



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“Contrapunto visual: el límite del significado  
en la lectura de la fotografía.”**

Tesis

Que para obtener el título de:

**Licenciado en Diseño y Comunicación Visual**

Presenta

**Héctor Ávila Cervantes**

Director de Tesis: Mtro. Eugenio Garbuno Aviña

México, D.F., 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*A Sofía,  
a Euterpe,  
a mi padre , a mi madre,  
a mis hermanos  
y a las demás musas.*

“Pero ¿Qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse”

*Walter Benjamin.*

“Has tejido una exquisita tela contrapuntística alrededor de tu antiguo Preludio, tan amado por Falla. Pruebas los inagotables recursos de tu siempre juvenil imaginación, creando ese segundo cuerpo para aquella obrita, tan perfecto, que casi podría tener vida independiente. Y sin embargo el ajuste entre los dos es admirable, hasta el punto que ya son dos mitades de un ser indiviso. ”

*Andrés Segovia en una carta a Manuel M. Ponce.*

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo I. Historia y definición del emblema triplex.....</b>	<b>17</b>
1.1 Jeroglíficos egipcios.....	19
1.2 Hieroglyphica de Horapolo.....	24
1.3 Emblematum Liber de Andrea Alciato.....	30
1.4 Emblemática Novohispana.....	39
<b>Capítulo II. Relación fotográfico-semiótica.....</b>	<b>47</b>
2.1 Definiciones de acuerdo a Charles S.Pierce.....	49
2.2 Definiciones de acuerdo a Philippe Dubois.....	53
2.3 Susan Sonntag y la fotografía documental.....	63
2.4 Técnica fotográfica del blanco y negro como medio de realismo en el documental.....	66
2.5 Joan Fontcuberta y el realismo de la fotografía.....	68
<b>Capítulo III. Tipos de relación entre las partes o contrapuntos.....</b>	<b>79</b>
3.1 Definición de contrapunto y tipología de las partes.....	81
3.2 Especies de contrapunto y funciones entre las partes.....	84
3.3 Relaciones semánticas y ejemplos de contrapunto.....	88
3.4 Análisis de contrapunto a cinco partes de un artículo del país.....	102
3.5 Propuesta personal de contrapunto visual.....	109
<b>Conclusiones.....</b>	<b>151</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>154</b>

## Introducción

Mi tema de tesis se origina a partir de una idea en analogía con el concepto musical de contrapunto, el que consiste no en una transposición de la definición en sí misma sino más bien una adecuación al sistema visual para poder explicar un sistema semiótico que da lugar a una semántica que se traduce en significados en un contexto particular; el origen surge como una inquietud por descifrar las relaciones semióticas que guarda el texto con la imagen fotográfica y a la vez la descripción como una analogía con el arte de la música, que bien ha proporcionado vocablos a lo visual a lo largo de la historia del arte y esto también se ha enriquecido de forma recíproca de lo visual a lo auditivo.

Cabe mencionar que este no es el primer trabajo que aborda la interdisciplina en el arte de lo visual en conjunción con la música. Ya autores anteriores a mí, han presentado teorías para lograr un eslabón que enriquezca a las artes con el transportamiento de términos y analogías; de entre ellos es importante recordar a Étienne Souriau, con su obra de “La correspondencia de las artes”, donde se trata una estética comparada y se dedica todo un capítulo a la música y las artes plásticas. En su trabajo es importante reconocer la aportación del término arabesco melódico, donde se hace un acercamiento por el lado del color y la línea como construcción gráfica. Su concepción no me deja satisfecho, pues la analogía no me creo que sea

indicada para comparar una línea melódica, con el trazo de una línea gráfica. Lo que respecta al color tampoco es adecuado porque utiliza múltiplos de las frecuencias de onda del sonido, para poder compararlas con las de la luz, lo que le da cierto grado de inconsistencia, pues los colores que se escuchan no se pueden ver, y los colores que se pueden ver, no se pueden escuchar en el momento en que asigna una nota musical a un sonido; el sueño de Goethe por establecer una teoría de color adecuada al sonido. En cambio, el artista mexicano Fernando Pérez Nieto, me parece certero en su trabajo, siempre tratando las relaciones de una forma poética, donde el tema musical siempre está en título de la obra, en la temática de la misma, o en ambas. Dos de sus libros son especialmente muestra de un trabajo en donde se conjuga la música, la gráfica y el qué hacer literario. Uno de ellos es el de “Música a dúo” y el otro “Divertimento erótico”. El primero de estos es un conjunto de aguafuertes cuyo tema principal son las poses que adoptan los amorosos en sus encuentros románticos y las posturas en las que se toca el instrumento del laúd y la guitarra, donde la mujer muchas veces aparece como una guitarra, y el falo del hombre se simboliza con una trompeta. La parte es escrita por Corazón Otero, quien fuera su esposa, y sus textos, que son breves, tratan distintos pasajes de la historia de la música, que se relacionan en alguna de sus frases con la parte gráfica. En el texto del “Divertimento erótico”, se limita únicamente a hacer relaciones de la ejecución de los instrumentos, aparecen escenas de amor con cuerdas, con trompetas, con arcos, con percusiones, con facetas de tipo sexual erótico; aparecen duetos, tríos, orquestas, etc. Los textos de éste son de Luis Ortiz Macedo, quien trata los distintos temas en los que se divide la obra: cuerdas, desconcierto en gris menor, fanfarrias y fanfarrias y cuerdas. El gris menor es una analogía de la tonalidad que es gris en la gráfica por ser una serie de aguafuertes a una tinta, el resto de las partes son analogías que están más de acuerdo a una historia que parece desarrollarse en el renacimiento en Italia.

En otros dos de sus libros, “Música en silencio” y “Un mundo mágico” es importante mencionar las analogías que hace de la pintura con la música, donde hay

títulos como, la guitarra de cristal, todas las mañanas del mundo, el amor a la música, corazón a dúo, el sonido cansado, divertimento, el nacimiento de la música y cuarteto, de los que es importante saber que hay unos que fueron musicalizados por el compositor y guitarrista Julio César Oliva en la serie que se titula “ XXV Cuadros mágicos para guitarra, sobre cuadros de Fernando Pérez Nieto”; en ellos se crea una dimensión poética que ya no sólo se trata de un cuadro y su título sino también de su sonido.

Otros autores también han intentado dialogar y trasponer conceptos entre las artes, entre los que cabe recordar a M.C. Escher, donde uno de sus mayores logros es la “metamorfosis” de 1939, donde parece ser una modulación de un tema a otro por medio de la forma; su “canon cangrejo” es una representación de la figura-fondo en la que hace una analogía con la forma musical del canon, basada en el canon cangrejo de J.S. Bach, que consiste en tocar simultáneamente la melodía original y su copia pero de atrás hacia adelante, y cambiando al sistema visual, el dibujo de un cangrejo cuya forma va y viene al mismo tiempo en su figura-fondo. La fuga de la hormiga creo que es lo más cercano a lo musical porque se ve el tema seguido por sí mismo y enlazado en el momento oportuno para hacer un contrapunto en forma de fuga, donde las voces se pueden ver una a una, o leer por separado. Una referencia bien conocida es “Punto y línea sobre el plano” de Wassily Kandinsky, quien hace una aproximación a la bisonancia, y analogías con el punto y la línea como parte fundamental del dibujo y de la escritura musical; de la misma forma desarrolla en su otro título “De lo espiritual en el arte” una teoría en donde trata de los colores como parte de un registro sonoro, para culminar en las formas de improvisación, impresión y composición.

Textos en los que se aborda el tema de la foto y la música son: “Fuga mexicana” de Oliver Debroise, que aborda cada capítulo con el nombre de una forma musical diferente, y “El sonido en Rulfo” de Julio Estrada, que analiza la musicalidad de la prosa de Rulfo para después relacionarla con sus fotografías. Y un libro muy importante donde ya aparece esta idea de la música en un contexto emblemático, es “La fuga de Atalanta”

de Meier, quien a la par de sus emblemas triples, crea su versión sonora por medio de fugas de tipo canónico, donde también aparecen las tres partes del emblema a manera de voces, donde las de registro más alto representan el cuerpo y la voz correspondiente al bajo representa el alma; en este texto se ve una existencia contrapuntística en las imágenes, que se intenta remarcar con las fugas correspondientes a cada pieza del conjunto.

