagen evoca de inmediato la siguiente imagen, en la que esta sensación estática desaparecerá.

14. Análisis esquemático

En este caso observamos en las líneas punteadas la propuesta de Figueroa, contrastada con los vectores señalados por los ejes A, B, 1 y 2, los cuales suelen considerarse como parte de la composición clásica.



La dirección de las líneas apuntan de derecha a izquierda, líneas que dan dirección a la imagen entera. La línea A atraviesa exactamente la línea del segundo rifle, mientras que la línea B casi empata con la línea del último rifle. La línea 1 atraviesa la imagen justamente entre los dos hombres del último plano, que a pesar de su tamaño inferior al del hombre del chaleco adquieren importancia en esta ubicación inferior izquierda del plano.

En el caso de los vectores marcados con líneas punteadas, nos ayudan a dividir el encuadre en tres sectores, el tercero de ellos, contando de izquierda a derecha, con mayor peso. También observamos una alineación de los elementos que se encuentran organizados en estos tres bloques. Dicha organización, concentra o dirige la mirada del espectador hacia el "fondo" del encuadre, en particular hacia la zona del militar que ordena al pelotón.

Nivel de contenido

1. Coherencia

Con respecto a la coherencia que guarda la imagen podemos decir que es acertada por su escritura visual, empezando porque todos elementos contenidos pertenecen a la misma época, la ropa, los sombreros y las armas que portan existieron en la época de la revolución, etapa de la vida en México que se pretende recrear en la película. Los rasgos de los hombres son muy semejantes a aquellos que vivían en México en esta época y el cielo despejado evoca el paisaje desierto de aquellos tiempos.

2. Estereotipos

Los estereotipos que encontramos en la imagen son campesinos pobres que se han unido a la lucha revolucionaria y se han convertido en soldados revolucionarios, son de baja estatura, jóvenes, morenos, robustos y delgados, visten toda ropa blanca de manta casi impecables, equipados con carrilleras, rifles y sombreros grandes.

El general revolucionario casi siempre es un hombre mayor, con grandes bigotes y abultado abdomen, siempre se le ve con sombrero y arma, se distingue de los soldados por su atuendo que es un poco más esmerado, como en este caso que lleva un chaleco de color oscuro, además de que tiene un rostro más duro y su pose es la de una autoridad rigurosa y nada piadosa.

3. Estructuras Visuales de Representación

La imagen es personal pues hay en ella elementos dramáticos y dinámicos. Se trata de una representación narrativa, pues podemos identificar un eje de acción representado por las líneas horizontales que forman los rifles de los soldados, esta línea y la posición de los actores indican que están ejecutando una acción.

En esta proposición narrativa podemos identificar a dos participantes, al actor y al objetivo. El objetivo está fuera de campo, hacia él está dirigido el vector de la imagen y el actor está representado en la imagen por los soldados. Identificamos un proceso de acción, los actores (los soldados) son los participantes desde los cuales emanan vectores, representados por los rifles.

Este proceso de acción en el que los participantes actores son los soldados, el vector o vectores son los rifles y el objetivo, el individuo fuera de cuadro que no vemos en la imagen, y que sin embargo sabemos que está ahí porque la imagen que vemos lo implica, podríamos definirlo como una acción bidireccional transaccional.

Mujeres con rebozo viendo al mar (La Perla, 1945)



1. Descripción General del Plano

Se identifican tres bloques, el primero ocupando el lado izquierdo del cuadro se compone de dos mujeres de pie y de espaldas sobre la arena en una playa, volteando ligeramente hacia su lado derecho, la segunda un poco más adelante que la primera, vestidas con faldas largas oscuras y cubiertas con rebozos blancos que cubren sus cabezas y caen hasta el piso.

El segundo bloque del lado inferior derecho lo ocupa una canoa sobre la arena, dirigiendo su punta hacia el lado izquierdo proyectando una larga sombra sobre los pies de las mujeres. El tercer bloque son las olas de mar que revientan a lo lejos y se convierten en espuma blanca al llegar hasta los pies de las mujeres.

2. Tamaño del plano

Este plano es un *full shot* o plano completo, pues abarca desde un poco más arriba de las cabezas hasta un poco más debajo de los pies, dejando ver el cuerpo completo de los personajes.

3. Fuera de campo

Los elementos más importantes están comprendidos en la imagen. Las mujeres orientan su mirada hacia el horizonte que vemos en la imagen, sin embargo la ligera orientación de sus cabezas hacia el lado derecho supone que también observan el mar fuera del cuadro.

4. Espacio

El espacio está ocupado en su mayoría por los cuerpos, que ocupan casi el 50% del cuadro, el cielo también ocupa casi un 25% dejando al mar y a la canoa el resto del espacio.

5. Composición

Los elementos en el cuadro están ordenados y compuestos con el fin de lograr un equilibrio pero a la vez una tensión y aguzamiento compuesto por el ordenamiento de los elementos de la imagen.

El elemento más pesado se ubica dentro de los ejes de composición, también se utiliza el ángulo inferior derecho para colocar uno de los bloques más sobresalientes de la imagen.

Cierto equilibrio en la imagen lo dan las dos líneas que predominan. Una vertical determinada por el cuerpo de las mujeres y otra horizontal dada por la línea horizontal del mar.

La tensión es provocada por la línea que forma la inclinación de la canoa así como el rompimiento de las olas que no es totalmente horizontal como lo es la línea del mar que observamos en último plano, sino que esta línea de las olas es diagonal, esta línea y la que se forma con los bordes de la canoa que terminan en punta están ligeramente inclinadas, provocando la sensación de tensión.

6. Angulación

El ángulo desde el cual fue posicionada la cámara es frontal, con una ligerísima contrapicada para abarcar los cuerpos completos, parte de la arena y el mar.

7. Luminosidad

La fuente de luz es natural, el sol apenas está saliendo, por lo que la luz proviene del lado derecho e incide sobre los cuerpos provocando un tono brillante y contrastado. La mitad del cuerpo de las mujeres está iluminada y la otra mitad está muy oscura, con sombras bien delineadas.

8. Contraste

La imagen tiene un alto contraste, con sombras casi totalmente negras, y blancos muy brillantes, sin embargo también encontramos una gran variedad de grises en el cielo y en el rebozo de las mujeres.

9. Volumen

El primer bloque que ocupa casi la mitad del cuadro representan los cuerpos más pesados y voluminosos en la imagen. La luz que incide sobre los cuerpos permite que se formen sombras pronunciadas y variación de grises que provocan la sensación de volumen de las mujeres, la canoa y el mar.

10. Escala

Los cuerpos de las mujeres nos proporcionan la escala humana que junto con la canoa nos ofrecen un primer plano cercano al espectador.

11. Profundidad de campo

La intensidad de la luz permite que la imagen tenga una gran profundidad de campo al presentar el primer, segundo y último plano con perfecta nitidez de la imagen, variando apenas en las olas blancas del mar.

12. Dirección

La ligera inclinación de las cabezas hacia el lado derecho desde donde proviene la fuente de luz le da una dirección a la imagen hacia la derecha, la cual se compensa hacia la izquierda con la punta de la canoa que apunta hacia este lado, así como la línea de las olas del mar que también se dirige ligeramente hacia la izquierda.

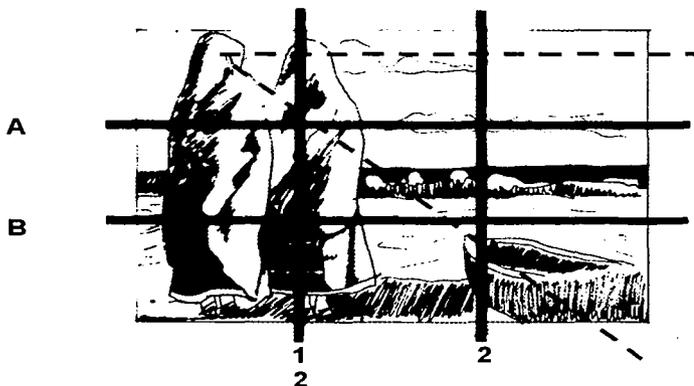
La posición vertical de las mujeres y la horizontal del mar se rompe con la dirección diagonal que forma la inclinación de la canoa.

13. Movimiento

Tanto las mujeres como la canoa se encuentran completamente estáticas, la sensación de movimiento la proporcionan las olas del mar en segundo plano que se acercan a la playa.

Otro elemento que provoca sensación de movimiento son las líneas curvas de los rebozos de las mujeres.

14. Análisis esquemático



Si nos atuviésemos a la lectura clásica, encontraríamos que el horizonte real de la imagen se encuentra *indebidamente* al centro del cuadro, según los cánones clásicos. Figueroa nos propone otra forma de ver, en una composición sencilla, elegante y a la vez novedosa, pues los elementos se organizan de forma armónica. Esta visión esquemática, nos permite además trazar algunos otros vectores que revelan otros artificios del fotógrafo. Tal es el caso del vector trazado por la barca que apunta al rostro de una de las participantes; vector que se complementa con el trazado por la imagen que se presume de la propia participante y que se refuerza con las nubosidades en el horizonte.

El punto de intersección más interesante de esta imagen quizá sea el de la línea B2. En este punto casi coincide la punta de la barca que define su dirección hacia el centro superior de la imagen, lo que sería la mirada de la mujer de la derecha.

La línea 1 señala que la segunda mujer se encuentra exactamente en el eje de composición, definida como punto de interés.

Nivel de contenido

1. Coherencia

La relación del contenido de la imagen con la realidad es coherente, pues no hay en ella elementos de ambigüedad.

2. Estereotipos

El estereotipo de la mujer abnegada se repite una y otra vez, aquí las vemos con sus cuerpos erguidos completamente cubiertos por faldas largas y amplias y largos rebozos que cubren desde sus cabezas hasta sus tobillos, sin mostrar más que sus pies desnudos sobre la arena.

Mujeres enrebozadas que cubren su cabeza y su rostro, el rebozo es una vestimenta que las protege de la vergüenza de mostrarse como son, que limita su expresividad facial y gestual. El rebozo cubre esa distinción que es su cabello, su cuello, su rostro, sus hombros, y no deja ver sus cuerpos robustos y fuertes, pues se trata de mujeres trabajadoras que viven de la pesca, en la imagen vemos una pequeña canoa en la que seguramente salen al mar en la madrugada con sus redes para pescar. En estas mujeres cubiertas, apenas vemos algunos rasgos de distinción entre una y otra, las dos visten faldas negras con bordado blanco, y sendos rebozos blancos que las envuelven de la misma forma, como vírgenes que observan el horizonte y el mar que les provee su sustento.

3. Estructuras Visuales de Representación

Los participantes no ejercen una acción sobre alguna cosa, sino que simplemente miran, por lo que se trata de una representación conceptual, específicamente de un proceso simbólico de representación, debido a que predomina la importancia de los elementos que rodean a los participantes y que les otorgan un significado.

En este proceso los actores realizan una acción intransitiva, en la que no se ejerce una acción sobre algo, que es ver, sino que sólo se ejerce. Las dos mujeres de pie son los actores, su objetivo es algo que no vemos en la imagen, que está fuera de campo y que crea una incertidumbre como la que veíamos en la imagen no. 1 "Fusilamiento", el espectador no sabe lo que ven los participantes representados, sin embargo puede suponerlo y esto abre una serie de posibilidades a la imaginación.

El objetivo puede ser simplemente las olas que rompen, o bien el horizonte lejano, sin embargo, la posición de espaldas de los participantes no permiten ver la expresión de sus rostros, la atmósfera producida por los largos rebozos, la playa y las olas nos remiten tal vez a un instante de meditación ante la contemplación del mar.

Además la actitud pasiva de sus cuerpos, la luz celestial que cae sobre sus rebozos y su anonimato nos hacen pensar en una cuestión más espiritual, tal vez en vírgenes protectoras de los pescadores, con dos nubes casi emanando de su cabeza, como dos aureolas etéreas, proyectando esas largas sombras oscuras.

Estas mujeres y su entorno nos evocan un tiempo largo de reflexión, de contemplación y de belleza. Estamos ante un proceso natural en el que no intervienen elementos artificiales, sino los más puros de la naturaleza. Dos mujeres, juntas, con el mismo aspecto virginal, inocente, tranquilo, de pie ante la inmensidad del mar, el agua, elemento fundamental de la naturaleza, proveedor de vida y sustento para estas mujeres descalzas, con pocos recursos, sin embargo con una fuerza espiritual que les permite esta contemplación natural, esta reflexión de su propio ser.

Se trata de mujeres anónimas, no importa quienes sean, sino que aquí juegan un papel representativo de la mujer, bajo su rebozo, con todo lo que eso implica, su abnegación y sufrimiento diario, las vemos en uno de los desahogos más sinceros de sus pensamientos, solas, bajo un cielo despejado con mirada de frente al mar.

Análisis de la imagen no.3

Revolucionario a caballo y mujer (Enamorada, 1946)



1. Descripción General del Plano

Observamos cuatro bloques principales, el primero lo forma una mujer, el segundo un hombre cabalgando, el tercero otros caballos y el cuarto el paisaje del fondo. Como escenario vemos el atardecer de un llano desierto, árido con montañas a lo lejos.

Del lado derecho del cuadro vemos a una mujer con pelo largo negro que camina de perfil a la cámara en dirección de derecha a izquierda, erguida, cargando un objeto voluminoso al frente y una bolsa blanca cuelga de su hombro izquierdo, viste un vestido largo de color negro.

Casi al centro del cuadro un hombre con sombrero y bigote vestido con traje negro cabalga un caballo negro, erguido. Detrás de estos dos personajes y entrando apenas por el lado derecho del cuadro, vemos las cabezas de un caballo en primer plano, otro en segundo plano y el sombrero de su jinete, y en último plano se asoma un tercer caballo. Al fondo vemos en el llano del lado izquierdo algunos árboles, una montaña, y algunas nubes pequeñas sobre ella.

2. Tamaño del plano

La imagen es un *full shot* pues abarcan los cuerpos completos de los humanos, incluyendo el cuerpo del caballo.

3. Fuera de campo

El fuera de campo lo evocan la dirección de los cuerpos y las miradas que se dirigen hacia el lado izquierdo del campo, hacia un horizonte que no vemos en la imagen.

4. Espacio

La parte central y el lado derecho del cuadro están ocupados por los cuerpos de los personajes y los caballos, dejando un aire en el lado izquierdo del cuadro, así como un espacio entre la cabeza del jinete y el cuadro, entre los pies de la mujer y el límite inferior del imagen.

5. Composición

Los elementos se hallan ordenados en el cuadro, lleva una dirección y cuenta con el espacio suficiente con respecto a los límites del cuadro, así como aire o espacio libre hacia donde se dirigen los cuerpos. El hombre a caballo no está exactamente al centro, sino cargado ligeramente hacia la izquierda, la mujer se encuentra ubicada en el eje derecho de composición.

Hay equilibrio en cuanto al eje visual, los tres cuerpos principales: el de la mujer, el del hombre y el del caballo están erguidos en la misma posición vertical, levantando sus cabezas hacia el frente, lo que logra un efecto de simetría visual entre los tres personajes, así como el paso que lleva el caballo y la mujer.

El elemento de tensión lo compone la línea arqueada formada por la pata del caballo que rompe con el eje vertical de las cabezas y la línea horizontal del paisaje.

6. Angulación

El ángulo es frontal, la toma de la cámara es lateral a los cuerpos fotografiados, y ligeramente contrapicado, para abarcar parte del piso y del cielo dentro del cuadro.

7. Luminosidad

Este tal vez sea el elemento más importante de la imagen. La luz es natural y proviene de la parte de atrás, el sol se está ocultando por detrás de las montañas que están al fondo, por lo que el contraluz que captó la cámara apenas permite ver los rasgos de los personajes.

Se trata de un difícil efecto de luz, ya que para regular la luz del fondo y la del primer plano se debió de cerrar bastante el diafragma de la cámara y así conseguir el contraluz, pero la apertura del diafragma debía permitir distinguir a los personajes en la oscuridad.

8. Contraste

El contraste de la imagen es muy alto, al grado de que se dibujan las siluetas de los personajes sobre el fondo más claro, dejando apenas observar a los personajes del primer plano quienes están casi completamente oscuros.

Sin embargo el cielo tiene una variación de grises, desde el más suave en el horizonte, hasta uno más oscuro en la parte superior.

9. Volumen

Debido al alto contraste de la imagen, los personajes se convierten casi en cuerpos planos que dibujan siluetas, sin embargo la poca luz que incide sobre ellos permite observar cuerpos con volumen, que ocupan casi todo el cuadro de la imagen, por lo que se hacen más pesados.

10. Escala

El cuerpo de la mujer en primer plano nos da la escala en la imagen, se trata del cuerpo más cercano al espectador, seguida por el caballo y su jinete, al fondo de tamaño minúsculo se observan un par de árboles que como tercer plano se encuentran muy lejanos, así como la montaña que se ve en pequeña escala.

11. Profundidad de campo

La poca apertura del diafragma permitió al fotógrafo retratar con gran nitidez a los personajes del primer plano, con siluetas bien definidas y al paisaje en su conjunto.

En el último plano se pierde un poco de nitidez, debido a la lejanía de los elementos.

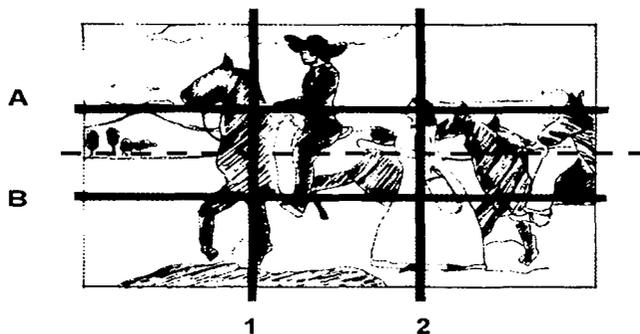
12. Dirección

La posición de los cuerpos y la dirección de las miradas apunta hacia el lado izquierdo del cuadro. Son tres los ejes verticales que se componen en la imagen, representados por las tres cabezas de los personajes del primer plano.

13. Movimiento

La pata arqueada del caballo, así como los pies de la mujer, uno delante de otro, dan la sensación de movimiento hacia la izquierda del cuadro.

14. Análisis esquemático



La línea A atraviesa la mirada de la mujer que camina junto al jinete, además de que su cabeza es exactamente el punto de intersección de las líneas A y 2, por lo que no fuera suficiente el cuerpo de la mujer se encuentra precisamente sobre el eje 2. La dirección de la mirada hacia la izquierda es la misma que la del resto de los personajes.

Otro punto importante es la cabeza del caballo muy cercana a la intersección del punto A1, sin embargo su importancia en la imagen la adquiere claramente por estar colocado sobre el eje 1.

Quizá en este punto nos sea dado especular, que las composiciones de Figueroa no se corresponden con patrones clásicos, salvo en una composición radial, antes que en una composición "por zonas de interés", como lo denota este análisis esquemático, donde, una vez más, nos encontramos con un horizonte ubicado "incorrectamente" justo en la mitad del encuadre, señalado por la línea punteada.

Nivel de contenido

1. Coherencia

No existen elementos discordantes en esta imagen que interfieran con la coherencia, la forma física de los personajes retratados coinciden con la imagen real de un hombre a caballo y una mujer a pie.

2. Estereotipos

En la imagen se manejan dos estereotipos bastante conocidos y retratados en las imágenes del cine mexicano de la época de oro. Se trata del revolucionario, valiente, fuerte que encabeza sus tropas en la lucha de la liberación del pueblo mexicano, montado en su gran caballo hermoso y erguido que camina a paso lento y orgulloso. El sombrero y el traje de este hombre lo distinguen como un jinete valioso, su porte erguido igual que su caballo, sacando el pecho, mirando hacia el frente lo definen como un hombre con coraje, valentía y honor.

Por otro lado vemos a la mujer que no va montada en un caballo como el hombre, sino que va a pie, cargada de bolsas y rebozos, peinada con trenzas y faldas largas y amplias, vemos en ella una mujer que al caminar al lado de su hombre, es una mujer con una actitud altiva, digna y además es muy bonita, mujer que estará a su servicio como soldadera, también llamadas *adelitas*, valiente y orgullosa de la causa revolucionaria.

La mujer camina con paso erguido, mirando también hacia el frente, dispuesta a dar todo lo necesario por defender su causa y la de su amado, sin embargo desde una posición inferior a la de éste, desde la que se encargará de lavar su ropa en el río, preparar su comida, limpiar sus botas de charro y atenderlo siempre que lo necesite, en pocas palabras ser su mujer fiel, pues sólo los generales de alto rango tenían mujer, lo demás era la tropa y las mujeres abnegadas que dedicaban su vida a atender a los soldados.

El estereotipo es el de la mujer revolucionaria pero sumisa, valiente, pero muy limitada, encargada de llevar los enseres de la casa, desprovista de la oportunidad de tomar decisiones dentro de la lucha, o de asumir una tarea que vaya más allá que la de cumplir su papel como cocinera, lavandera y criadora de los hijos.

3. Estructuras Visuales de Representación

Podríamos definir esta imagen como una estructura de representación narrativa, en la que existen una serie de vectores que indican movimiento y acción.

El patrón narrativo que presenta la acción es el galope del caballo y el paso de la mujer que nos revelan que caminan lentamente hacia el frente. El hombre a caballo va adelante, erguido mirando al frente, y la mujer va a pie un poco más atrás, los siguen más caballos y jinetes, que podría tratarse de las tropas que siguen a su general.

En esta imagen observamos un proceso de acción en el que los actores: el jinete, el caballo, la mujer y el resto de las tropas son los participantes más sobresalientes por su tamaño, lugar en la composición y porque sus siluetas se definen y destacan en el contraste contra el fondo claro de las nubes, montañas y puesta de sol.

La imagen nos evoca una tranquilidad en el galope lento del caballo, que irá a una velocidad tan baja que la mujer puede ir a un paso no demasiado apresurado, pero lo que más nos evoca esta tranquilidad es la puesta de sol.

Esta atmósfera nos lleva a pensar que son buenas personas, envueltos por ese cielo claro que los protege, y favorece su destino, el de los pobres y marginados que luchan por una causa justa.

Rostro de mujer (Enamorada, 1946)



1. Descripción General del Plano

El cuadro tiene tres conjuntos de elementos principales, que se componen de dos ojos, nariz y cejas. Se trata de un gran acercamiento al rostro de una mujer de piel blanca y tersa, inclinado hacia la derecha, en donde vemos sus ojos entrecerrados que miran hacia abajo, con largas pestañas negras, los ojos ocupan los ángulos extremos superior izquierdo e inferior derecho del cuadro, formando una diagonal, sobre ellos dos cejas negras y pobladas. La nariz forma también una diagonal, inversa a la de los ojos, de la que solo vemos una fosa nasal, pues la otra sale el cuadro.

2. Tamaño del plano

El plano es un *extreme close-up*, es decir un plano muy cercano al rostro del personaje, en el cuadro no vemos los límites de su rostro, sino sólo algunos elementos como son sus ojos, nariz y cejas.

3. Fuera de campo

La mirada se dirige hacia el ángulo inferior izquierdo del cuadro y nos relaciona con el fuera de campo. Sin embargo, lo que más nos relaciona con él, es el tamaño del plano, que al ser tan cercano no podemos ver el resto del rostro del personaje, como su boca o sus mejillas.

4. Espacio

Los elementos ocupan cada extremo del cuadro, principalmente el superior izquierdo y el inferior derecho, ocupados por los ojos, sin dejar un espacio de aire libre en la imagen, sólo la piel blanca del personaje.

5. Composición

La intención de composición es muy clara en la imagen, los ojos, como dos elementos independientes se encuentran ocupando ángulos superiores e inferiores, dejando a la nariz formar una diagonal que atraviesa el cuadro desde la parte central hasta el extremo inferior izquierdo, constituyendo la tensión en la imagen.

Sin embargo la posición superior e inferior de los ojos le otorga un equilibrio de peso a la imagen. Los ojos forman una línea diagonal imaginaria, que se contrapone a la delineada por la nariz. Aquí vemos un claro ejemplo de la nivelación y el aguzamiento, compuesto por el equilibrio de los ojos y la diagonal de la nariz, que forman un T inclinada.

A pesar de ser un gran acercamiento al rostro y de no haber espacio de aire, la imagen no es pesada, pues el espacio de aire se ve sustituido por la piel blanca del personaje.

El fotógrafo dio preferencia al ángulo inferior izquierdo, no colocando un elemento en este lugar, sino dirigiendo la mirada hacia este ángulo.

6. Angulación

La angulación es frontal con un ligerísimo contrapicado al rostro.

7. Luminosidad

No es posible determinar si la luz es artificial o de fuente natural, sin embargo podemos establecer que proviene del ángulo superior derecho, provocando un brillo intenso en la nariz y creando ligeras sombras alrededor de los ojos, observamos en la piel una amplia variación de grises.

8. Contraste

El contraste es matizado por la gran escala de grises suaves que se observan en el rostro, dejando los negros intensos únicamente a los ojos y a las cejas. Esta escala de grises evoca una textura tersa en la piel del personaje.

9. Volumen

La variación de grises permite a los elementos adquirir volumen en la imagen, principalmente la nariz que se observa como un elemento que refleja la luz y proyecta una sombra.

10. Escala

La escala es un elemento muy importante en la imagen, que no está dada por un cuerpo humano, sino por elementos aislados de un rostro, que por su gran tamaño dan al espectador información sobre la proximidad al personaje retratado.

11. Profundidad de campo

El gran acercamiento al rostro supone una pérdida inmediata entre el foco que hay en la nariz y el que existe en los ojos, sin embargo, la estrecha apertura del diafragma debió permitir la suficiente entrada de luz para guardar una completa nitidez en todos los elementos comprendidos en la imagen.

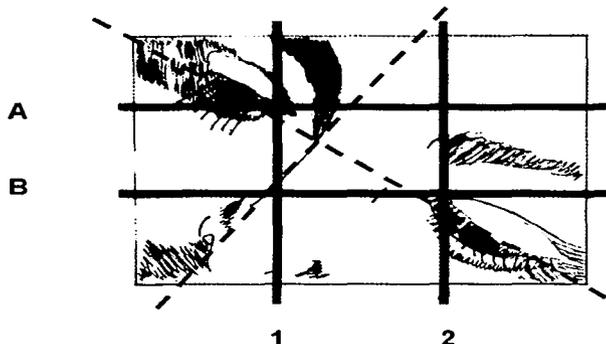
12. Dirección

La dirección está definida por la línea diagonal representada por la nariz de la mujer así como por la línea diagonal imaginaria que forman los ojos predominan en la imagen. La dirección también la conduce la mirada hacia el lado inferior izquierdo, así como las líneas inclinadas que forman las cejas hacia este mismo ángulo.

13. Movimiento

La sensación de movimiento es provocada por la misma inclinación del rostro hacia el lado derecho y representado por las líneas diagonales arriba mencionadas, así como por el ligero arqueamiento de las cejas.

14. Análisis esquemático



Las líneas punteadas marcadas en el cuadro no coinciden con aquellas verticales y horizontales de la composición tradicional. Los vectores diagonales forman una X y caracterizan a la imagen por su inusual y novedosa organización de los elementos.

Las líneas A, B, 1 y 2 se intersectan en cruces de líneas importantes que constituyen puntos de interés que coinciden no precisamente con los ojos, sino con los lagrimales, de los que parecen estar a punto de brotar las lágrimas de este rostro melancólico. El punto A1 corresponde al ojo superior izquierdo y el punto B2 al ojo inferior derecho de esta interesante composición tan poco vista en el cine.

Nivel de contenido

1. Coherencia

Existe coherencia en la imagen desde el punto de vista representacional, pues no hay elementos discordantes en la imagen en comparación con la realidad cuando vemos el rostro de una mujer. Sin embargo es poco común observar un rostro en un plano tan cercano con esa composición de elementos, lo cual no quiere decir que sea incoherente sino inusual.

2. Estereotipos

A pesar de que no se muestran en la imagen varios elementos que nos podrían hablar de estereotipos, como la vestimenta, el peinado o la pose de la mujer, existe en ella una expresión que se caracteriza con el estereotipo de la mujer abnegada, en la imagen podemos ver sus ojos mirando hacia abajo, con un rostro dulce y suave, aunque tal vez sea el encuadre el que dulcifica el rostro de Ma. Félix, actriz

que se caracteriza por sus papeles de mujer dura e inflexible en las películas de la Época de Oro del cine mexicano.