Como última referencia, quiero mencionar el libro de Javier Ariza, “Las imágenes del sonido” donde se aborda la música en una visión más completa (diferentes áreas de las artes) y con autores del siglo XX, así como expresiones de arte contemporáneo. Mi trabajo de tesis se enfoca en su primer capítulo, en la estructura del emblema triplex de Andrea Alciato, su historia desde los jeroglíficos egipcios, su herencia en la Hieroglyphica de Horapolo y su importancia en la emblemática Novohispana, así como la explicación de su conjunto tripartito (título, imagen, texto). El segundo capítulo trata de la naturaleza de la fotografía como un signo, después de su realismo y su implicación fáctica en el uso documental y científico. Por último, la tercera parte habla de la analogía de contrapunto musical con contrapunto visual, se definen los tipos, las especies y las funciones, para después dar lugar a mi propuesta personal, una combinación de la minificción literaria con la fotografía y la musicalidad del contrapunto.

La importancia de esta tesis radica en que con ella será posible hacer futuros análisis de tipo semiótico de otras imágenes que en su estructura utilicen imágenes, textos o ambas. Con ello no sólo se establecerá una base teórica fuerte; también se podrá adecuar de la mejor manera a medios como la prensa y el documental, tanto para análisis como para creación de fotografías en donde intervenga la semiosis como proceso de significación. Otro rasgo importante de este trabajo radica en el hecho de que en la escuela y en general en la carrera se teoriza muy poco, y me parece que es necesario crear conceptos que bien, puedan explicar de qué se tratan las imágenes, cómo funcionan, para poder así crear nuevas formas en el diseño y la comunicación visual. Otra parte importante es lo experimental, pues muchas veces se suponen ciertas cosas que el espectador a quien

van dirigidos los mensajes ya tiene bien definidas en sus arquetipos, se piensa mucho en teorías que su experimentación fue hace ya algunas décadas o a veces se basa la práctica en textos que son de otros países y cuya cultura por tanto influye en los resultados de dichas investigaciones, por esta razón quiero dejar testimonio que sirva para la sociedad mexicana y que en futuras aplicaciones quede como base teórica si es que todo llega a funcionar, si no es así quedará como un resto para que los futuros no repitan lo que ha salido mal.

Con esto mi hipótesis es la siguiente :Es posible limitar el significado en la lectura de una fotografía añadiendo un texto de carácter epigráfico o de mote, siendo mi objetivo general: Generar una propuesta fotográfica teórico-práctica que enriquezca el campo teórico del diseño y la comunicación visual en el ámbito fotográfico, que lleva de la mano a mis objetivos particulares, que son: Explicar el funcionamiento de las partes que conforman el emblema triplex (que consta de tres partes: un título, una imagen y un texto explicativo), crear una analogía del término musical de contrapunto para el sistema visual, desarrollar una teoría fuerte que sirva para la descripción de conjuntos que impliquen textos e imágenes, y crear en el público una lectura crítica de las imágenes fotográficas.

# CAPÍTULO I

Historia y definición del emblema triplex



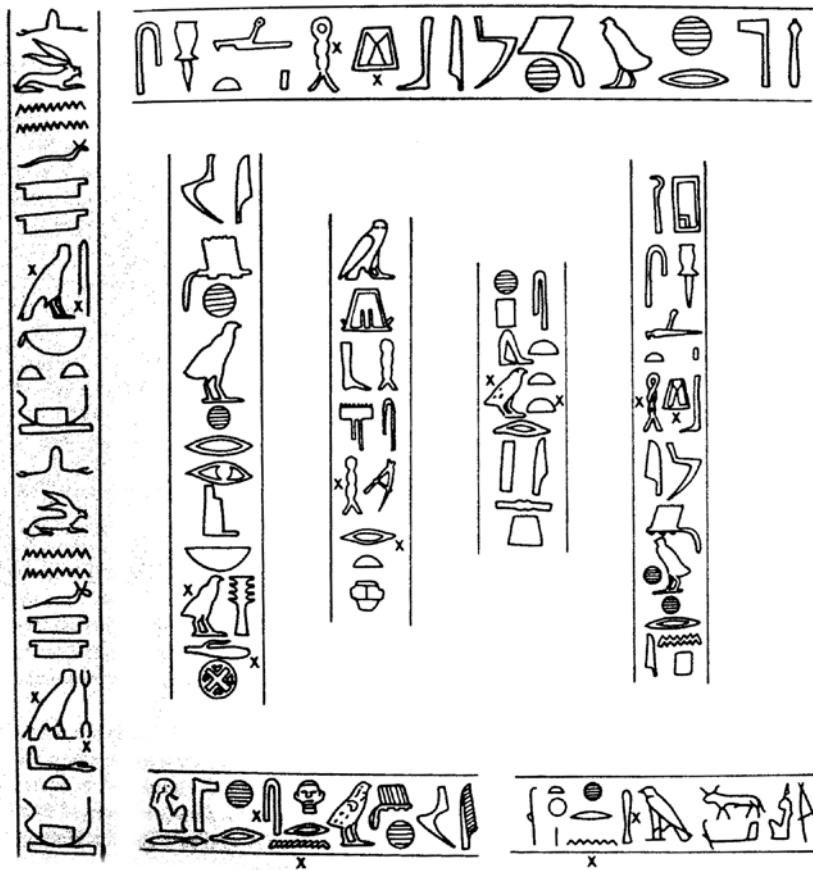
# Capítulo I. Historia y definición del emblema triplex.

## 1.1. Jeroglíficos egipcios.

Los antecedentes del emblema triplex, se remontan al Antiguo Egipto: el jeroglífico, que la Real Academia de la Lengua Española lo define como sigue: (de hieroglífico) Adj. Aplícase a la escritura en que, por regla general, no se representan las palabras con signos fonéticos o alfabéticos, sino el significado de las palabras con figuras o símbolos. Aunque la etimología parte del griego, entonces tenemos primero en latín hieroglyphicus que a su vez viene de  $\text{ιερογλυφιχοζ}$  de  $\text{ιερογλυφοζ}$  de  $\text{ιεροζ}$  sagrado, y  $\text{γλυφο}$  grabar. Por tanto la significación etimológica sería grabado sagrado; palabra que proviene de la observación que habían hecho los griegos al respecto, pues conocían la escritura grabada en las paredes de la arquitectura egipcia que primordialmente se encontraba en lugares sacros y monumentos públicos. (Fig 1)

Es importante distinguir que en el egipcio no existió tan sólo este tipo de escritura, se puede hablar de una evolución de la lengua en la que pasaron de sistemas de escritura y pronunciación diferentes a lo largo de varios milenios.

Fig.1 Jeroglíficos egipcios.



A continuación presento una breve clasificación de las etapas del idioma de acuerdo a Davis<sup>1</sup> :

Egipcio arcaico. (3100 a.C.-2650 a.C.) Pertenece al período predinástico tardío y los períodos dinásticos tempranos. No se suele considerar como una etapa porque las inscripciones son escasas y limitadas en contenido, como para permitir un análisis significativo.

Egipcio antiguo. (2650 a.C.-2135 a.C.) Pertenece al lenguaje de las inscripciones del Viejo Reino, período en que los primeros textos continuos aparecen.

Egipcio mediano. (2135 a.C.-1785 a.C.) Es el idioma en particular, del primer Período Intermedio y el Reino Medio. Asignado como el estado “clásico de la lengua”, utilizado en inscripciones literarias, religiosas e inscripciones monumentales durante el período Greco-Romano. Es muy cercano al egipcio antiguo en su estructura.

Egipcio tardío. (1550 a.C.-700 a.C.) Es la lengua cotidiana del Nuevo Reino y el tercer período intermedio. Fue utilizado particularmente en documentos seculares del período que va de 1300 a.C. a 1080 a.C. También se le encuentra en literatura e inscripciones monumentales. Es muy diferente del egipcio antiguo y del egipcio medio, especialmente en su estructura verbal.

Demótico. (700 a.C.- siglo V d.C.) Su cesor vernáculo del egipcio tardío cuya escritura también lleva el nombre de demótica. Va del período Tardío a la era tardía romana.