3. Estructuras Visuales de Representación

Se trata de una estructura conceptual pues el plano es demasiado cercano para darnos información sobre el contexto la acción que realiza el personaje, por lo que no hay un proceso narrativo sino que la imagen sólo tiene un propósito representacional.

Dentro de las representaciones conceptuales, aquí vemos un proceso simbólico atributivo, pues en el participante es donde se encuentran todos los elementos que lo identifican, sin que este realice una acción específica que no podemos ver en la imagen. El participante se caracteriza por su primerísimo primer plano, el foco que hay en él, así como la iluminación que recibe y el encuadre en el que ha sido colocado.

En el cuadro vemos a una mujer mirando hacia abajo en pose de melancolía tal vez, o de sumisión. Sus ojos no parecen ver un objeto específico, sino que parecen recordar algún evento o personaje, los ojos de esta mujer nos remiten a algún pensamiento profundo que la aborda.

Análisis de la imagen no.5

Revolucionario en pasillo con arcos

(Enamorada, 1946)



1. Descripción General del Plano

En el cuadro se identifican seis elementos: un caballo blanco y su jinete, un hombre montado en un caballo negro, una mujer, unos arcos en perspectiva y la sombra de los arcos proyectada en el piso.

En la imagen vemos un pasillo techado flanqueado por una fila de arcos en perspectiva que proyecta su sombra sobre el piso de izquierda a derecha. En el lado izquierdo del plano vemos la parte trasera de un caballo blanco y su jinete que salen por uno de los arcos y proyectan su sombra sobre el piso.

Casi al centro del cuadro un hombre con sombrero negro cabalga de espaldas a la cámara en un caballo negro que camina por el pasillo dirigiéndose hacia uno de los arcos, al fondo a la derecha una mujer con vestido blanco y rebozo camina de espaldas a la cámara, hacia el final del pasillo.

En último plano vemos al final del pasillo un arco iluminado y una puerta negra dentro de él. Del lado izquierdo, al fondo, detrás de los arcos vemos otros hombres a caballo con sombrero y algunos árboles.

2. Tamaño del plano

El plano de la imagen es un *long shot*, pues no sólo vemos los cuerpos completos de los personajes, sino también el entorno en el que se encuentran.

3. Fuera de campo

El fuera de campo implica la otra parte del cuerpo del caballo que no vemos completo en la imagen, sólo vemos sus parte trasera, sin embargo sabemos que corresponde al cuerpo de un caballo así como a su jinete. Los elementos más importantes de la imagen, la mujer y el hombre a caballo negro, están dentro del campo, al igual que sus miradas.

4. Espacio

Los elementos y personajes no ocupan todo el cuadro sin embargo están repartidos en los ángulos y ejes de la imagen, dejando aire y espacio entre ellos.

5. Composición

Los elementos comprendidos en el cuadro ocupan posiciones de puntos de interés de la imagen, como son los dos ejes verticales. El equilibrio lo dan una serie de elementos con mayor peso, así como las líneas de dirección.

La diagonal que forman los arcos y su sombra se dirigen a un punto de fuga que se ubica en el ángulo superior derecho, este punto de atención que contrarresta el peso del jinete y su caballo del lado izquierdo. Por lo que el equilibrio de la imagen queda estable.

6. Angulación

La angulación es frontal, aunque ligeramente contrapicada, pues retrata gran parte del piso y también parte del techo del pasillo.

7. Luminosidad

Se trata de una luz del sol muy intensa del medio día, que provoca sombras bien definidas, un cielo casi totalmente blanco. La luz proviene del lado izquierdo y se proyecta de izquierda a derecha, incidiendo directamente sobre los elementos de la imagen.

8. Contraste

El contraste de la imagen es muy alto. La escala de grises es poca, los blancos y negros intensos predominan en el juego de sombras.

9. Volumen

Los elementos con mayor volumen están representados por el jinete y el caballo negro que se observa como el elemento más pesado de la imagen. En la medida en que vemos más lejanos los arcos va decreciendo su tamaño hasta que desaparecen de la imagen. El punto de fuga determina el tamaño de los objetos en buena medida.

10. Escala

La escala de los objetos dada por el tamaño de los cuerpos humanos se mide en la perspectiva de los arcos que finaliza en el punto de fuga. En la medida en que los objetos se acercan más al punto de fuga su tamaño es menor, y en la medida en que están más cercanos a la cámara son de mayor tamaño.

11. Profundidad de campo

La intensidad de luz que hay en la imagen permite obtener una gran profundidad de campo, pues la nitidez con la que el fotógrafo ha retratado el pasillo es significativa, dejando en foco la mayor parte de los elementos en la imagen.

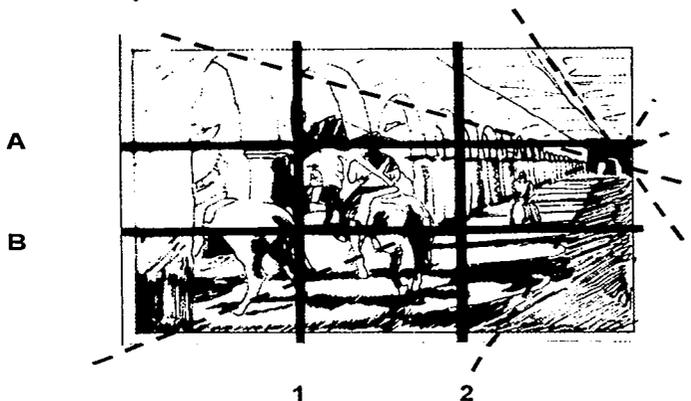
12. Dirección

La diagonal que representa la hilera de los arcos que parte del lado inferior izquierdo hacia el punto de fuga del lado superior derecho del cuadro determina la dirección del cuadro, la cual se equilibra con la dirección hacia el lado izquierdo del jinete y su caballo negro y el otro caballo blanco en primer plano que sale de cuadro hacia el lado izquierdo.

13. Movimiento

La sensación de galope la dan las patas suspendidas en el aire del caballo blanco en primer plano así como el caballo negro, al igual que el pie de la mujer separado del suelo, que nos da la impresión de que va caminando.

14. Análisis esquemático



Las líneas punteadas definen claramente la perspectiva y el punto de fuga representado por la puerta final. El jinete que mira a la mujer se encuentra entre dos de los puntos de fuga que atraviesan el cuerpo de la mujer. La cual se encuentra entre otros dos puntos de fuga que apuntan a la puerta.

Figuerola rompe definitivamente con la composición tradicional y coloca al jinete al centro del cuadro, entre los cuatro puntos de intersección, atravesado sólo por la línea A. No hay ningún elemento relevante colocado en eje o punto de interés, por el contrario el autor parece jugar con una composición radial que parte del punto de fuga señalado por la perspectiva.

Nivel de contenido

1. Coherencia

La imagen no presenta elementos o rasgos de incoherencia.

2. Estereotipos

El estereotipo del hombre macho que monta su gran caballo, con sombrero, carrilleras y camisa, seguramente armado, es un auténtico revolucionario que galopa erguido desde las alturas de su silla, guiado por el instinto amoroso de haber visto a una hermosa mujer pasar frente a él, y este hombre en la seguridad de poder concretar su amor, irá detrás de ella, para hacerla su mujer.

Por otro lado está el de la mujer deseada, a quien vemos de espaldas, vestida de blanco con falda amplia y larga propios de la época revolucionaria, y un rebozo oscuro que cae sobre sus hombros, de pelo negro con un característico peinado de

trenzas recogidas en una sola, camina con paso lento y erguido pues se sabe observada.

3. Estructuras Visuales de Representación

Esta imagen nos narra el cortejo en el cual un hombre montado en su caballo observa a una mujer que camina altiva y orgullosa sobre un pasillo de arcos, la mujer tiene un destino, hacia él se dirige, con decisión, dejando atrás al hombre que la mira desde su caballo, expectante y con toda la intención de seguirla.

Por otro lado vemos otros actantes que no intervienen en esta acción principal, de los que sólo vemos parte del cuerpo de otro jinete que mira hacia otro lado y otros más al fondo que no atienden asuntos muy distintos en el patio soleado.

El lugar en el que se encuentra la mujer ha sido privilegiado no sólo por la composición, sino por ser un espacio muy bello, en el que se conjugan contrastes de luces, destellos del sol que iluminan los arcos y las largas sombras que producen sobre el pasillo por el que caminan la mujer, parecieran alumbrar su camino hacia la salida del pasillo que vemos en el punto de fuga.

El pasillo es totalmente ajeno a lo que pasa afuera, en el patio soleado, con árboles y tierra, caballos y jinetes asoleándose montados en sus caballos. El pasillo en cambio es fresco, provisto de una arquitectura muy sencilla, columnas y arcos que se difuminan en un punto, la dirección está trazada hacia este punto, la mujer en un ejercicio de composición muy estable se dirige en la misma dirección, mientras que el caballo del revolucionario enamorado se mantiene inquieto y discordante en contraste con la integridad de los elementos que se componen entre mujer y espacio en el pasillo.

Análisis de la imagen no.6

Tres mujeres con rebozo y nube (Río Escondido, 1947)



1. Descripción General del Plano

En el cuadro se identifican cinco elementos principales, tres mujeres, un objeto negro y una nube.

Se trata de tres mujeres con vestidos blancos hasta el piso, sandalias y rebozos negros que cubren sus cabezas y baja hasta la cintura, caminan formando una fila de derecha a izquierda del cuadro, en el límite derecho vemos un cuarto rebozo negro. Al fondo del lado superior izquierdo una gran nube blanca. El escenario son las afueras de una iglesia, de la que vemos una torre en lado superior derecho, terracería y al fondo dos construcciones de adobe y un par de mujeres que entran a la iglesia.

2. Tamaño del plano

El plano es un *long shot*, pues permite ver el cuerpo completo de los personajes y el paisaje del fondo que va desde el piso de tierra hasta la nube del fondo y la torre de la iglesia.

3. Fuera de campo

El fuera de campo está relacionado con el elemento del lado derecho del cuadro, se trata de un cuerpo similar al de las mujeres del que solo vemos un fragmento, pues aun no ha entrado al cuadro.

4. Espacio

La mayor parte del espacio la ocupan los cuerpos de las mujeres, en casi un 50% del total. En segundo lugar la nube ocupa un 25% del espacio dejando el resto para la torre de la iglesia, el suelo y las construcciones del fondo.

5. Composición

En la imagen predominan las líneas verticales representadas por las mujeres y la torre de la iglesia. El volumen de los elementos del lado derecho carga el peso de la imagen hacia este lado, sin embargo la gran nube del lado izquierdo hace contrapeso y logra el equilibrio de la imagen. Los personajes se encuentran

ocupando ejes y puntos de interés, tanto la iglesia en el ángulo superior derecho, como una de las mujeres en el lado inferior izquierdo. Las formas verticales de los cuerpos de las mujeres y la torre se rompen con la deformidad de la nube al fondo que ante el orden de los elementos en la imagen constituye un elemento de tensión.

6. Angulación

El ángulo de la cámara es frontal con un ligero contrapicado que abarca el suelo y buena parte del cielo.

7. Luminosidad

La luz natural del sol ilumina desde el lado superior derecho los cuerpos, sobre los que incide fuertemente, provocando largas sombras proyectadas sobre el suelo.

8. Contraste

El contraste es alto, aunque también observamos una gran escala de grises. Los vestidos de las mujeres no son totalmente blancos, hay textura en ellos y sombras en sus pliegues. Las sombras son definidas e intensas, sin embargo también hay textura en el negro de los rebozos. La escala de grises la observamos en el cielo en el que la nube blanca también tiene textura y sombras. Los muros de las construcciones al fondo también tienen textura y variación de grises en las sombras.

9. Volumen

Los elementos más pesados son los de las mujeres con sus rebozos negros sobre la cabeza. Otro elemento que también tiene gran peso en la imagen es la nube al fondo que por su sombreado pareciera de gran volumen, además de que ocupa buena parte de la imagen.

10. Escala

La escala está dada por los cuerpos de las mujeres, su tamaño varía en la medida en que se alejan de la cámara, siendo la mujer del primer plano mucho más grande que la que vemos en último plano. También observamos dos mujeres al fondo de mucho menor escala, lo que nos indica que hay una gran distancia entre éstas y las del primer plano.

11. Profundidad de campo

En toda la imagen existe un alto grado de nitidez, la intensidad de la luz permitió al fotógrafo mantener en foco a todos los elementos de la imagen, empezando por la mujer del primer plano hasta los muros de adobe al fondo, la torre de la iglesia y la nube, por lo que hay gran profundidad de campo en esta imagen.

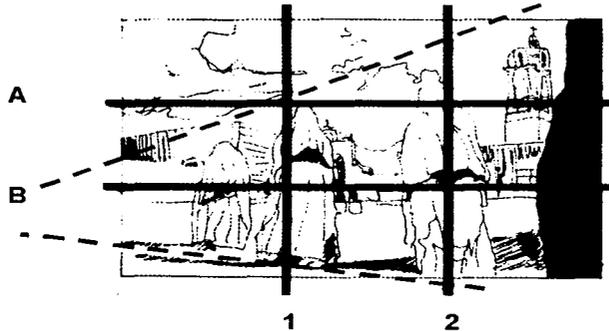
12. Dirección

La posición de los cuerpos de las mujeres apuntan hacia el lado izquierdo del cuadro. Al mismo tiempo la nube del fondo apunta hacia arriba al igual que la torre y la posición vertical de los cuerpos.

13. Movimiento

La posición de los pies de las mujeres, uno delante del otro y el talón de un pie que se levanta, dan la sensación de que caminan. También la deformidad de la nube le da cierto dinamismo a la imagen.

14. Análisis esquemático



Los vectores punteados nos indican una perspectiva muy clara desde el cuerpo más grande, el del lado derecho, hasta el más pequeño del lado izquierdo. Este vector inicia en el cuerpo de la silueta derecha, pasando por la punta de torre de la iglesia y las cabezas de las mujeres enrebozadas.