Copto. (III siglo d.C. en adelante) Estadio final de la lengua, único en el que se conoce la estructura vocálica y es reconocible en distintos dialectos. (Fig. 2)

1. W.V.Davies, *Egyptian Hieroglyphs*, p.81

Hay que tener en cuenta que este tipo de escritura se diferencia de muchas otras no nada más por ser muy consonántica, sino también por la relación que guarda con la cultura egipcia en su vida cotidiana. Digámoslo de otra forma; el egipcio pensaba que aquello que estaba representado en los jeroglíficos no era un simple texto común y corriente, más bien era algo que era factible en la realidad cotidiana. La vida y la muerte guardaban una estrecha relación donde la línea divisoria era muy delgada o casi inexistente. Basta con recordar la suntuosidad de las tumbas faraónicas, que no es un paso de la vida a la muerte sino una línea continua donde la ofrenda misma del faraón ostenta objetos y escenas de la vida cotidiana. En algunos casos los entierros se ven encerrados en el círculo vitalicio, pues los sirvientes y animales no nada más se representan en las pinturas de las tumbas y los interiores de las pirámides, no están solamente representados en el libro de los muertos del faraón en cuestión; muchas veces se encuentran los restos de sus sirvientes más cercanos y de sus mascotas, lo que es indicativo de la fuerte unión entre lo animado y lo inanimado.

Fig.2 Diferencias entre demótico y copto.

Demotic	Coptic	Value
Ⲛ	ϣ	sh
ϣ	ϣ	f
ϣ	ϣ	h
Ⲛ	ϣ	j
ϣ	ϣ	g
ϣ	ϣ	ti

## 1.2 Hieroglyphica de Horapolo.

Otro de los antecedentes que fue gran influencia en el nacimiento de la estructura emblemática denominada triplex es, La Hieroglyphica de Horapolo . Este documento tiene una historia muy peculiar que está bien descrita en la introducción a la versión castellana de los Emblemas de Alciato escrita por Santiago Sebastián , donde no sólo muestra el origen sino también múltiples influencias a posteriori. Aquí me voy a reservar a escribir una cronología de la Hieroglyphica y complementar con la introducción bien lograda por Jesús María González de Zárate del libro de Horapolo.

1419-Cristóforo Buondelmonte compra la Hieroglyphica en la isla de Andros.

1422-Llegan a Florencia los jeroglíficos de Horapolo en griego. Cuya traducción fue hecha por Filipo. El texto original se desconoce y se supone que estaba escrito en copto.

1505-Aldo Manuzio lo edita sin ilustraciones en la imprenta.

1543-Es iluminado por vez primera y traducido al latín y lenguas modernas.

De este libro existen dudas diversas, pues Filipo, quien encontró el libro, se dice que realmente él no lo tradujo; más bien lo escribió y después adujo que la autoría había sido del griego Horapolo. Otros mencionan al respecto que tan sólo tradujo el primer libro y parte del segundo, pues la parte final de este último aparece con algunas diferencias sustanciales que bien marcan el estilo o pensamiento de otra mano. En siglos en los que no había muchos documentos al descubierto se especuló sobre una invención de algún redescubridor de los emblemas; acción poco argumentada y deficiente por causas materiales y totalmente independientes a dicha época.

De la Hieroglyphica encontramos dos libros, cuyos títulos develan cierta carga de autoría según se ha explicado hace un momento:

Libro I. Jeroglíficos de Horapolo del Nilo que escribió en egipcio y que después Filipo tradujo al griego. Este libro consta de 70 jeroglíficos.

Libro II. De la interpretación de los jeroglíficos de Horapolo del Nilo. Consta de 119 jeroglíficos.

Con esto se deduce que las versiones posteriores a la traducción de ambos libros incluyen los jeroglíficos de los dos textos, esto es, un total de 189.

Cabe mencionar que la palabra jeroglífico se refería en su raíz etimológica a un grabado sagrado; los griegos en tiempos de Filipo o en los de Horapolo tenían un conocimiento escueto de los mismos, caso muy distinto al de la antigüedad, donde se utilizaba de forma cotidiana. Digamos que si no se conoce la base de la que partió Horapolo para la traducción, se puede pensar, que es difícil saber hasta qué punto había un conocimiento del egipcio de los jeroglíficos. Entonces se podría suponer que estaba escrito en copto, pero la escritura interpretativa de Horapolo revela que el egipcio para su época ya era poco hablado y conocido como en su origen, es decir, el jeroglífico ya había perdido muchos hablantes y escritores del mismo, de acuerdo a la cronología trazada en páginas anteriores.

El hecho de que el jeroglífico haya evolucionado en formas más simples no sólo contribuyó a una más fácil escritura del idioma y a una utilización de un mayor número de soportes, también, en detrimento, contribuyó a la pérdida de la escritura, pues siendo más simples, no sólo las formas, sino también los trazos para llegar a lo requerido, poco a poco se fueron perdiendo también algunos jeroglíficos de poco uso, tal como ocurre

en todos los idiomas, en especial aquellos que son aglutinantes y sintéticos. Un buen ejemplo puede ser el Latín, que al dividirse en vulgar y culto, la rama del latín vulgar dio origen a las lenguas romances, que hoy en día se utilizan cotidianamente en Europa y en lugares que fueron colonia de alguno de los países europeos, cuya lengua proviene de dicha raíz. En sí, es posible identificar variantes, mínimas y muy distantes en otros casos donde las palabras adquieren un uso específico en cierta región, y se ven con influencias que se vuelven definitivas. Para no ir muy lejos piénsese en el italiano y el castellano, o el catalán y el castellano. Digamos que no es necesario ser un lingüista o un filólogo para poder entender mucho de lo que se habla en uno u otro idioma sin tener un conocimiento previo de la lengua en comparación. Mas aún, en un escrito pienso que sería mucho más comprensible un breve texto de periódico o un señalamiento en la calle. Ahora, si se conoce el latín será mucho más simple entender cualquiera de las tres lenguas romances de las que estamos tratando. Lo mismo ocurre en el egipcio, sólo que al paso de los milenios, sí se ven diferencias más pronunciadas que no van nada más a ser una cuestión de pronunciación, sino también de escritura.

El proceso se vuelve más complejo por las diferencias espacio-temporales; en esta parte se puede decir que es como el cambio que sufrió el griego al pasar al latín, donde se implementan nuevas declinaciones y nuevas palabras, otras caen en desuso, pero a la vez hay un cambio en la escritura. Lo que haría casi imposible la comprensión del griego a partir del castellano sin tener como intermedio el latín, que sirve de eslabón en la cadena para entender con más exactitud la lengua más vieja.

Se puede decir, que la interpretación de los jeroglíficos fue como tal una interpretación, pero no basada en la estructura del egipcio sino en la simbología obtenida a partir de la mitología y diversas razones morales como las fábulas. Esto se debe a que para el tiempo en que Horapolo debió encontrar los jeroglíficos, ya poco se sabía sobre su significado original. Dicho esto, no se ha de demeritar su trabajo, pues a pesar de no haber tenido una fuente como la Piedra Roseta a su disposición, logró con

mucho ingenio dar una explicación de aquello que parecería ser ya algo para muchos intrascendente, y para otros algo misterioso y oscuro.

Otra de las dificultades con las que se enfrentó Horapolo, fue la estructura gramatical del egipcio, pues en su lectura no se trata de leer como en el español o en el griego, en una dirección, de derecha a izquierda y por palabras. La diferencia es que en el egipcio existen diversos elementos jerárquicos que influyen notablemente en la interpretación durante la lectura de una o varias líneas. Otro inconveniente suele ser la lectura, que puede ser leída de derecha a izquierda o viceversa (Fig.3); la aparición de figuras deíticas también influyen como bien menciona W.V.Davies : “...las grandes figuras debido a su proximidad con los nombres, actúan como determinativos.”<sup>2</sup> Estos últimos los explica él mismo: “Los determinativos, que como los fonogramas fueron derivados de los logogramas, eran situados al final de las palabras para ayudar a establecer su significado, de otra manera podría haber incertidumbre.”<sup>3</sup> El determinativo es una porción silábica que puede ser disilábica, trisilábica o tertrasilábica y se añade al final de un ideograma para dar el carácter de femenino o masculino a un sustantivo, o si se tratase de una idea más compleja situarla en un contexto. A esto último Zárata ya había aclarado sobre los jeroglíficos: “Lo que llama la atención es que sus representaciones, por lo general, están acompañadas por el llamado «determinante», palabras que no se pronuncian pero que centran en el verdadero sentido del término, el valor semántico de la palabra.”<sup>4</sup>

Esto es muy importante porque en cierto modo refuerza lo que mi hipótesis ha propuesto, limitar el significado de una imagen; los egipcios ya lo habían hecho con los jeroglíficos y utilizando semogramas (logogramas e ideogramas). W.V. Davis aclara que “La forma más simple de logograma, es aquella en la que una palabra es representada

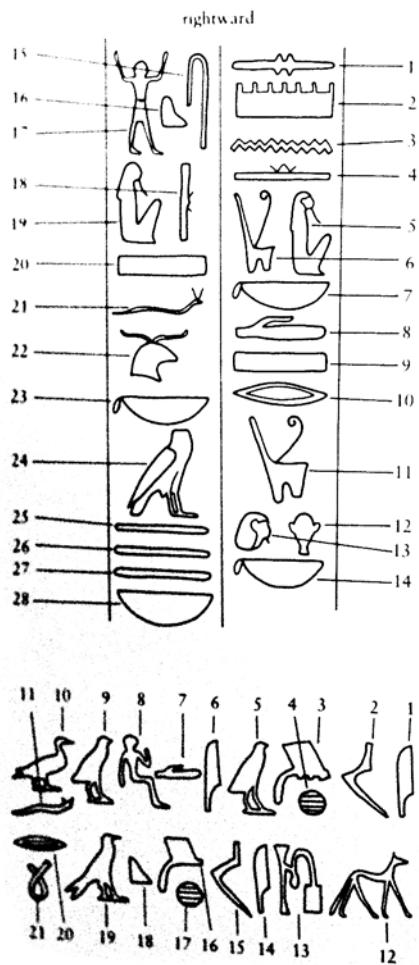
---

2. Ibid 1, p.89

3. José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, p.26

4. Ibid 1, p.102

Fig.3 Orden de lectura de los jeroglíficos.



directamente por un dibujo del objeto que, éste realmente denota...[]una formación desarrollada funciona por medio de una extensión o asociación de significado.”<sup>5</sup> Entonces la palabra por sí misma ya está siendo representada por un dibujo; la diferencia con lo que yo pretendo es que el nivel de representación es de mayor realismo, lo que hace más complejo el proceso por tener diversas variables que influyen determinando el significado no sólo por el objeto sino por la apertura que da una representación más semejante a lo que se ve todo el tiempo; es como si aún el sistema de signos de este otro sistema no existiera, pues pasa desapercibido por el hecho de que es algo que tiene un carácter cotidiano. Se puede decir que las extensiones de significado y las asociaciones se hacen de forma muy parecida a partir de un significante realista que partiendo de la propia realidad.

La otra parte que hace compleja la lectura de los jeroglíficos es su parte determinante y su función fonética, a lo que Davis agrega: “Los fonogramas fueron derivados por un proceso de préstamo fonético, donde los logogramas eran usados para escribir otras palabras o partes de palabras, de las cuales tenían un significado diferente pero compartían la misma estructura consonántica.”<sup>6</sup> En esto se puede hacer un símil con lo que nosotros, hispanohablantes, conocemos como homófonos, es decir, palabras que suenan igual pero que significan diferente, y además en algunos casos también su escritura se ve modificada. Pongamos como ejemplo la palabra “cerrar” que en México se pronuncia igual que “serrar” pero adquiere un significado diferente al verla escrita o al situarla en un contexto distinto. En un contexto sabemos a cuál de los dos se refiere por las palabras que le rodean y el tema en cuestión del que se está hablando. Aunque es claro que no se puede saber con exactitud, cuando se extrae una frase que contenga la palabra serrar y se aísla de su entorno, pues no se tienen datos suficientes para establecer su significado correcto. Un ejemplo de esto sería: “Cierra la puerta”, que el lector sabe

5. Horapolo, *Hieroglyphica*, p.20

6. Ibid 1. p.103

que se refiere a la acción de cerrar y no a la de serrar con un serrucho por el simple hecho de que la tiene escrita, pero ¿Cómo podría saber, en cambio si yo escribiese la frase “sierra la puerta”, de lo que estoy tratando de expresar? Es difícil si no se le lee. De aquí que la interpretación de los jeroglíficos se haga más compleja, pues quizá sería, a diferencia del castellano, más fácil saber a qué palabra se refiere la representación ideográfica en el momento en que es pronunciada, que si se viera escrita; pues los determinantes y las funciones silábicas de los ideogramas hay que conocerlos para saber que están cumpliendo dicha función, de lo contrario se puede llegar a una interpretación errónea de la idea por el hecho de que se quieran interpretar por separado o como un conjunto de ideogramas, siendo que aquellos tan sólo fungen como determinantes de sonido o de género, digamos, límites en el significado del jeroglífico.

Por todo esto, el trabajo de Horapolo no fue simple, y su interpretación ha de entenderse en función de su tiempo. Lo que es cierto es que la egiptología sufrió un rezago de algunos siglos por el hecho de que todas las interpretaciones posibles se basaron por mucho tiempo en las deducciones que dejó Horapolo en su Hieroglyphica. Esto dio lugar en el renacimiento a formas tan elocuentes y tan usadas como la empresa y el emblema.

### **1.3 Emblematum Liber de Andrea Alciato.**

El emblema tiene su origen en el griego emballo que quiere decir: colocar sobre o encima; por tanto, nuestra definición de emblema triplex podría tenerse como poner o colocar encima una parte sobre otra (Fig. 4); en este caso son tres. José Pascual Buxó lo define de la siguiente manera: “Entendemos, pues, por «emblema» un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados, una imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama...[]”, el cual toma

a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las «cosas» figurativamente representadas.”<sup>7</sup>

---

7. Ibid 1, p.105

Fig.4 Estructura del *emblemata triplex* de Andrea Alciato.



Emblema CVII  
VIS AMORIS

Aligerum fulmen fregit Deus aliger, igne  
Dum demonstrat uti est fortior  
ignis Amor.

Emblema CVII  
LA FUERZA DE AMOR

El dios alado quebró el alado rayo, para  
demostrar que el fuego del amor es más  
fuerte que el fuego.

Él claramente se está refiriendo al Emblema en cada una de sus partes. Pero antes de aclarar el significado de éstas, quiero hacer una cronología del libro de Alciato:

1531-Emblematum libellus. Consta de 99 emblemas, que tras ampliaciones llega al número de 212.

1549-Traducción de los Emblemas de Alciato al español por Bernardino Daza Pinciano y publicada en Lyon en 1549, bajo el título de Los emblemas de Alciato traducidas en rhimas españolas.

1615-Traducción al español por el valenciano Diego López y publicada en Nájera. Versión acompañada de comentarios eruditos y exégesis morales bajo el título de: Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres.

1573-Edición latina de los Emblemata en Lyon comentada por Francisco Sánchez de las Brozas. Esta versión tuvo poco éxito.

1577-Edición latina en México de los Emblemata pero sin figuras, por encargo de la Compañía de Jesús.

Cabe aclarar que la versión castellana de los emblemas en un principio no fue la mejor traducción que pudo hacerse; como indica Santiago Sebastián, las rimas estaban muy forzadas y difícilmente coincidían con lo que la versión latina quería decir, por ello, la versión segunda, aquí mencionada merece mayor consideración debido a que su traducción está más pulida y mejor lograda.

Del Emblema Triplex se puede decir que "...no se limita a la pintura, la res picta, sino que está íntimamente ligado al texto; ambos constituyen la res significans;

están unidos tan estrechamente como lo están el cuerpo y el alma.”<sup>8</sup> Así tenemos que el cuerpo lo conforman dos partes:

-La figura (pictura, icon, imago, symbolon ).

-El título (inscriptio, titulus, motto, lema).

Y el alma, que es la parte que le confiere al texto (subscriptio, declaratio, epigrama).