La composición clásica de las figuras humanas es evidente al ver los ejes de composición. Dos personajes se encuentran atravesados por los ejes 1 y 2 casi en toda su extensión, definiendo la dirección de derecha a izquierda de la imagen, mientras que las otras dos figuras acompañan el paso hacia el mismo lado. Además las cabezas de las dos figuras centrales se encuentran en la intersección de los puntos A1 y A2. Sin embargo el tono oscuro y pesado de la figura de la derecha es muy llamativa y tiene su propio peso en la imagen, a pesar de estar fuera de los ejes de composición.

Nivel de contenido

1. Coherencia

Existe coherencia en la imagen, los elementos que vemos no son discordantes ni aparecen algunos que no vayan de acuerdo con la época, sino que son coherentes.

2. Estereotipos

De nuevo vemos el estereotipo de la mujer abnegada que oculta su cabeza y su rostro bajo un rebozo de color negro. Este ocultamiento no permite ver sus rostros, sus expresiones y sus distinciones, sino que al contrario las hace ver a todas iguales, vestidas de la misma manera, avanzando en la misma dirección, encorvadas, tal vez se disponen a ir a misa, pues al fondo vemos la torre de una iglesia, lo que también las hace ver como mujeres religiosas, apegadas a la ley y decisión de Dios.

Desprovistas de características que las hagan parecer originales, se trata de mujeres entregadas a la religión, a sus hijos, a su casa y a su marido. Limitadas en el ámbito educativo, las mujeres en esa época, principios de siglo en México, no tenían los mismos derechos de educación que los hombres. Ellas estaban destinadas al hogar y a los hijos, a ser fieles amas de casa, sin poder de decisión,

sólo acataban las órdenes de sus maridos, les eran fieles en todos los sentidos, y se limitaban a llevar una vida ordinaria en un pueblo abandonado, sumergidas en la pobreza y la marginación de un país que se levantaba en armas por una causa justa para estos pobres. La iglesia era el templo al que acudían cada día, a rezar por la vida de sus maridos que peleaban en la revolución y a entregar su fe a las imágenes religiosas.

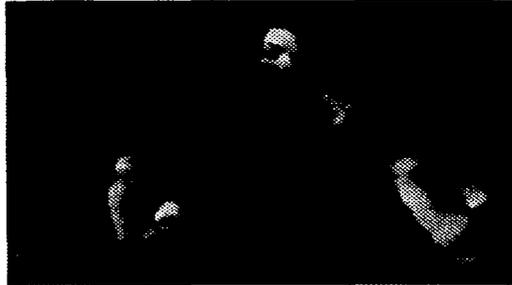
3. Estructuras Visuales de Representación

Se trata de estructuras narrativas de representación, pues las mujeres que vemos en esta imagen caminan hacia la iglesia, el vector es precisamente esta acción de caminar en dirección de derecha a izquierda, lo vemos en sus pies, en la inclinación de sus cuerpos y de sus cabezas. Podríamos decir que se trata de una acción unidireccional transaccional, pues el vector, la acción de caminar, está formado por el elemento representado, que son las mujeres.

La atmósfera de la imagen es religiosa y se lleva a cabo en silencio, imaginamos que los rostros cubiertos e inclinados caminan sin hacer ruido, con huaraches que pisan la tierra silenciosamente haciendo de esta cotidiana escena un ritual, ir a la iglesia en fila, una tras otra, vestidas de la misma forma, con la misma posición erguida con las manos al frente, estas mujeres caminan lentamente al medio día, bajo un sol poderoso que proyecta sus sombras en el piso. Al fondo una gran nube que se asoma en el horizonte como un elemento más de este ritual religioso, tal vez como elemento de pureza de estas mujeres vestidas con rebozo como vírgenes, tal vez como simple elemento celestial que acompaña a estas mujeres en su rito, y las provee, al igual que sus rebozos de cierta religiosidad.

En el campo árido sobre el que caminan, no hay edificios como la iglesia, monumental y hermoso, que se levanta entre los muros de pobreza de adobe, templo que acoge a las mujeres que le llevan sus penas, sus rezos, sus cantos y sus esperanzas. La iglesia reúne a estas mujeres y las hace todas iguales, mujeres que le ofrecen sus vidas y dejan a cargo de Dios sus destinos. Las vemos inclinarse en modo de sumisión y de pena.

Rostros de mujeres con rebozo (Río Escondido, 1947)



1. Descripción General del Plano

Se identifican tres elementos principales, tres rostros de mujeres que miran hacia la derecha del cuadro formando un triángulo con sus cabezas cubiertas por rebozos negros. Las cabezas de la parte inferior son más grandes y sólo vemos su perfil derecho, mientras que vemos tres cuartos del rostro ubicado en la parte central superior, el cual tiene rasgos más finos que los otros dos. Al fondo un fragmento de un mapa de la República Mexicana en el que del lado izquierdo se alcanza a leer la palabra "OCÉANO". El rostro de la parte superior tiene una expresión distinta a los dos de la parte inferior que pertenecen a mujeres más jóvenes.

2. Tamaño del plano

Es un *close-up* que abarca tres rostros, dos en primer plano y otro en un segundo plano.

3. Fuera de campo

Las miradas de los tres personajes implican un fuera de campo hacia el lado derecho del cuadro que resulta fundamental para la imagen, pues hacia allá se dirige la atención del lector.

4. Espacio

El espacio está ocupado en su mayoría por los rostros y los rebozos dejando espacio en la parte superior izquierda y derecha, espacio que finalmente es ocupado por el mapa del fondo.

5. Composición

Las cabezas forman un triángulo, dos cabezas en la parte inferior y una tercera, dándole más importancia a este punto, en la parte superior. Las dos cabezas más grandes de la parte inferior se encuentran ambas en punto de interés, mientras que la tercera se encuentra al centro superior del cuadro.

La misma forma triangular de la posición de los rostros causa el elemento de tensión que se ve nivelado porque las cabezas de la base del triángulo son más

grandes y la cabeza superior más pequeña, así como por el contrapeso del volumen de los cuerpos.

6. Angulación

El ángulo de la cámara es contrapicado, observamos dos rostros en un primer plano y un tercero, a partir del cual se determina que la cámara se encuentra en una posición inferior a la de los personajes retratados.

7. Luminosidad

La mayor parte de la imagen es muy oscura, la luz que reflejan los rostros es una luz artificial muy suave que proviene del lado superior en el personaje central superior, y del lado izquierdo en los dos personajes que se encuentran en los puntos inferiores del cuadro.

8. Contraste

El nivel de contraste es alto pues se observan negros muy intensos, sin embargo existe una calidad de grises en los rostros que reflejan una luz suave, lo que permite crear textura sobre la piel y sobre la tela de los rebozos. El último plano se encuentra apenas iluminado en el centro, sobre el mapa incide una luz tenue que le da textura.

9. Volumen

La sombra de los rostros parcialmente iluminados dan la sensación de volumen, sus facciones se hacen más prominentes, el color negro de los rebozos los hace más pesados sobre sus cabezas, así como el fondo casi totalmente oscuro.

10. Escala

El tamaño de los rostros de la parte inferior es más grande y por lo tanto se encuentran más cerca de la cámara, mientras el tercer rostro de la parte superior está un poco más lejano. La escala de los rostros nos permite apreciar un gran acercamiento a los personajes.

11. Profundidad de campo

A pesar de la poca intensidad de la luz, podemos observar un alto grado de nitidez sobre la imagen. En foco se encuentran los dos primeros rostros, el tercer rostro y el mapa del fondo, es decir los tres planos contenidos en la imagen.

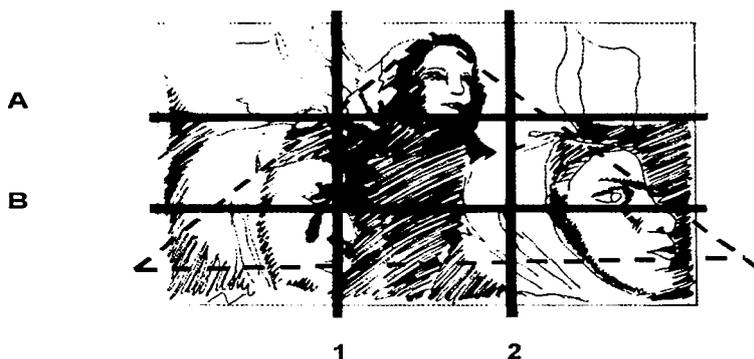
12. Dirección

La dirección está determinada por la mirada de las mujeres hacia el lado derecho del cuadro, que se dirigen hacia un mismo punto. Las dos mujeres de la parte inferior miran hacia su frente, mientras que la tercera en la parte superior mira un poco hacia abajo, por estar en una posición más alta.

13. Movimiento

En la imagen prevalecen los elementos estáticos, pues no hay líneas de movimientos, de no ser por la ligera variación de la inclinación de los rostros de la parte inferior.

14. Análisis esquemático



La posición de las tres cabezas forman un triángulo, encabezado por el personaje preponderante que es la mujer que, en oposición a las reglas de oro de composición, ha sido colocada al centro arriba de la imagen. Sin embargo el juego que forma esta composición triangular resulta muy interesante, por la clara jerarquía que ejerce el personaje principal.

De nuevo entonces encontramos que la figura central de la imagen no se encuentra sobre ningún eje de composición, sino al centro. Este personaje está entre los ejes 1 y 2, mientras que los otros dos rostros son atravesados por los puntos de interés B1 y B2. El ojo del primer personaje se encuentra casi sobre el punto B1, lo que le da relevancia a su mirada.

Nivel de contenido

1. Coherencia

En esta imagen no existen elementos discordantes, sino que los elementos que aquí se presentan tienen coherencia con su entorno.

2. Estereotipos

De nuevo la mujer retratada con rebozo, mujer del campo que trabaja bajo el sol protegida con su rebozo negro para cubrir su rostro, también para cubrir su cuerpo de las miradas de los hombres.

También vemos a niñas, adolescentes usar este rebozo, pues también trabajan y se exponen al sol y a la mirada de los hombres, por lo que desde pequeñas visten con rebozo.

3. Estructuras Visuales de Representación

Se trata de una representación conceptual, pues no existen vectores que definan una acción que realicen los participantes. Podríamos decir que se trata de un proceso simbólico en el que los participantes no ven a la cámara, pero sí posan para el fotógrafo.

Los participantes se mantienen estáticos, mostrándose a sí mismos. Sus rostros, así como los elementos que las visten, son los que nos proporcionan información sobre quiénes son y dónde están. Deducimos que se trata de un proceso simbólico atributivo debido a que no realizan otra acción que no sea la de señalar el atributo simbólico, además los participantes sobresalen por estar en primer plano, de tamaño considerable, en foco y bien iluminadas.

El lugar preciso no podemos saberlo, sabemos que se trata de un interior por la oscuridad que las rodea, y porque en la parte de atrás se muestra parte de un mapa de México pegado en la pared, lo que nos hace suponer que están en una escuela. Por las características de los rostros de las mujeres suponemos que pertenecen a este país, que las dos que se encuentran en la parte inferior del cuadro son más jóvenes que la de arriba, y que además hay diferencias de rasgos en sus rostros.

Mientras que las dos de abajo tienen miradas serias y rostros con rasgos más indígenas, son más morenos, de labios gruesos y ojos grandes, la de arriba tiene un rostro con rasgos más finos, labios más delgados, nariz más delgada y respingada, ojos pequeños, cejas bien delineadas y es de tez más clara. Otra diferencia reside en su mirada, pues las dos mujeres de abajo miran hacia un objetivo, mientras que la mujer de arriba tiene la mirada perdida y su rostro es de tristeza. Posiblemente no llevan sus rebozos para cubrirse del sol, sino en señal de luto, pues son de color negro y la expresión de sus rostros es muy seria.

Análisis de la imagen no.8

Pescador y nubes

(Maclovía, 1948)



1. Descripción General del Plano

En un lago apenas iluminado por la luz del sol en el horizonte, vemos la silueta de un hombre con sombrero que rema desde el extremo de una canoa en la que también va una mujer enrebozada al centro de la nave. Vemos su reflejo simétrico en el agua así como el de un monte y el de ligeras nubes a lo lejos que también se reflejan en el lago.

2. Tamaño del plano

Se trata de un *long shot* que abarca los cuerpos lejanos de los personajes, su canoa, y el paisaje que los rodea.

3. Fuera de campo

El fuera de campo lo componen el resto del lago, sin embargo no hay elementos que le den a este fuera de campo una importancia fundamental, pues los elementos más importantes están contenidos en la imagen, de acuerdo con su dirección y composición.

4. Espacio

Existe gran cantidad de aire y espacio libre en la imagen, pues los personajes y la canoa ocupan una mínima parte del cuadro. Casi la mitad del cuadro la ocupan las nubes y la otra mitad el lago.

5. Composición

A pesar de que los personajes y la canoa ocupan poco espacio en la imagen, se encuentran en un punto de interés del cuadro, de tal modo el espectador dirige su mirada hacia este ángulo inferior derecho.

Otro elemento que le da importancia a los personajes es que dentro del cuadro es el único elemento que ejecuta una acción y que le da movimiento y dirección a la imagen, constituye el elemento de tensión y encuentra equilibrio en su posición del

cuadro. La línea horizontal, precisamente del horizonte del paisaje, predomina en el cuadro.

6. Angulación

El ángulo es frontal, ligeramente contrapicado.

7. Luminosidad

La luz es natural, proviene del ángulo superior derecho, detrás de las nubes y de los personajes, lo cual crea el contraluz en el que sólo vemos las siluetas de los participantes y su reflejo en el agua. Apenas vemos el límite entre el cielo y el mar, el horizonte es casi invisible.

8. Contraste

El nivel de contraste es alto pues se observan negros muy intensos, una luz tenue que le da textura a las nubes y al mar.

9. Volumen

El contraluz aplanar un poco la imagen y deja volumen sólo a las nubes blancas de la parte superior del cuadro así como a su reflejo en la parte inferior.

10. Escala

La escala nos está dada por el tamaño del pescador y su acompañante. Que se encuentran relativamente lejos de la cámara.

11. Profundidad de campo

Existe nitidez en todo el plano, tanto en las siluetas como en el paisaje del fondo, las montañas y las nubes.