Cabe aclarar cuáles fueron los antecedentes de las partes que conforman al emblema triplex para poder entender con más precisión la conjunción de las tres partes ya citadas, y así conocer su proceso de génesis. Del mote, Ignacio Osorio nos dice que es un concepto utilizado por Erasmo Estobeo, el cual es una sintética expresión de un concepto filosófico-moral; lo constituyen los proverbios y adagios que enuncian por medio de breves fórmulas memorables las máximas de la filosofía estoico-cristiana. El epigrama, en cambio, procede de los textos de la Antología Palatina de Planude que Alciato “tradujo directamente del griego al latín y a los que añadió las ilustraciones que presuponía cada texto original”<sup>9</sup>

Una vez aclaradas las definiciones para el emblema, es necesario tomar en cuenta la estructura que lo convierte en triplex. Así, tenemos tres partes que se conjuntan para lograr una estructura cuyo uso ha trascendido hasta nuestros días. La parte de la imagen o pictura se puede decir que es una parte más de la evolución de la estructura, pues en principio tan sólo se tenía un texto explicativo, que en los Hieroglyphica estaba junto con un título pero carecía de imagen. Otra forma fue el de un título con una imagen, lo que derivó en la empresa, que consta tan sólo de dos partes; ésta la definió Emanuele Tesauro como sigue: “...la empresa «es un signo que con figura y mote significa alguna

---

8. Ignacio Osorio, *El género emblemático de la Nueva España*, p.18

9. *Ibid* 1, p.105

deliberación privada o noble propósito que se ha de llevar a término »<sup>10</sup>.

En esta última definición ya se ve que la empresa no basta tan sólo con acomodar partes una sobre otra, tiene un trasfondo que habrá de hacer algo más que una libre enunciación acompañada de una imagen, más bien tiene un propósito.

Otra forma utilizada más tarde en la Nueva España fue la alegoría en el ámbito editorial, donde María Isabel Grañén agrega: “Uno de los elementos parlantes utilizados en el grabado libresco es la alegoría compuesta de figuras humanas que llevan algún atributo convencional, que además las distingue y las caracteriza. La raíz de este signo distintivo muchas veces se encuentra en la mitología o en las fábulas que revelan, a su vez, comportamientos morales observados en la naturaleza. Por eso la alegoría es una alusión metafórica de la imagen representada.”<sup>11</sup>

Para mantener las piezas bien ordenadas voy a citar un cuadro comparativo que realizó Zárate y que puede aclarar mucho el nexo que se establece entre el jeroglífico (Horapolo) y el emblema triplex (Alciato):

“Tres aspectos caracterizan al jeroglífico:

- En un primer momento se indica el concepto o idea a representar.
- Seguidamente se presenta qué imagen se corresponde con tal concepto.
- Finalmente se justifica la correspondencia entre imagen y concepto mediante el oportuno texto.

El emblema de igual manera se compone de:

- Un mote o lema que expresa el concepto o idea que desea referir.
- La imagen que remite al concepto.
- El epigrama que explica y relaciona imagen y concepto.”<sup>12</sup>

---

10. Ibid 3, p.50

11. Ibid 8, p.19

12. Ibid 8, p.21

Contrapuestas ambas formas, se puede decir que existe una relación muy parecida entre las partes, pero hay que tener bien en claro que no es exactamente igual; en la primera de las formas se habla de indicar un concepto o indicar una idea a representar, es decir, que no es lo mismo que expresar el concepto o idea a la que se ha de referir. La diferencia ahí, aún no es clara del todo, pero cuando se relaciona con la parte subsecuente, la primera de las formas hace una correspondencia de la imagen con el texto, mientras que la otra de las formas no necesariamente hace una correspondencia, más bien remite, pero no por ello corresponde. Me refiero a la correspondencia como una forma directa en la que se ve lo que se enuncia, cuando no hay correspondencia no se ve lo que se enuncia, sino se hace que lo que se ve sea remitido por lo que se enuncia, en otras palabras, se remite a un significado que sin la parte prima no es posible hacer; si las partes del emblema se disgregan y se ven por separado difícilmente se podría saber a qué se está refiriendo la pintura, mientras que en el jeroglífico por ser una correspondencia directa, podrían verse por separado y saber que corresponde dicho título a dicha imagen; en el emblema la correspondencia se establece a partir del remitir a dicho significado cierta imagen. Digamos que si se cambia el mote, la imagen automáticamente remite a otra cosa, mientras que en los jeroglíficos no podría pasar esto porque son títulos primordialmente sustantivos que por lo regular dicen “así se representa” o “así representaban”, y que por tanto con más dificultad podrían generar dicho proceso, que aunque sea posible, no sería tan automático como en los emblemas.

En ambas figuras, emblema y jeroglífico, se tiene una tercera parte que en la primera explica y relaciona la imagen con el texto, a diferencia del segundo, donde la justificación de la correspondencia se hace por medio de un texto. Aquí la diferencia se genera en gran parte de las ediciones comentadas que se hicieron de los jeroglíficos de Horapolo, pues no bastaba la correspondencia que pudiese hacer el texto, sino que era necesario hacer ciertos comentarios para dejar bien en claro el significado del jeroglífico. Es importante saber que la Hieroglyphica en un principio carecía de imágenes, tal

como la conocemos hoy en sus distintas versiones en lenguas romances. Horapolo hizo la interpretación de los jeroglíficos egipcios, pero de acuerdo a las fuentes, no dejó su versión con los respectivos dibujos del jeroglífico que describía o interpretaba. Más tarde, después de la versión que imprimió el famoso impresor italiano Aldo Manuzio, se confeccionaron las imágenes que habrían de acompañarlo. Lo mismo ocurre para los Emblemas, pues en su origen carecen de una pintura, pero en el momento en que han de ser impresos por Steyner, el consejero imperial Peutinger, propone la utilización de grabados para ilustrarlos, entonces Breuil es el autor de los grabados para la primera versión ilustrada.

Y no es mera coincidencia el uso de los temas que quedan plasmados en este libro; se puede decir que todo está muy bien planeado, aunque muchos puedan pensar que su génesis sea azarosa, pues la función semiótica no es un pegote cualquiera que pueda fungir como la imagen, cuya función es bastante compleja. Aunque es posible que en primer término lo que se haya buscado fuese un atrevimiento estético para lograr una ganancia económica, no cabe duda que el grabador o quienes estuvieron a su alrededor para llevar a cabo los grabados, fueron personajes de gran talento artístico y conocimiento sobre las representaciones, así como de la mitología y en buena parte de la Hieroglyphica de Horapolo y las fábulas griegas. Su temática puede ser natural o artificial, entonces: “El tema o símbolo del emblema era tomado de los seres naturales o de los artificiales... [] Entre los seres naturales sobresalen los seres celestes, los elementos, los dioses y los hombres, las bestias, los peces, las serpientes, los insectos, los árboles, las hierbas, las flores, las piedras preciosas y los metales. Entre los seres artificiales están los instrumentos sagrados, domésticos, mecánicos, de navegación, de guerra, de música, las virtudes, los edificios, las letras del alfabeto y las matemáticas.”<sup>13</sup>

Zárate también hace hincapié en la diferencia que existe entre la forma triplex y el jeroglífico: “Si bien, el jeroglífico es una creación anterior en el tiempo al emblema,

13. Ibid 3, p.75

siendo éste un producto de aquél, existe una diferenciación notable que debemos resaltar. El jeroglífico presenta unos valores de aplicación más universal, razón por la que sirve de fuente a múltiples y en variadas manifestaciones plásticas. Esto no ocurre con el emblema, pues la imagen es más personalizada y su fin más particular.

Aquél quiere expresar en formas la visión del mundo de todo un pueblo, como lo fue el egipcio, mientras que éste nos ofrece la visión personalísima del autor y a veces en forma oculta...<sup>14</sup>

Su argumento va más allá de la cuestión de las partes y sus relaciones, nos habla de la universalidad que los conceptos pueden tener, y con él estoy de acuerdo, porque si se ve la influencia posterior de cada uno se puede encontrar que cada vez las formas se hacen más cerradas en sus significados, no sólo por su complejidad en el uso del lenguaje o por las formas que toma prestadas de la poesía, sino porque las interpretaciones y creaciones cada vez más personales contribuyen al hermetismo y a la oscuridad de la significación que se pretende; y aunque ambas son visiones personales de dos autores diferentes, las pretensiones de uno lo llevan a tener una apertura de significado un tanto mayor, aunque discutible hasta cierto punto; pues de ser esto totalmente como está enunciado no habría sido necesaria la póstuma explicación de los Hieroglyphica de Horapolo. En este apartado es pertinente hacer mención de un libro de emblemas marianos que se utilizó en la Nueva España, el Flores de Miraflores de Fray Nicolás de la Iglesia: “La obra se compone de 51 emblemas y de una descripción breve cada uno «declarando primero lo literal que encierra y aplicándolo después al misterio». Esta forma característica de la emblemática mariana se diferencia del resto de los libros de emblemas morales, puesto que a más del mote, figura y epigrama, incorpora un prolijo texto en prosa en donde se desarrolla la exégesis correcta del jeroglífico.”<sup>15</sup> Este libro de emblemas se puede entender como una decadencia, donde se pretende no desviar

14. Museo Nacional de Arte, *Juegos de ingenio y agudeza*, p.39

15. Ibid 5, p.28

el significado de los emblemas, de otro modo, se puede decir que la interpretación no debe hacerse a libre albedrío sino en base a la explicación, o dicho de otra forma, no debe haber cabida a la interpretación, y si la hay debe ser muy restringida.

#### 1.4 Emblemática Novohispana.

Es relevante añadir la influencia que los emblemas tuvieron en la sociedad Virreinal en la Nueva España, así como el proceso de identidad al que contribuyeron para dar lugar a lo que hoy nosotros conocemos como México. Como se apuntó antes, en la cronología de los emblemas se puede ver que el texto no tardó mucho en llegar a la Nueva España, su llegada fue en 1577 por encargo de los jesuitas; y no es casual que este grupo mendicante la trajera con fines de usarla para atraer a los fieles que eran ya partícipes de otras congregaciones. En primer lugar llegan los franciscanos en 1523, les siguen los dominicos tres años más tarde, y no es sino hasta el 9 de Septiembre de 1572, cuando los jesuitas llegan al Nuevo Mundo. Este rezago les hace tomar medidas para que puedan tener un número de fieles conveniente; una de estas medidas es la utilización de emblemas para la propagación de las ideas. Los emblemas, hay que aclarar que no siempre se utilizan como el emblema libresco, más bien, se adaptan a las artes para que su función pueda ser más didáctica y a su vez vistosa y pública. Que la gente pueda tener acceso a ellos sin necesidad de tener el libro o alguna reliquia en casa, donde se haga uso de alguno; en claro lo deja Ignacio Osorio: "...éste abandona el aire cortesano que le envuelve en Francia e Italia y adopta un carácter moral y propagandístico de los contenidos contrarreformistas; esta característica resalta plenamente desde 1577, cuando los jesuitas publicaron en la imprenta de Antonio Ricardo los *Omnia domini Andrea Alciati emblemata*. Al interior del texto Vicente Lanuchi, probable editor de libros dividió los emblemas de Alciato de acuerdo con la virtud, enseñanza moral o

vicio cuya práctica se alienta o se reprime.”<sup>16</sup>

Un factor que hace también del emblema, un uso idóneo, es la contrarreforma, que tras el Concilio de Trento, se agrava el uso de imágenes. La inquisición persigue todo aquello que pueda tener un carácter propagandístico de ideas como el Luteranismo y también asuntos de tipo herético, como eran las costumbres de los autóctonos del territorio novohispano: “Los primeros evangelizadores habían desplegado esfuerzos inmensos para destruir las formas más detestables de paganismo, como eran el sacrificio humano, el canibalismo ritual y la poligamia, junto con el aparato cultural que sustentaban estas prácticas: los cúes o templos, los ídolos, el clero autóctono y también los códices que cumplían las funciones de soportes discursivos.”<sup>17</sup>

En menor medida a los jesuitas les tocó la labor que los otros grupos religiosos ya habían comenzado, quizá se puede pensar que llevaban cierta ventaja porque no tuvieron que partir desde la nada, sino que tenían ya el fundamento de otros para empezar a construir sus ideas así como la difusión de las mismas. Otra ventaja se puede decir que fue el Concilio de Trento, por el hecho de que lo que hacían podría ser más difícilmente cuestionado por los fieles, ya que si no obedecían las leyes eclesiásticas, la inquisición intervendría rápidamente para evitar el flujo de ideas profanas y de inconformes. Un inconveniente para los jesuitas sería también el posible mal uso de las imágenes, pues podría ocurrir que en la búsqueda de formas que pudieran ser más convincentes para las poblaciones étnicas, se infringiera en el uso que la iglesia tenía determinado para éstas. En principio podría funcionar, pero hay casos en los que las interpretaciones podían dar lugar a contradicciones con la ley de Dios. En pocas palabras el difundir la religión era un problema que no sólo ponía en riesgo a los fieles sino también a los difusores de estas ideas.

Aún con estos inconvenientes, las nuevas tierras eran un terreno próspero para

16. Ibid 8, p.21

17. Ibid 5, p.29

la religión católica que, en Europa se veía ya muy decadente, entonces se pensaba que: "...la adhesión de los indígenas americanos vendría a compensar la pérdida de los protestantes que se habían alejado de la fe verdadera."<sup>18</sup> Lo que no deja de impresionarme, puesto que las lenguas del territorio al cual recién se había llegado eran desconocidas y tan diversas, es que la lengua era una cuestión bastante compleja, y primero habría que aprenderla para después dar lecciones de catecismo en náhuatl, maya, o el idioma en cuestión, para más tarde instruir a los nativos en el uso de las lenguas romances y el latín, básico en las misas hasta no hace mucho.

La utilización de los emblemas se vería reflejada en la diversidad de soportes en los que éste se implementó. Así, podemos hablar de pintura emblemática, poesía emblemática, túmulos funerarios, arcos triunfales, libros de emblemas, marcas librescas, tapices y biombos.

En la pintura destacan no sólo los pasaje bíblicos, los que tienen una función moral; la pintura de retrato es un género muy cultivado, donde se representan tanto funcionarios de alta jerarquía política y eclesiástica, como nobles que ostentan riqueza, el retrato, por tanto, tiene algunas peculiaridades: "La efigie no sólo imita la apariencia de una persona, sino que ésta se acompaña de atributos de su profesión, generalmente de medio cuerpo encerrada por un óvalo con una divisa en latín."<sup>19</sup> En este apartado haré una observación al respecto sobre la utilización del óvalo, ya que si en principio servía para enmarcar a la figura pictórica, más tarde la fotografía lo habrá de retomar como un recurso para darse el título de arte. En la fotografía es importante saber que hay una variante muy peculiar, que consiste en hacer un óvalo difuminado del centro hacia los bordes, lo cual experimenta un flujo centrífugo de la imagen. Hay ocasiones en donde al óvalo se le encuentra sólo en la María Luisa, otras en las que sólo está en la impresión en forma difuminada, y otras en las que se tienen ambas en conjunto.

18. Ibid 14, p.48

19. Ibid 8, p.19

La marca tipográfica es también una importante aplicación del emblema, que no sólo servirá para identificar la casa impresora sino también al mismo impresor y sus ideales, de ahí tenemos que: “Las primeras representaciones de la marca tipográfica se hacían en forma geométrica; estas composiciones evolucionaron al verse afectadas por la difusión de la literatura jeroglífica y emblemática, hasta que llegaron a imponerse cada vez más representaciones simbólicas difíciles de interpretar. No obstante, hay casos en los que el impresor hacía partícipe al lector de sus aspiraciones ideológicas, o de las tendencias espirituales, y para ello colocaba una divisa junto a su marca tipográfica.”<sup>20</sup>

Esto no sólo tiene un fin que implica trascendencia para el propietario de la imprenta o una marca de propiedad. Hay que darse cuenta que, si bien, pudo ser una aplicación que los editores de libros vieron como una forma de mostrar su conocimiento y acercarse un poco a los lectores más instruidos en el género, pudo ser también una marca que no dejara duda de que algún impreso herético tenía un lugar muy concreto de creación, una imprenta y un impresor específicos, lo cual ayudaba en gran medida a la inquisición a evitar el mal uso de las imágenes, y en dado caso si esto llegara a ocurrir, sería fácilmente identificable el responsable de lo acaecido. Los datos que llevaban las portadas de libro me parece que serían suficientes para dar con el infractor: “La portada del libro es un acceso visual al contenido del mismo. En ella se recoge el nombre del autor, el título de la obra, la persona a quien se dedicaba, el traductor, así como el lugar y la fecha de impresión. El grabador se valía de imágenes de gran impacto y con ello organizaba las portadas con símbolos, alegorías, atributos y emblemas en torno a un retrato, el escudo de armas y los santos, entre otros elementos, y suprimiéndose las imágenes puramente narrativas con el objeto de que el frontispicio fuera la introducción del libro o la hoja publicitaria donde se plasman las ideas del libro.”<sup>21</sup>