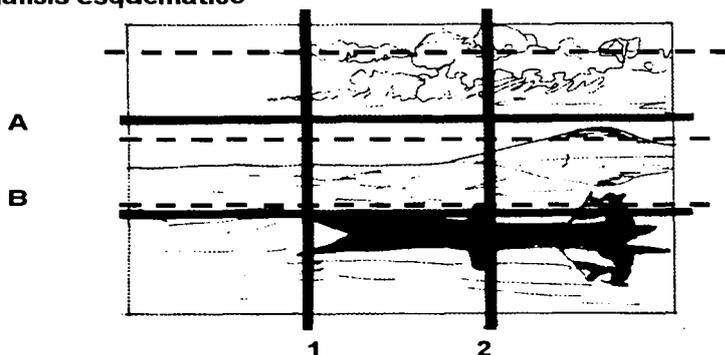
12. Dirección

La dirección está determinada por el pescador del que vemos la silueta de su perfil izquierdo que mira y rema hacia la izquierda del cuadro, así como por la punta de la canoa que señala también hacia la izquierda e indica que los personajes navegan de derecha a izquierda del cuadro.

13. Movimiento

A pesar de los elementos estáticos como la montaña, el agua del lago casi intacta y la acompañante, los brazos levantados del pescador y su remo en diagonal le dan apariencia de movimiento a la imagen. Otro elemento dinámico lo forma la irregularidad de las nubes.

14. Análisis esquemático



La imagen es predominantemente horizontal, y esto lo vemos por las líneas punteadas que describen los vectores del encuadre. De nuevo encontramos el horizonte al centro, partiendo por la mitad el cuadro.

El eje de composición B define la línea y dirección de la barca, ubicando a uno de los personajes en el punto de interés B2, y la punta de la barca en B1. El brazo del pescador que mueve el remo también se encuentra sobre el eje B y la sombra proyectada del otro personaje sobre el eje 2. No hay elementos de tensión relevantes, salvo el horizonte a la mitad del cuadro.

Nivel de contenido

1. Coherencia

No hay en la imagen elementos discordantes que intervengan en el discurso visual, sino que se muestra como una imagen coherente.

2. Estereotipos

El estereotipo de la mujer nos aporta mucha información sobre la imagen, pues sabemos que las mujeres, representadas en las películas mexicanas de los años cuarenta, con rebozo y sumisas. Mujeres que se someten a las decisiones del hombre de la casa, al cual le son fieles y obedientes. Las mujeres trabajan en la casa, cuidan a los niños, hacen la comida, lavan la ropa y esperan en tierra a sus maridos que han salido a pescar. Es por esto que suponemos que los personajes de esta imagen han salido a pasear, a dar una vuelta al lago.

El hombre es quien rema, la mujer observa, se mantiene pasiva ante la acción del otro, en su papel de mujer.

3. Estructuras Visuales de Representación

De nuevo vemos la inmensidad del paisaje natural. El hombre y la mujer en armonía con ella. Sus siluetas nos permiten identificar que se trata de un hombre y una mujer, personajes impersonales, no vemos sus rostros, ni sus expresiones, sino que sólo vemos la acción que realizan y el entorno que los define.

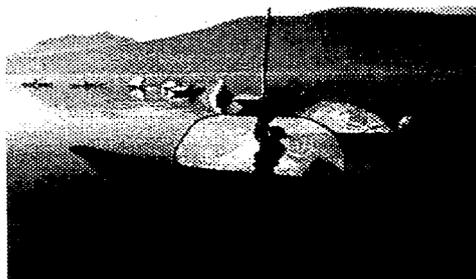
Se trata de una representación conceptual, en la que un hombre, seguramente dedicado a la pesca, lo suponemos por el tipo de canoa, navega con sombrero y remo a través de las tranquilas aguas del lago. Podríamos suponer que el vector lo constituye esta acción, sin embargo predomina el hecho de que los participantes se mantienen en comunión con su entorno dejándose ver a sí mismos e identificarse por su contexto.

Vemos entonces un proceso simbólico atributivo en el que los elementos que rodean a los personajes definen su identidad.

Frente al hombre vemos al segundo participante que sabemos se trata de una mujer pues lleva un rebozo. Este proceso es simbólico atributivo pues vemos a los participantes sobresalir por estar su colocación e iluminación.

Las aguas están muy calmadas, los participantes no llevan redes, ni tampoco hay más pescadores con ellos, además de que a bordo va una mujer, siendo la pesca un trabajo de hombres, lo que nos hace suponer que sólo van de paseo y que el sol está a punto de ocultarse.

Pescador y red (Maclovía, 1948)



1. Descripción General del Plano

Se trata de un amanecer en un lago, en donde un pescador con sombrero, camisa y pantalón blancos, parado de espaldas a la cámara y de frente al sol, a la mitad de su canoa que flota en el lago, levanta con su brazo izquierdo su red de pescar. Vemos el contraluz de otra persona sentada junto a él remando. El reflejo de ambos en el agua y al fondo una hilera de pescadores que hacen lo mismo. En último plano las montañas.

2. Tamaño del plano

Se trata de un *long shot* que abarca a los pescadores del primer plano en su conjunto y a varios pescadores más, así como buena parte del lago y las montañas.

3. Fuera de campo

Los elementos más importantes que evoca la imagen están contenidos en ella, dejando en fuera de campo el resto del lago y las montañas.

4. Espacio

Casi la tercera parte del cuadro está ocupada por el pescador y su canoa, otra buena parte por las montañas y el lago, dejando apenas un espacio para el cielo.

5. Composición

En el cuadro hay dos líneas que predominan, una horizontal que representa la canoa y otra vertical que dibuja el palo de la red sostenido por el pescador. El pescador se encuentra casi al centro ligeramente cargado al lado derecho, ocupando un punto privilegiado que capta la atención del espectador.

Formando una hilera en segundo plano los demás pescadores se organizan en la parte superior del plano.

Las líneas verticales y horizontales tan pronunciadas forman también un elemento de tensión en la imagen, así como la posición del pescador.

6. Angulación

El ángulo de la cámara es frontal, ligeramente contrapicado.

7. Luminosidad

La luz natural proviene del fondo del lado izquierdo, creando el efecto de un contraluz. La luz del amanecer es brillante, ilumina parcialmente los cuerpos de los personajes, y dibuja sombras duras y fuertes brillos en las redes.

8. Contraste

El contraste de la imagen es alto por el contraluz que provoca la luz de frente, sin embargo también existe una gran escala de grises en el agua, el cielo y las montañas. A pesar de que los personajes no están muy iluminados observamos textura en su ropa. Los negros fuertes se observan en las canoas y los altos blancos sobre las redes.

9. Volumen

La canoa en primer plano es el elemento más pesado en la imagen por su oscuro tono y por el espacio que ocupa en el cuadro. La luz reflejada en las redes les da volumen y las hace destacar en medio de la imagen.

10. Escala

Los cuerpos nos dan la escala en la imagen, que a medida en que los pescadores están más lejos de la cámara disminuye su tamaño, hasta convertirse en pequeños puntos en la parte izquierda del cuadro.

11. Profundidad de campo

La brillantez de la luz que proviene del sol permite al fotógrafo cerrar el diafragma de la cámara y ofrecer un paisaje en su mayoría en foco, en donde la profundidad de campo logra mantener la nitidez de la imagen.

12. Dirección

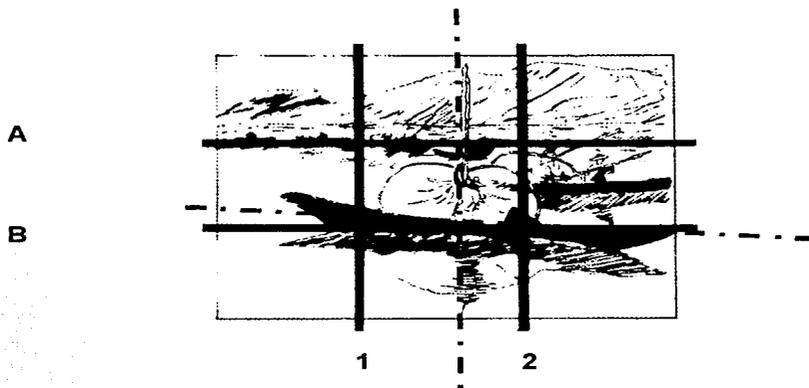
Tanto la línea dibujada por el palo de la red que apunta verticalmente, como la horizontal de la canoa predominan en la imagen, lo cual logra un equilibrio de direcciones. Otra línea curva interviene en este juego de líneas, se trata de la red delineada por el sol.

La canoa navega de izquierda a derecha, lo sabemos por su ligera inclinación hacia el ángulo superior izquierdo y porque los pescadores en segundo plano dirigen su mirada hacia la izquierda.

13. Movimiento

La posición del brazo ejerciendo fuerza sobre la red parece presionar desde arriba hacia abajo. La ligera inclinación de la canoa y las líneas diagonales que forman los palos de las redes sostenidas por los otros pescadores también dan movimiento aparente a la imagen.

14. Análisis esquemático



Nuevamente la composición planteada por el autor rompe las convenciones compositivas tradicionales y propone una organización de los elementos en forma de cruz, composición inusual en un cuadro fotográfico.

Uno de los elementos que más llama nuestra atención no se encuentra en un punto o eje de composición, sino al centro de la imagen. Sin embargo, este rompimiento se conjuga con la posición de la barca sobre el eje B, el cual la cruza en toda su extensión, así como la colocación del resto de los elementos, las demás barcas en tercer plano, que ocupan todo el eje A.

De forma muy inusual el remo del pescador parte la imagen exactamente al centro, así como el cuerpo del mismo pescador, formando con su red un halo circular al centro del cuadro.

Nivel de contenido

1. Coherencia

No existen elementos discordantes en la imagen, sino que hay coherencia entre ellos.

2. Estereotipos

El estereotipo del hombre trabajador casi siempre se refiere a los indígenas a diferencia de la gente rica como hacendados, quienes tienen dinero porque han robado o porque explotan a los campesinos. Los pescadores de esta imagen visten ropa de manta, pertenecen a una clase social baja que vive de la pesca. Se trata de hombres trabajadores que salen todas las madrugadas con sus grandes redes a pescar al lago para entregar cuentas al patrón y poder alimentar a su familia.

3. Estructuras Visuales de Representación

Vemos en esta imagen una representación narrativa, se lleva a cabo una acción unidireccional transaccional, en la cual el vector está formado por el palo de la red que entra al agua en forma vertical empuñado por un pescador que vemos en primer plano de espaldas. La imagen nos narra la pesca de un hombre que ha salido muy

temprano, en compañía de otros pescadores, en su canoa, con sombrero y una enorme red que vemos cómo manipula en el agua. De la misma forma el resto de los pescadores sumergen su red en las aguas del lago, apenas iluminado por los primeros rayos del sol.

Paisaje del lago (Maclovía, 1948)



1. Descripción General del Plano

Un lago se extiende entre las montañas, bajo un cielo nublado que se refleja en el agua, sobre la que navegan dos pequeñas canoas juntas y una tercera a lo lejos. Por un ángulo se asoman las ramas de un árbol

2. Tamaño del plano

El plano es un *extreme long shot*, es decir, la cámara está muy lejos de los elementos retratados, el cuadro abarca buena parte de montañas, agua y nubes.

3. Fuera de campo

Los elementos contenidos en la imagen no evocan directamente al fuera de campo, la imagen permite imaginar que el lago continúa hacia los lados.

4. Espacio

Casi el 50% del cuadro lo ocupa el cielo y el otro 50% lo ocupa el lago, dejando una franja de montañas y otro espacio a la parte terrestre que llega al lago, las figuras humanas apenas ocupan mínimas partes del cuadro.

5. Composición

La composición está armada en función de la línea del horizonte que forman las montañas al fondo, privilegiando en un punto de interés las canoas, que a pesar de su tamaño, su posición las hace destacar, dando lugar también en los dos ángulos de la parte izquierda a elementos como las ramas de un árbol y la sombra de las tierras que llegan a la laguna.

Hay un equilibrio de las líneas representadas, así como de los elementos que hacen contrapeso, pues del lado izquierdo encontramos una carga importante de elementos como lo son el árbol y las tierras, sin embargo del lado derecho la canoa más lejana figura en un espacio libre que es el agua y se privilegia por su posición, por lo que hace contrapeso a los otros volúmenes.

6. Angulación

La cámara se encuentra en un nivel superior al nivel de la laguna, elevado en un punto en el que abarca el paisaje completo, por lo que el ángulo es frontal con un ligero contrapicado.

7. Luminosidad

La luz natural del amanecer ilumina la parte baja de las nubes provocando un contraluz sobre las montañas, la tierra, los árboles, y las canoas. Al mismo tiempo esta luz tenue provoca brillos en el agua y una gama de grises en las nubes y en su reflejo en el agua.

8. Contraste

A pesar del alto contraste provocado por el contraluz del amanecer, la imagen contiene una serie de tonos grisáceos que van desde el negro total en las montañas hasta el más claro brillo sobre las nubes. En cambio en las tierras del ángulo inferior izquierdo no hay sombras ni brillos, sino un negro absoluto.

9. Volumen

El espacio en su mayor parte ocupado por las nubes le da un peso específico al cielo de nubes pesadas. Esta sensación la otorga la luz reflejada sobre ellas, que provoca sombras y relieves hace ver nubes espesas. Otro elemento pesado por su intenso color negro y la porción del cuadro que ocupan son las tierras que llegan a la laguna.

10. Escala

La escala humana es tan reducida en el cuadro, por su lejanía, que nos encontramos ante una imagen de grandes proporciones, que ha abarcado enormes cantidades de tierra y cielo.

11. Profundidad de campo

En la imagen hay una nitidez que prevalece sobre la imagen, que va desde las hojas de las ramas del árbol en primer plano, hasta las nubes definidas a lo lejos.

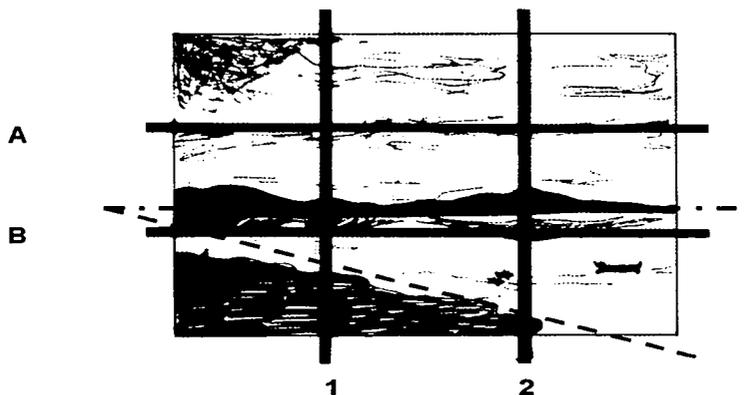
12. Dirección

La dirección la definen varios elementos, por un lado el asomo de las ramas que dibujan líneas curvas hacia la derecha del cuadro, por otro lado las tierras del lado izquierdo se extienden hacia el lado derecho y por último las canoas que dejan pequeñas olas tras ellas, navegan de derecha a izquierda.

13. Movimiento

La imagen es más bien estática, los únicos elementos que parecen moverse son las ramas curvas del árbol y las canoas que navegan en el lago hacia la izquierda del cuadro.

14. Análisis esquemático



Los ejes punteados muestran un ángulo que define básicamente la dirección de la imagen como si fuese en sí mismo una gran flecha que apunta hacia la izquierda.

El eje A y B también le dan sentido y dirección a la composición de la imagen. Por un lado A define la corporeidad de las nubes horizontales que se extienden a lo largo del eje. Y por otro lado, sobre el eje B se escribe el espejo de agua que refleja el horizonte de las montañas y el fin del lago. Sobre el punto B1 se erige la punta de la montaña que se refleja en el agua, mientras que las barcas de los pescadores se encuentran fuera de todo eje y punto de interés, constituyendo elementos que rompen con el esquema tradicional de composición.

Nivel de contenido

1. Coherencia

No existen elementos discordantes que alteren la coherencia del discurso visual de esta imagen.

2. Estereotipos

Debido a que no hay personajes en la imagen, no podemos analizar estereotipos.

3. Estructuras Visuales de Representación

Se trata de una imagen impersonal, estática y conceptual, si acaso el movimiento en la imagen está creado por las lejanas canoas que vemos navegar en el mar y las hojas del árbol que pudiesen ser agitadas por el viento. Sin embargo podríamos decir que esta imagen es una representación conceptual, en la que no vemos participantes representados, ni vectores en acción.

Se trata de un proceso simbólico sugestivo, pues este proceso sólo tiene un participante, que no es humano, pues en esta imagen se enfatiza a favor de la

atmósfera, la cual no representa una acción o momento específico, sino una esencia generalizada, que podemos definir como una atmósfera tranquila, el agua del lago en calma, el sol detrás de las nubes que crea reflejos en el agua.

Los diferentes tonos grisáceos captados por la cámara crean una sensación de profundidad y belleza en las nubes y las montañas. Estos elementos, así como la vegetación y el horizonte nos remiten a un estado de tranquilidad, y como observadores, a un instante de pasividad ante la belleza del paisaje.

Análisis de la imagen no.11

Hombres con sombrero y bigote

(Pueblerina, 1948)



1. Descripción General del Plano

Identificamos tres bloques principales, en el interior de una casa vemos a tres hombres, dos están de frente a la cámara y el tercero se encuentra de perfil en la oscuridad. Los primeros dos están sentados sobre una mesa viendo al tercer hombre, el del lado izquierdo lleva bigote, sombrero negro, en su mano izquierda lleva un anillo y sostiene un puro, recarga el brazo sobre su pierna que apoya en una silla. El segundo hombre lleva sombrero blanco y bigote menos espeso que el primero y sostiene con ambas manos un arco. Del tercer hombre sólo vemos su silueta de perfil, lleva sombrero y bigote también y observa a los otros dos.

2. Tamaño del plano

Se trata de un *medium shot*, pues vemos a los hombres de la cintura para arriba, aunque del primero, por la forma en como está sentado vemos sus piernas. Sin embargo el plano es cercano a los personajes y abarca la mitad de su cuerpo.

3. Fuera de campo

Los elementos más importantes de la imagen están contenidos en ella, pues las miradas y la dirección de los elementos se concentran dentro y no fuera de campo. Sin embargo el fuera de campo lo evoca el techo de lo que parece ser una casa y la existencia de una ventana abierta por la que entra el sol.

4. Espacio

La mayor parte del cuadro lo ocupan los personajes y sus sombreros, dejando poco aire en la imagen y a otros elementos como una silla y parte del techo de la casa. El mayor espacio, casi el 30% del cuadro, lo ocupa la sombra del hombre en la oscuridad.

5. Composición

La imagen de los dos hombres de frente del lado izquierdo superior, hacen equilibrio de peso a la silueta oscura del hombre en primer plano del lado derecho situado un poco más abajo. La dirección de las miradas de los hombres de la izquierda se

dirige hacia el tercer hombre, quien dirige su mirada a ellos, este hombre se encuentra en un eje de composición, su sombrero inclinado constituye un elemento de tensión debido a que traza la única línea que rompe con esa horizontalidad. Los puntos de interés en los que confluyen las miradas también representan elementos de tensión.

6. Angulación

La cámara hace un ángulo contrapicado ligero, desde el cual vemos a los hombres del lado izquierdo desde un ángulo inferior.

7. Luminosidad

A pesar de que se trata de un interior vemos que la fuente de luz es natural, el sol entra por el derecho de la imagen, iluminando parcialmente el lado derecho de los hombres de la izquierda, y dejando en contraluz al tercer hombre del primer plano, el cual no recibe luz que refleje a la cámara, pues su cuerpo está impidiendo el paso de ésta, por lo que su imagen está completamente oscura.

8. Contraste

Considerando el contraluz que produce la luz detrás del cuerpo del tercer hombre la imagen tiene un alto contraste, pues su silueta está bien definida. Sin embargo la luz que entra lateralmente a la habitación genera una serie de grises sobre los rostros de los dos hombres de la izquierda y sus sombreros, así como brillos de luz sobre sus camisas.

9. Volumen

El cuerpo con mayor volumen en la imagen es el del hombre en primer plano, por su tono tan oscuro que lo hace ver más pesado, así como su sombrero que se impone en primer plano. Sin embargo las dos figuras del fondo sobresalen también por su volumen y el ángulo superior en el que se encuentran, así como por su vestimenta oscura.

10. Escala

La escala de los cuerpos nos permite observar que se encuentran muy cercanos a la cámara, en función de que ocupan buena parte del cuadro.

11. Profundidad de campo

La intensidad de la luz que penetra por el lado derecho del cuadro ha permitido al fotógrafo cerrar el diafragma de la cámara lo suficiente como para permitir que los tres planos, es decir los tres cuerpos situados a diferentes distancias de la cámara estuviesen en foco, por lo tanto existe una gran profundidad de campo en la imagen.

12. Dirección

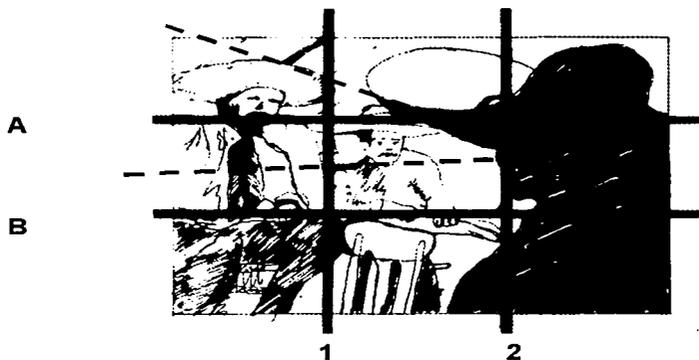
La inclinación de los cuerpos de los tres hombres, su mirada y elementos como sus sombreros definen la dirección en la imagen. El primer hombre del lado izquierdo dirige su mirada al ángulo inferior derecho, el segundo hombre, casi al centro del cuadro, también dirige su mirada hacia este lado. La mirada del tercer hombre se dirige hacia los dos primeros, esto lo sabemos porque vemos el perfil de su rostro que se dirige a ellos. Los sombreros de los hombres del lado izquierdo llevan una

línea horizontal, mientras que el tercer sombrero en primer plano mantiene una inclinación que va de arriba hacia abajo.

13. Movimiento

La imagen no implica movimiento por parte de los tres hombres, pues ninguno mantiene una posición que sugiera movimiento, sino que por el contrario sus cuerpos se mantienen estáticos, con los brazos y piernas descansando.

14. Análisis esquemático



La organización de los elementos se define en función del radio de la mirada del hombre de la silueta negra, que es un ángulo que comprende las miradas de los hombres que lo observan atentamente. La mirada del hombre de la derecha la podemos adivinar por su perfil y por la dirección de las miradas de los otros dos personajes.

No hay elementos que se encuentren precisamente sobre ejes o punto de composición, sin embargo hay un elemento muy interesante que se encuentra casi sobre el punto A2, y es la mirada del personaje del cual no vemos su rostro, a diferencia de los otros dos del lado izquierdo. Este elemento le agrega más incertidumbre a este personaje que como podemos observar ocupa la tercera parte del cuadro y sin embargo no vemos de él más que su silueta y su perfil ocupando el eje 2.

Nivel de contenido

1. Coherencia

La imagen no revela elementos discordantes que intervengan en la coherencia del conjunto de elementos que la integran.

2. Estereotipos

En esta imagen vemos el típico hombre revolucionario, caracterizado por su postura erguida, expresión seria y dura, bigotes largos, sombrero de charro y puro en la mano, sentado, no en una silla, sino en la mesa con un pie en la silla, señal de hombre que se da importancia y respeto, además una mano en la cintura y su

antebrazo recargado en su pierna sosteniendo entre sus dedos, con anillos, un puro.

Sin embargo es del hombre de la derecha del que emana una jerarquía más alta, esto nos lo dicen las miradas de atención que hacia él dirigen los hombres de la izquierda.

3. Estructuras Visuales de Representación

Se trata de una representación predominantemente simbólica, pues a pesar de que los dos hombres de la izquierda evidentemente realizan una acción que es la de escuchar a su interlocutor, el hombre en sombras de la derecha, están definidos primordialmente por su entorno y su vestimenta.

Como ya habíamos señalado, sus camisas de manga larga, sombreros de charro, bigotes largos, mirada dura y su postura erguida los define como hombres con dinero, pues sus ropas no están hechas de manta como la de los campesinos, así es que tal vez se trata de ricos hacendados que protegen sus intereses, por lo cual seguramente van armados.

El anonimato del tercer hombre de la derecha le da a la imagen una sensación de misterio, pues los dos hombres de la izquierda lo observan atentamente y con mucho interés, por la expresión de sus caras, pareciera que están tratando asuntos de mucha importancia.

La postura de los dos hombres de la izquierda nos indica desenfado, pues están sentados sobre la mesa con los pies en la silla, a diferencia del de la derecha, colocado en un primer plano más abajo que los otros dos, sin embargo, al parecer, lleva la misma vestimenta y un sombrero igual al de los otros. Lo que también nos indica desenfado y pose de parte de estos hombres es que a pesar de que están dentro de una habitación, ninguno de ellos se ha quitado el sombrero.

Análisis de la imagen no.12

Jinete con pistola (Pueblerina, 1948)



1. Descripción General del Plano

Se identifican tres elementos principales en la imagen, un jinete, un caballo y nubes espesas. Se trata de la silueta de un hombre al centro del cuadro, con sombrero de charro que levanta en su mano derecha una pistola que apunta al cielo y con la mano izquierda sujeta las riendas de un caballo negro que monta, el cual corre de derecha a izquierda, levantando un nube de polvo a su lado. Al fondo vemos numerosas nubes y un paisaje, que se compone de un llano y una montaña a lo lejos del lado izquierdo.

2. Tamaño del plano

Se trata de un *full shot*, en el que vemos el cuerpo completo del jinete y del caballo enmarcado por las nubes y el paisaje.

3. Fuera de campo

Los elementos principales del cuadro están contenidos en él, vemos el cuerpo completo del jinete y del caballo, el fuera de campo lo compone el resto del paisaje llano y el cielo nublado.

4. Espacio

La mayor parte del cuadro lo ocupan el jinete y su caballo, se podría decir que casi el 65% del cuadro, dejando aire suficiente a los lados de los personajes. El resto lo ocupan las nubes y el llano.

5. Composición

El objeto de interés está al centro del cuadro, y lleva una dirección de derecha a izquierda hacia donde hay suficiente aire. La dirección de elementos como la cola del caballo y la pistola que lleva el jinete en su mano derecha le dan a la imagen un nivel de tensión que se compensa con la línea horizontal trazada las nubes y por del horizonte.

Tanto la figura del jinete como la del caballo tienen ese dinamismo definido por sus líneas diagonales que se compensan entre sí: la cabeza del caballo apunta hacia el

lado izquierdo, la pistola y la cola hacia arriba, el sombrero hacia el lado derecho, y las patas hacia abajo.

6. Angulación

El ángulo es frontal con un ligero contrapicado.

7. Luminosidad

La luz natural del sol que está a punto de ocultarse proviene de atrás del personaje y de las nubes. A través de éstas, la luz del sol se filtra y rebota en el cuerpo del personaje y del caballo, lo cual provoca el contraluz hacia el lente de la cámara creando la silueta oscura del caballo y su jinete, iluminando la parte posterior, es decir la tierra y el paisaje al fondo.

Esta fuente de luz crea el cielo oscuro parcialmente iluminado en el horizonte, así como nubes blancas con sombras.

8. Contraste

El contraluz sobre el personaje principal del cuadro da a la imagen un alto contraste, provocando blancos intensos en las nubes y negros en la silueta del personaje y su caballo, así como también varios tonos de grises en el cielo y la nube de polvo en primer plano.

9. Volumen

La luz del sol que ilumina parcialmente el cielo crea sombras y da volumen a las nubes que se ven como cuerpos pesados debido también al contraste entre éstas y el cielo oscuro.

En cambio el jinete y su caballo parecen más bien figuras planas, pues no se proyectan sombras sobre sus cuerpos, sino que sólo vemos su silueta.