Marita Martínez habla de los biombos y hace mención del origen de la palabra oriental,

20. José Pascual Buxó, *La producción simbólica en la América colonial*, p.86

21. *Ibid* 20, p.91

la cual proviene de byo, que significa protección y bu, que significa viento; protección del viento. Los biombos eran un aparato decorativo plegable, que además tenían la función de llevar consigo emblemas pintados en serie, que a su vez describían series de acontecimientos como podían ser los continentes, las estaciones o cosas que ocurrieran por conjuntos, hay que decir que: “Cumplían los tapices con otras importantes funciones además de la decorativa: la moralizadora y la didáctica, tareas que desempeñarían con éxito los biombos novohispanos a través de temas históricos o humanistas con su gran contenido de la simbología tan popular del siglo XVII.”<sup>22</sup>

Los tapices también tuvieron un uso bastante difundido dentro de las altas jerarquías: “Era uno de sus grandes atractivos la infinidad de temas profanos allí desarrollados y si bien, no faltan las escenas bíblicas, se incorporan mayoritariamente las figuras de los personajes de la historia clásica y los asuntos mitológicos tomados de las obras de Ovidio, sobre todo las metamorfosis o metamorfoseos, que fue un texto básico, y que aparecía con cierta frecuencia en la pintura española.”<sup>23</sup>

La influencia en la Nueva España de las ideas de Alciato no sólo contribuyó a que la gente tuviese una fe muy arraigada, también fue útil para que la moral occidental tuviese un impacto cotidiano a la par de buscar un punto de enlace entre culturas para poder catequizar a las etnias del nuevo continente. Cabe aclarar que las manifestaciones no fueron nada más con fines religiosos, más tarde, cuando comenzó a surgir la idea de la independencia de México, los emblemas no sólo se vieron como parte fundamental, como un símbolo nacional, sino se vieron como parte de una identidad. Tal es el caso descrito por Jaime Cuadriello<sup>24</sup>, donde la génesis de la imagen de la Virgen de Guadalupe no es tan sólo una creación hecha a capricho, más bien es un conjunto de imágenes que se han fusionado y han hecho algunas sustituciones para lograr una imagen con

22. Ibid 14, p.51

23. Ibid 14, p.86

24. Ibid 14, p.128

una carga icónica bastante compleja, pero que al mismo tiempo genera identificación, pues se habla de Juan Diego, personaje que por el hecho de ser nacido en las tierras de los autóctonos hace que la identificación sea más pronunciada, y por tanto muy bien aceptada. En esta imagen se conjuga la cultura occidental europea con la americana y da lugar, a partir de elementos que están en común, nuevas formas.

Lo primero. El águila imperial que representa la corona de Austria y a su vez el águila-Júpiter, en el contexto americano tiene la acepción de la fundación de Tenuchtitlan; no tardará mucho en convertirse en un ángel, y la figura de algún obispo que es levantada por esta ave, tampoco se rehusará a ser sustituida por la de una mujer. Los rayos que emanan de la virgen serán los rayos de Júpiter, el manto celeste habrá de abrazar a todos sus hijos cual estrellas que son, cada una brillante en la noche celeste. Al mismo tiempo la mujer descansará sobre la luna, pues no hay cosa más grande que el Sol y Selene. Como el lector habrá notado hay una clara influencia del símbolo nacional fundacional en la creación de la Virgen de Guadalupe, y aunque parece sorprendente, no deja de ser en nuestros tiempos un icono que se ve por doquier, en playeras, en altares en las escuelas (aunque se dicen laicas), en dijes, tatuajes e infinidad de soportes que aunque en muchos casos pierden su lugar sacro, dan cuenta de la tradición de los feligreses por la búsqueda de una identificación, algo en qué creer, algo propio.

Para concluir este capítulo haré algunas anotaciones en lo que se refiere a la semiótica de las partes del emblema. El hecho que me interesa aquí perfilar, es el que confiere al de esta tesis, que es el límite del significado de una imagen añadiendo las partes de las que ya tratamos, el mote y la inscripción. Partiendo del primero, Buxó es un buen punto para dar comienzo: “Dicho brevemente, el mote o inscriptio no traduce todas las instancias de significación susceptibles de ser identificadas en la imagen, sino que indica –de manera compendiada y tal vez ambigua– su contenido simbólico-ideológico preponderante.”<sup>25</sup> Esto trasluce cómo el límite consiste en ir hacia la parte

25. Ibid 14, p.134

preponderante, es decir, la que ha de ser la interpretación más inmediata; cuando se agrega la palabra ambigua, se refiere a que no es del todo certero, pero tampoco subjetivo a manos libres. Se puede decir que hay un rango en el que se intenta inscribir el significado.

Por último hay que tomar en cuenta una conclusión del mismo José Pascual Buxó para poder pasar al siguiente capítulo, ésta es referente al lenguaje:

“De conformidad con Benveniste, la relación de interpretancia es fundamental desde el punto de vista de la cultura, toda vez que la lengua es el único sistema semiótico capaz de conferir a otros conjuntos la calidad de sistemas significantes, informándolos de la relación del signo. Las lenguas son , pues, los interpretantes obligados de las demás manifestaciones semióticas en el seno de una comunidad cultural: lo que dicen las imágenes es- más allá de su referencia a una clase de objetos naturales o artificiales- lo dicen realmente por obra de la interpretación lingüística de sus contenidos simbólicos o, mejor aún, los contenidos semántico-ideológicos que atribuimos a las imágenes son el resultado de una modelización verbal de los signos icónicos, por medio de la cual se otorga a la relación de semejanza efectiva entre el ícono y el referente un carácter suplementario de contigüidad asignada con respecto a otros contenidos de naturaleza no perceptible, sino cognoscible. ”<sup>26</sup>

Con esto tenemos como punto de partida para lo que sigue, el lenguaje, que es el sistema explicativo de todo aquello que nos rodea. De ahí que sea posible el nacimiento de lo que hemos estado tratando a lo largo de estas páginas: los emblemas de Alciato y los jeroglíficos de Horapolo. Ya que si dicha explicación metalingüística no fuese posible, difícilmente este par de libros hubiesen existido. La modelización verbal, en torno a la explicación universal de los jeroglíficos egipcios dio lugar formas tardías, las que difícilmente hubieran sido posibles generar sin ayuda del lenguaje. De otra forma, los escritos egipcios hubiesen perdido su significado original y jamás hubiese sido posible su

26. Ibid 14, p.140

interpretación si no fuese por las cualidades descriptivas que puede tener el lenguaje con respecto a sistemas no lingüísticos o de estructuras distintas, las que se presentan en cada una de las lenguas que conforman la inmensidad de maneras de pensar del ser humano.

# CAPÍTULO II

## Relación fotográfico-semiótica



## Capítulo II. Relación fotográfico-semiótica.

### 2.1 Definiciones de acuerdo a Charles S. Pierce

El término semiótica, parte fundamental de este capítulo hay que definirlo, pues se han generado diversas definiciones de acuerdo a las distintas escuelas y autores. La que aquí presento pertenece a Charles S. Pierce, quien creó definiciones para la semiótica de acuerdo a un sistema lógico proposicional, lo cual me da una ventaja por ser muy preciso. La precisión la defino en términos de la ambigüedad del significado a la que se pueden prestar los términos en el momento de su uso. Para ser más exactos quiero decir que las definiciones de Pierce son muy parecidas a las definiciones propias de las matemáticas, donde todo se establece en primer término para después crear un desarrollo de la teoría con los conceptos básicos, los que siempre tienen una arbitrariedad que es necesaria. Bien, la definición de semiótica queda entonces como “ciencia general de los signos”.