10. Escala

La escala dada por el tamaño de los cuerpos nos dice que el primer plano en el que vemos al jinete está muy alejado del segundo plano en el que vemos el horizonte y una montaña, incluso pareciera que las nubes están más cerca del personaje que la montaña al fondo.

11. Profundidad de campo

La gama de grises que vemos en el cielo, los altos contrastes de la silueta de los personajes y las blancas nubes se conjugan con una alta definición en la figura del primer y último plano, por lo que podemos deducir una gran profundidad de campo en esta imagen, en la que el autor ha cerrado el diafragma lo suficiente para que conservara la nitidez y la brillantez de la imagen.

12. Dirección

La dirección está definida por la dirección de los cuerpos del jinete y su caballo, los cuales miran de frente hacia el lado izquierdo del cuadro. Otra dirección la definen dos elementos más, por un lado la pistola que sostiene el jinete y que apunta hacia arriba, al igual que la cola del caballo que en línea curva apunta hacia arriba.

13. Movimiento

El movimiento aparente lo dan las líneas curvas y diagonales de varios elementos, como lo son las patas, la cabeza y la cola del caballo así como la pistola que apunta

hacia arriba y la mano alzada del jinete. La imagen está llena de un dinamismo que transmite al espectador a través de estas líneas que apuntan hacia varias partes del cuadro.

14. Análisis esquemático



De forma muy clara la cabeza del caballo, personaje secundario se encuentra en la intersección del punto A1, y curiosamente el personaje principal lo encontramos de nuevo al centro entre los ejes 1 y 2, sin ocupar ningún punto de interés en el cuadro. La pata levantada del caballo se encuentra en B1, elemento importante que le da movimiento a la imagen, así como la cola que cruza el eje B.

Sin embargo el brazo que sostiene la pistola que apunta al cielo se encuentra en el eje A, que junto con la cabeza del caballo definen la dirección de izquierda a derecha.

La composición planteada por Figueroa muestra nuevamente una composición radial que parte de la nube de polvo y se extiende hacia varios puntos y direcciones trazadas por las líneas punteadas.

Nivel de contenido.

1. Coherencia

La coherencia en esta imagen está definida por la concordancia de elementos que hay en ella.

2. Estereotipos

En la imagen vemos al hombre revolucionario con sombrero y pistola en mano montado en su caballo a todo galope, imagen muy recurrida para hacer referencia a la revolución mexicana de 1910, en la que el jinete es un hombre valiente, salvaje y luchador que galopa a través de los llanos desiertos para acabar con su enemigo, que bien puede ser la clase pudiente de ese tiempo, un traidor de la revolución, o bien un contrincante en el amor.

3. Estructuras Visuales de Representación

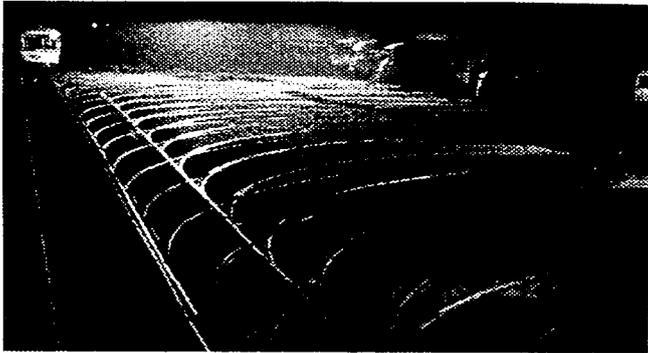
Podríamos decir que se trata de una imagen en la que prevalece la representación conceptual antes que la narrativa, específicamente la simbólica, pues es el

participante en sí el que se exhibe ante el observador mostrando sus características antes que desarrollar una acción llevada a cabo por un vector, acción que no recae sobre ningún otro participante.

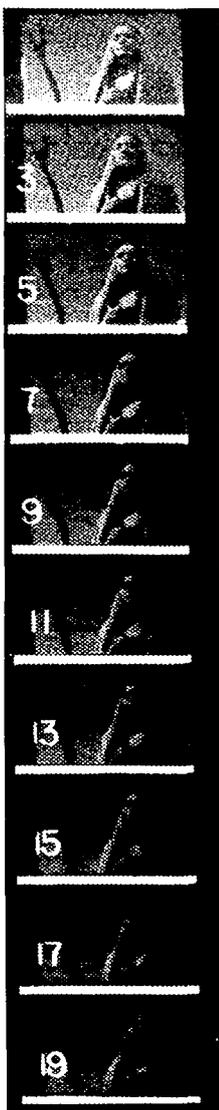
Los elementos simbólicos de la imagen bien pueden ser su sombrero de charro, que nos transporta al campo, la pistola en mano, que nos remite a la lucha de la revolución, así como el montar un caballo en medio de los llanos cubiertos de un manto de nubes espesas.

Basta con observar la nube de polvo que ha levantado el caballo para imaginar la velocidad que lleva y la fuerza de sus patas, así como la energía de su galope. Este jinete probablemente se encuentra a punto de tener un enfrentamiento con otro jinete hacia el cual se dirige, pues vemos en él toda la determinación de utilizar la pistola que sostiene en la mano y que por el momento apunta hacia el cielo.

Conclusions



6



Finalizado el análisis de cada uno de los fotogramas elegidos, se llegó a una serie de conclusiones sobre las propuestas visuales de Gabriel Figueroa que nos permiten identificar y tipificar los estereotipos, las peculiaridades de las estructuras visuales y las características técnicas constantes en la obra fotográfica de este autor.

Ejemplo de lo anterior, en el plano de lo técnico, es el recurrente uso de los efectos de luz en la obra de Figueroa; muchas de las imágenes analizadas en el presente trabajo, destacan por una notable utilización del contraluz, la profundidad de campo y una incesante exploración de las tonalidades del gris, en una gama que va del blanco al negro.

Estos tres efectos, difíciles de combinar por lo que técnicamente representan, prevalecen en casi todas las imágenes. Ello confiere a las realizaciones visuales un alto grado de dificultad por la complejidad que representa lograr nitidez y luz en el primer plano —que en los fotogramas de marras siempre aparece menos iluminado—, y a la vez controlar la luz en el segundo plano sin que pierda detalle.

En la aplicación de esta depurada técnica fotográfica, es posible detectar la influencia que en Figueroa tuvieron precursores como Gregg Toland y otros realizadores del expresionismo Alemán. Una técnica que se adelantó, en buena medida a directores de la talla de Orson Welles, con su *Citizen Kane*.

En el ámbito de lo técnico, destaca además, el empeño de Figueroa —que prácticamente se convirtió en su firma personal— por incorporar a las nubes como *elementos dinámicos* del encuadre. Las texturas y sensaciones volumétricas que confirió a *sus nubes*, las obtenía con una habilidosa combinación de diafragmas, lentes y filtros de colores diversos, algunos de ellos confeccionados por él mismo.

El resultado de tan elaboradas combinaciones siempre fue lo que parecía a sus colaboradores una interminable serie de pruebas de luz en muchas de las cuales, a los ojos de un lego, aparentemente no existen diferencias entre una y otra. A los ojos entrenados del fotógrafo se pueden detectar, incluso, *diferencias de sentido*, que enfatizan o matizan la expresión de lo mostrado en el primer plano, como lo denota estas pruebas de luz de las películas *La Perla* y *Río Escondido*.

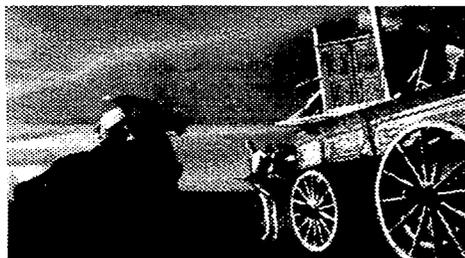
En ambas pruebas me interesa destacar la variación de grises posibles tanto en el cielo cuanto en el primer plano. Una vez que el fotógrafo conoce la exposición correcta para cada plano, entonces decide la exposición intermedia y prioriza los elementos que considera más importantes. Por lo tanto es evidente que Figueroa obtiene el efecto que desea al utilizar el filtro correcto para lograr que el cielo se oscurezca lo suficiente y las nubes permanezcan blancas.

En el plano de la expresión, me parece importante enfatizar su propuesta visual, en donde a pesar de que el fotógrafo parte de un *background* clásico, tiende a romper con las convenciones de composición; con lo que impone a sus imágenes una *estructuración vectorial* antes que *zonal*. Configuración visual poco usual aún en los tiempos actuales. Composiciones que, pese a la apariencia rígida sujeción a líneas o vectores, no dejan de tener un alto grado de atractivo y de significación.

Ejemplo de lo anterior lo señalo en la imagen número 2 "Mujeres viendo al mar", donde el fotógrafo rompe con algunos esquemas, como aquél que recomienda no colocar el horizonte a la mitad del plano, pero que, sin embargo, obtiene una imagen, una composición de gran fuerza emotiva, que intrigan al espectador y lo invitan a "ver más allá" hacia donde miran las mujeres del fotograma.

No sólo en las imágenes de las películas que analicé Gabriel Figueroa recurrió a las tres constantes técnicas hasta ahora referidas. Sino también en su trabajo con otros directores, en el que realizó imágenes —como las incluidas en esta página y la siguiente— en las cuales es posible apreciar la dinamicidad que adquieren elementos inertes como lo son las nubes.

Especialmente detecto las insólitas composiciones "amarradas" férreamente a ejes y vectores de composición que confieren a las imágenes gran fuerza emotiva.

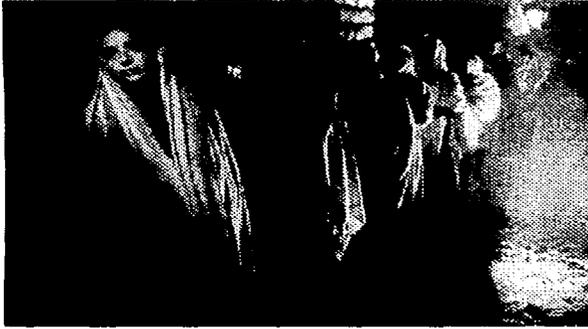


Pueblerina de Emilio Fernández, 1948.

"mujeres que se dirigen a la iglesia" o bien en los tres rostros de



En cuanto al nivel de contenido existen una serie de constantes en las imágenes analizadas. Entre ellas, un elemento fundamental: el rebozo, ya sea un rebozo que cubre de pies a cabeza, como ocurre en el fotograma "mujeres viendo al mar", o en



Maclovía de Emilio Fernández, 1948.

sombrero; si no es sombrero, es el bigote o, en casos extremos la vegetación hirsuta del paisaje campirano.

Al respecto, al igual que el arte de S. M. Eisenstein analizado por Barthes, el arte de Gabriel Figueroa no es polisémico, sino que elige el sentido, lo impone y no permite ambigüedades. Como Barthes lo explica, lo hace con la ayuda de un valor estético: el decorativismo. Pero se trata de un decorativismo poco banal, que no distrae del sentido, sino que lo acentúa y se inscribe con profundidad en los detalles.

La estética de GF no constituye un nivel independiente, sino que forma parte del sentido obvio, en GF el sentido obvio podría ser su aparente interés por reafirmar o resaltar el nacionalismo a través de elementos de alta significación, sea a través del uso de estereotipos o de la exaltación de situaciones dramáticas mediante todos los recursos que el encuadre le permiten.

Consideraciones finales



gusto de personajes principales al centro del cuadro, hecho cuestionable en las reglas tradicionales de composición y que el fotógrafo ha sabido combinar junto con sus juegos de tensión entre los elementos del cuadro y la relación que guardan entre sí.

mujeres del fotograma 4 y la mujer que navega en la canoa con un pescador.

El rebozo también aparece sobre los hombros y asume su tarea asignada de significar, de calificar en el nivel del estereotipo, como ocurre en "la mujer que camina junto al caballo", o aquella que se aleja por el pasillo con arcos.

La elección del estereotipo, el rasgo asignado de alta significación por consenso, distingue el trabajo de Figueroa en muchas de sus películas. Si no es el rebozo, es el

A lo largo de este análisis he podido observar que Figueroa no sigue al pie de la letra las leyes de composición, sino que juega con ellas y crea composiciones poco usuales, utilizando puntos de interés no para obviar el sentido de la imagen y la importancia de los elementos, sino para centrar ciertos elementos ambiguos en otros más interesantes.

Sobre todo me sorprende el Figueroa por colocar

Igualmente Figueroa coloca elementos clave en puntos muy cercanos a los puntos de interés lo que crea en las imágenes una sensación de tensión presente en casi todos sus fotogramas. Asimismo, me parece importante señalar que el fotógrafo prefiere la dirección de izquierda a derecha como lo vemos en "fusilamiento", en "revolucionario a caballo" en los ojos de María Félix, en "tres mujeres con rebozo hacia la iglesia" y en el "jinete con pistola".

La conjugación delicada y precisa de elementos de carácter técnico y un deseo ávido del fotógrafo por alcanzar la mayor significación posible en cada encuadre, aprovechando al máximo la capacidad de participación de cada elemento visual, caracterizan. Desde mi punto de vista, los principales aportes de Gabriel Figueroa; son características de una obra que, parafraseando a Ruy Sánchez, demuestra ser parte de un arte verdadero y tenaz, aún más duradero que sus mitologías: las imágenes de Figueroa siguen siendo actuales y llenas de fuerza, mientras que los ímpetus nacionalistas de las películas en que intervino ya no son verosímiles.



Durante la filmación de la película *Enemigos*, dirigida por Chano Urueta, 1933.

Bibliografía



7

A

☛ Sobre Figueroa

- A1 **Gabriel Figueroa.** Revista Artes de México. Número 2 invierno de 1988. 2ª edición, otoño de 1992.
- A2 **Imagen de Figueroa.** Cineteca Nacional. Dossier. Julio de 1997.
- A3 CAKOFF, Leon. **Gabriel Figueroa: O Mestre do Olhar.** Ediciones da mostra. Sao Paolo. 1995.
- A4 FIGUEROA, Gabriel. **Gabriel Figueroa: la mirada en el centro.** M.A. Porrúa. México. 1993.
- A5 PONIATOWSKA, Elena. **La mirada que limpia.** Todo México, tomo III. Diana. México. 1996.
- A6 ISAAC, Alberto. **Conversaciones con Gabriel Figueroa** Guadalajara. UDG.
- A7 **Gabriel Figueroa y la pintura mexicana.** México. CNCA. 1996
- A8 GARRIDO, Ma Teresa. **Vida y obra del camarógrafo Gabriel Figueroa y su importancia y trascendencia en la cinematografía Nacional e Internacional.** Tesis para Licenciatura. UIC. México. 1992
- A9 **"Elhacedordedios"** Elena Poniatowska. Gabriel Figueroa. Memoria del XVIII Festival Cervantino '90. Exposición de fotografías fijas de Gabriel Figueroa en la Museo-Casa Diego Rivera, del 13 de octubre al 30 de diciembre de 1990.

B

☛ Sobre cine mexicano

- B1 GARCIA, Gustavo y AVIA Rafael. **La época de oro del cine mexicano.** Ed. Clío. México. 1997
- B2 AYALA BLANCO, Jorge. **La aventura del cine mexicano,** en la época de oro y después.
- B3 GARCÍA RIERA, Emilio. **Historia Documental del Cine Mexicano.** Tomo 3, 4 y 5.
- B4 **Cine latinoamericano, años 30,40 y 50.** Memoria del XI Festival Internacional del Nuevo Cine. Dirección General de Actividades Cinematográficas- Coordinación de Difusión Cultural. UNAM. México. 1990.

- B5 RAMÍREZ BERG, Charles. **Cinema of Solitude, a critical study of mexican films**. University of Texas. Austin. 1992.

C

★Sobre imagen

- C1 AUMONT, Jacques. **La Imagen**. Ed. Paidós. Barcelona. 1990.
- C2 CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Ed. Paidós. Barcelona. 1991.
- C3 DONDIS, A. **La sintaxis de la imagen**. Paidós. Barcelona. 1990.
- C4 GAUTHIER, Guy. **Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido**. Cátedra. Col. Signo e Imagen. Madrid. 1992
- C5 GUBERN, Roman. **La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea**. Barcelona. GG. 1987
- C6 HERNANDEZ AGUILAR, Gabriel. **Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual**. S. XXI
- C7 LOTMAN, Yuri. **Estética y semiótica del cine**. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona. 1979.
- C8 MOLES, Abraham. **La Imagen**. Trillas. México. 1991.
- C9 VILCHES, Lorenzo. **Lectura de la imagen**
Paidós. Barcelona. 1984.
- C10 ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la imagen**. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Col. Signo e Imagen. Madrid. 1995
- C11 "Imager". La comunicación y los mass media. Ed. Nsalero. Col. Las ideas/las obras/los hombres. Bilbao. Págs. 346-364.
- C12 BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**.
Barcelona. Paidós. 1986
- C13 COSTA, Joan. "El lenguaje fotográfico: un análisis prospectivo de la imagen fotográfica". en AA.VV.: **Imagen y lenguajes**. Ed. Fontanella. Barcelona. 1981.
- C14 METZ, Christian. **Ensayos sobre la significación en el cine**. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1972.
- C15 METZ, Christian. Imagen y pedagogía en AA.VV.: **Análisis de las imágenes**. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1972.
- C16 METZ, Christian. **Psicoanálisis y cine**. Gustavo Gilli. Barcelona. 1979.

- C17 MITRY, Jean. **Estética y psicología del cine**. Siglo XXI. Madrid. 1978.
- C18 BAZIN, André. **¿Qué es el cine?**. Rialp. Barcelona. 1966.
- C21 VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Paidós. Barcelona. 1993

D

Sobre semiótica

- D1 MAGARIÑOS DE MORENTIN. **Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica**.
- D2 PEREZ MARTINEZ, Herón. **En pos del signo**. El Colegio de Michoacán. México.

E

Sobre estereotipos

- E1 "Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: La enseñanza de los temas de representación de estereotipos". Robyn Quin. Educación para los medios de comunicación. Págs. 79-87.

F

Sobre identidad

- F1 **Los orígenes estéticos de las identidades modernas**. Carlos M. Gorriarán. Revista Claves, de razón práctica. Marzo 1998. No. 80. Pág. 6-13.

G

Sobre multimedia

- G1 "El documento integrado" Roberto Aparici. Educación para los medios de comunicación. Págs. 339-354
- G2 FLORES OLEA, Víctor y GASPAR DE ALBAR Rosa Elena. **Internet y la revolución cibernética**. Océano. México. 1997.

H

Artículos de periódicos

Base de datos Biblioteca Central: Biography Resources Center

- H1 "Eduñodebluz". Clarín digital. Miércoles 30 de abril de 1997, Buenos Aires, República de Argentina.
<http://www.clarin.com.ar/diario/97-04-30/c1e.htm>

- H2 **"It happened that Orozco sat right next to my father"**. Entrevista de Fred Salas con Gabriel Figueroa Flores. San Diego California. 1998.
<http://www.inmotionmagazine.com/figueroa.html>
- H3 **"A reckoning: interview with Gabriel Figueroa"**. Entrevista de Elena Feder. Film Quarterly. Primavera de 1996.
- H4 **"Gabriel Figueroa: Painting with light"**. Guardian. Obituary. 14 de mayo de 1997.
- H5 **"Gabriel Figueroa"** Washington Post. 2 de mayo de 1997.
- H6 **"Gabriel Figueroa Mateos, 90; Filmed Mexico's Panoramas"**. New York Times. 30 de abril de 1997.
- H7 **"Gabriel Figueroa, Leading Mexican Cinematographer"**. Los Angeles Times. 1 de mayo de 1997.

J

⌘ Sitios en la red

- J1 **Página del ITESM sobre cine mexicano**
http://www.mty.itesm.mx/dcic/carreras/lcc/cine_mex/directores/figueroa.html
- J2 **Página del CNCA sobre Gabriel Figueroa**
<http://www.cnca.gob.mx/figueroa/espagnol/espagnol.html>
- J3 **Página de cine mexicano**
<http://www.azteca-films.com/actor/GabrroaQ.htm>
- J4 **Base de datos cinematográficos Imdb**
<http://uk.imdb.com/Name?Figueroa,+Gabriel>
- J5 **Revista electrónica de cine**
<http://www.inmotionmagazine.com/figueroa.html>
- J6 Artículo **Lecture d'image** de Damien Bresay
<http://pedagene.creteil.iufm.fr/ressources/image/index.htm>
- J7 **Archivo virtual de semiótica**
<http://www.fortunecity.com/victorian/bacon/1244/>
- J8 **Sitio web italiano per la filosofia**
<http://lgxserver.uniba.it/lei/semiotica/semhp.htm>
- J9 **Glosario semiótica visual**
<http://www.arts.ouc.bc.ca/fiar/glossary/gloshome.html>

K

Referencias metodológicas

- K1 ECO, Umberto. **Cómo se hace una tesis.** Col. Libertad y cambio. Serie práctica. Ed Gedisa. México. 1982 267 pp
- K2. ROJAS SORIANO, Raúl. **Guía para realizar investigaciones sociales.** Plaza y Valdés. México. 1998
- K3. **“Diseño de investigación o protocolo de tesis para licenciatura en ciencias sociales”** Acta sociológica. FCPyS. UNAM. Enero-abril de 1999.
- K4 HERNÁNDEZ, Roberto, et.al. **Metodología de la investigación.** McGraw Hill.

P

ⓂPelículas

- P1 **Flor Silvestre.** 1943. México. Dir. Emilio Fernández.
- P2 **La Perla.** 1945. México. Dir. Emilio Fernández.
- P3 **Enamorada.** 1946. México. Dir. Emilio Fernández.
- P4 **Río Escondido.** 1947. México. Dir. Emilio Fernández.
- P5 **Maclovía.** 1948. México. Dir. Emilio Fernández.
- P6 **Pueblerina.** 1948. México. Dir. Emilio Fernández.
- P7 **Víctimas del Pecado.** 1950. México. Dir. Emilio Fernández.

L

ⓂDocumentales

- L1 **Los que hicieron nuestro cine**
No.4
Producción: UTEC, 1994
- L2 **Los que hicieron nuestro cine**
No.5
Producción: UTEC, 1994
- L3 **Gabriel Figueroa: de cielos, paisajes y cine mexicano**
Producción: Taller de TV de la FCPyS
Julio del 2001
- L4 **Entrevista a Gabriel Figueroa Flores**
19 de Julio del 2001
Videocasette 8 mm
Casette audio. Duración 60 min

Glosario



8

Actantes	Elementos visuales que entran a formar parte de la narración.
Artificios	Arte, ingenio o habilidad con que está hecha alguna cosa.
Código	Convención que establece la modalidad de correlación entre los elementos presentes de uno o varios sistemas, asumidos como plano de la expresión y los elementos ausentes de otro sistema, asumido como plano del contenido.
Connotación	Imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico, se elabora a cargo de los diferentes niveles de producción, consiste en la codificación del análogo fotográfico que responde a asociaciones socioculturales y personales.
Competencias	Saber acumulado en el ejercicio cotidiano de la lectura. Son la propia enciclopedia cognoscitiva del lector (reconocimiento del personaje, recuerdo de su nombre...), es decir, la actualización del conocimiento y experiencia que tiene del mundo a través de la información recibida y acumulada en su memoria, lo que los lingüistas denominan una competencia semántica.
Denotación	El propio analogon, significado literal. Registro objetivo.
Decodificación	Descubrimiento del significado latente detrás del significado manifiesto.
Esteticismo	Reducción de todos los valores humanos a la categoría estética
Fotogenia	En términos de estructura informativa, en la fotogenia, el mensaje connotado está en la imagen embellecida, sublimada, por las técnicas de iluminación, impresión y reproducción.
Fotografía	Trazo visible reproducido por un proceso mecánico y psicoquímico de un universo preexistente que no adquiere significación sino por el juego dialéctico entre un productor y un observador
Función semiótica.	Cuando el plano de la expresión y el plano del contenido entran en relación
Grado de iconicidad	Mide la identidad de la representación con el objeto representado. Ilusión referencial Mimética, naturalista, realista o ilusionista a la técnica que rige la producción de representaciones icónicas de acuerdo con las leyes de la perspectiva central y dispone de colores y formas de tal manera que evoquen en el observador el modo como la visión humana monocular (bidimensional o tridimensional) percibe las apariencias ópticas externas.
Icono	Aquel signo que indica una cualidad o propiedad que designa un objeto al reproducirlo, imitarlo, para tener ciertos rasgos (al menos uno) en común con dicho objeto.
Imagen	Aquello de lo que (yo espectador) estoy excluido. (Barthes)
Imagen del texto	Múltiples y diversas versiones que los usuarios pueden hacer de un producto mass-mediático.
Imagen fija	Imagen sin movimiento, como el dibujo, la pintura y la fotografía.
Imagen funcional	Imagen física que responde a una necesidad comunicativa y es producida con el objeto de satisfacerla.
Imagen icónica	Producto simbólico regido por códigos técnicos y culturales (desde el trazo a

la perspectiva) y que constituye un espacio privilegiado de intervención retórica y de elaboración estética, cuyos artificios requieren procesos muy activos de decodificación e interpretación del significante por parte del lector de imágenes.

Imagen secuencial	Como el cómic o la fotonovela
Imagen móvil	Como el cine, el video o la televisión. La ilusión óptica de su movimiento permite reproducir una temporalidad analógica a lo real.
Interpretación	Actualización por parte del destinatario
Isomorfismo	Literalmente isomorfismo quiere decir diferentes en contenido pero con la misma forma. Figuradamente el término se usa para hablar de diferentes significantes que tienen el mismo significado.
Isotopía	Es la iteración de una unidad semiótica. Relación que se establece entre los planos de la expresión y el contenido. Principio de cooperación.
Juego textual	Tiene tres componentes: 1 Manipulación de las formas técnicas que son el universo de los productos audiovisuales por parte de un AUTOR 2 La puesta en escena de un producto complejo pero formalmente coherente: TEXTO. 3 Su recepción activa por un destinatario individual o colectivo: LECTOR modelo.
Perspectiva central	Herencia, filosofía antropocéntrica del Renacimiento, una de las claves (más polémicas) de la ilusión mimética de la pintura imitativa occidental cuyos principios heredarán la fotografía y el cine.
Plano de la expresión	Sistema de transmisión visual de la fotografía
Plano del contenido	Sistema de variables culturales transmitidas o contenidas en ese plano.
Pragmática	Parte de la semiótica que estudia las relaciones entre los significantes y los usuarios. Teoría de las relaciones entre los signos y sus usuarios intérpretes de los signos en su sentido más amplio que incluye el comportamiento de quienes emplean los signos.
Referente	Todo aquello que viene designado por un signo.
Representación icónica	Simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales que lo sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa.
Retórica	Organización funcional de los discursos. Conjunto de los elementos significantes que remiten al espectador a una lectura socio cultural del mensaje. Depende de los connotadores.
Signo	Cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significativo de cualquier cosa. Manifestación del lenguaje. Producto histórico determinado por el uso de cada cultura.
Sintaxis	Parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar oraciones.

Semiosis	Proceso mediante el cual cualquier cosa funciona como signo. Propone tres factores: 1 Vehículo, lo que actúa como signo 2 Designado, aquello a que el signo hace referencia 3 Interpretante el efecto sobre un intérprete.
Semántica	Ciencia que trata de los cambios de significación de las palabras.
Semejanza	Correspondencia entre el CONTENIDO CULTURAL DEL OBJETO y la IMAGEN, ese contenido es el resultado de una convención cultural.
Significado	De acuerdo con Saussure, es la idea (el significado en el más simple sentido de la palabra) expresado por un significante particular. Ambos constituyen un signo.
Significante	En palabras de Saussure, es el sonido-imagen (o cualquier otro vehículo que conlleva al significado).
Taxema	Segmento indescomponible de la cadena filmica que monopoliza la pantalla durante un momento
Taxonomía	Disciplina que estudia las reglas y los principios aplicables a las clasificaciones.
Texto	Medio privilegiado de las intenciones comunicativas, donde se realiza la función pragmática y donde es reconocida por la sociedad. Unidad sintáctico /semántico /pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario.
Textualización	Modo de trabajar sobre el texto que supone una detención del proceso continuo de un discurso para "desviar" su complejidad hacia la manifestación.