Tener en cuenta las definiciones de este autor, es fundamental, porque han servido en mucho al desarrollo del estudio de la semiótica y en especial a la explicación de algunas manifestaciones como es la fotografía. Ahora cabe mencionar los tres términos que se irán a utilizar en lo subsecuente, así como sus respectivas definiciones:

Signo: “Un signo o representamen, es algo que, para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto.”<sup>27</sup>

Ícono: “Un ícono es un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista el objeto.”<sup>28</sup>

Índice: “Un índice es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto.”<sup>29</sup>

Símbolo: “Un símbolo es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el símbolo se interprete como referido a dicho objeto.”<sup>30</sup>

Estas últimas tres definiciones serán las primordiales en lo subsecuente porque con éstas, el panorama queda planteado de manera formal, además son relevantes por la

---

27. Charles S.Pierce, *La ciencia de la semiótica*, p.3

28. Ibid 27, p.22

29. Ibid 27, p.22

31. Ibid 27, p.24

influencia que han tenido en la fotografía. Además que el problema surge a partir de un tipo de fotografía donde todavía el soporte principal suele ser el negativo. Muchos refieren estos conceptos en su desarrollo únicamente a la fotografía que conocemos como analógica, descartando la digital por tener un medio de fijación electrónico. En este trabajo no indagaré en cuestiones filosóficas de este carácter pero sí haré hincapié en que no se ha de hacer a un lado lo digital como se ha hecho comúnmente en otras épocas con los medios de representación de nuevo orden, donde se defiende la tradición con argumentos que la declaran como mejor o más acorde a los fines económicos y de trabajo, donde hay implicaciones teóricas y técnicas, que rehuyen los más viejos por no poseer los instrumentos o los conocimientos para poderlas implementar en su obra.

La fotografía hoy, tras haber sucedido tanto tiempo de rupturas técnicas y conceptuales podemos decir que es posible no dejarla definida con una sola de las tres palabras anteriores (índice, ícono, símbolo), sino más bien puede ser una combinación de dos o tres de ellas. Pues cabe aclarar que no se trata de enclaustrar en una palabra lo que no se puede describir del todo con un discurso; más bien las definiciones sirven como base teórica que habrán de dar un lugar a la fotografía, y no al contrario, despojarla de su historia y de sus atributos específicos como materia.

Charles S. Peirce también hizo relación de sus conceptos con nuestra materia de estudio y una de sus contribuciones es la siguiente en el campo de la fotografía:

“La fotografía, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza.”<sup>31</sup>

Estas breves líneas ponen en claro que la fotografía como se concebía en aquel momento tenía un fin de representación de tipo realista y naturalista, lo que no implica que existan otras formas diferentes de representar los objetos; Él nos dice en esta reflexión que las

31. Ibid 27,p.30

fotografías son “en ciertos aspectos” exactamente iguales a los objetos que representan; lo cual deja una posibilidad a que no sean en su integridad, tal cual los objetos que representan, es decir, hay cosas que pueden verse distintas. A esto es importante recalcar el hecho de que nos está hablando de una representación, que indica, como consecuencia, que no es la cosa en sí lo que está en una fotografía sino más bien una representación, e implica necesariamente una visión personal del fotógrafo. En la representación se puede decir que es de tipo realista, naturalista, abstracta, surrealista, etc. Y por consiguiente da una flexibilidad enorme a la fotografía en sí misma, el problema es que existe la costumbre de identificar a una fotografía como tal, cuando se crea bajo los parámetros de representación en los que debe haber un parecido casi idéntico de acuerdo a la corriente realista. De otra forma es difícil saber que se trata de una fotografía.

Ahora, si tomamos a la fotografía como un signo, es posible añadir que: “El signo solamente puede representar al objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del objeto.”<sup>32</sup> Que es importante por tratarse de nuevo de una “representación” (a partir de una interpretación) y una “alusión” y no de un conocimiento o reconocimiento del objeto, pues eso depende en gran medida del espectador y de su bagaje cultural en el momento en que da lectura a la fotografía. Es hacer a la imagen fotográfica un poco inocente, y en efecto lo es, porque recordemos que los fines nosotros los adjudicamos a los objetos; algo que la tradición ha hecho es no sólo definirlos sino restringirlos a sólo unos cuantos, y claro ejemplo de ello es el uso de la foto para dar legitimidad a los documentos que fabrica el estado para identificar a los ciudadanos en las instituciones. Las credenciales son un argumento para decir “este (refiriéndose a la fotografía) soy yo”, y se ha de corroborar con el nombre que tienen las fotos escrito a un lado.

---

32. Ibid 27,p.48

## 2.2 Definiciones de acuerdo a Philippe Dubois.

La problemática se agudiza en terrenos tan ásperos donde la foto se vuelve un factor determinante para el reconocimiento, de ahí, que sea necesario encontrar la relación teórica que pueda explicar el paso de una representación a la identificación misma de un sujeto por medio de una imagen. Las definiciones de este autor no dejan nada más las cosas en abstracto sino se dirigen a ejemplos concretos de fotografías ya tomadas. Él se basa en Pierce para adecuar las definiciones de símbolo, ícono e índice al ámbito fotográfico. Dubois marca la importancia de esta tríada : "...lo importante en el icono es la semejanza con el objeto- ya sea que éste exista o no: Lo importante en el index es que el objeto exista realmente y que sea contiguo al signo del que emana-, ya sea que éste se parezca o no a su objeto...En cuanto al símbolo , su característica básica es ser convencional y general..."<sup>33</sup> En base a esto él mismo concluye que existen tres posiciones epistemológicas en lo referente al realismo y el valor documental de la imagen fotográfica (Fig 5-7):

1. "La primera de estas posiciones ve en la foto una reproducción mimética de lo real. Verosimilitud: las nociones de semejanza y de realidad, de verdad y de autenticidad se recubren y se superponen exactamente según esta perspectiva: la foto es concebida como espejo del mundo, es un icono en el sentido de Charles S.Pierce.

2.La segunda actitud consiste en denunciar esta facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real. Toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica, y perceptualmente codificada. Según esta concepción, la foto no puede representar lo real empírico (cuya misma existencia por otra parte es cuestionada por el presupuesto que subtiende dicha concepción: No habría realidad fuera de los discursos que la hablan),

33. Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*, p.29

sino sólo una suerte de realidad interna trascendente. La foto es aquí un conjunto de códigos, un símbolo en la terminología pierciana.

3. Por último, la tercera manera de abordar la cuestión del realismo fotográfico señala un cierto retorno hacia el referente, pero desembarazado ya de la obsesión del ilusionismo mimético. Esta referencialización de la fotografía inscribe al médium en el campo de una pragmática irreductible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es ante todo *índex*. Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (*icono*) y adquirir sentido (*símbolo*). ”<sup>34</sup>

---

34. Ibid 33, p.31

Fig.5 Ejemplo de *ícono*. Invasión, de Josef Koudelka.



Fig.6 Ejemplo de *símbolo*. El violín de Ingres, de Man Ray.



Fig.7 Ejemplo de *índice*. Rayograph, de Man Ray.



Con ello queda claro cómo está bien lograda la relación semiótico-fotográfica, donde la terminología pierciana queda bien aclarada para el ámbito de las imágenes fotográficas. Más tarde aparecen las diferencias que hacen entrever la participación categórica de los conceptos conforme a los factores que van determinando el proceso que subyace a una toma: “El punto de partida es pues la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, el principio elemental de la huella luminosa regida por las leyes de la física y de la química. En primer lugar la huella, la marca, el depósito. En términos tipológicos eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de “signos” entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (la marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. Todos estos signos tienen en común “el hecho de ser realmente afectado por su objeto”(Pierce, 2.248), de mantener con él “una relación de conexión física”(3.361). En este sentido se diferencian radicalmente de los iconos (que se definen sólo por una relación de semejanza)y de los símbolos (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una convención general).”<sup>35</sup>

Si volvemos al asunto de la fotografía como un modo de representación que parte de la realidad, parece ser que un convenio será difícil de entrever. Digamos que cada individuo en su realidad individual podría hacer su propia interpretación de un momento y así conducirla a una representación que también sería personal, pues no será necesario tener en cuenta como uno de los requisitos para que una fotografía pueda ser llamada como tal, el que tenga una aparente mimesis con lo que está fotografiado, más bien: “La fotografía por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente pero esto no implica a priori que se le parezca. El peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético.”<sup>36</sup>

35. Ibid 33, p.48

36. Ibid 33, p.51

Donde el index es lo que crea esa relación con la realidad, no su semejanza con el mundo exterior; de ahí que se pueda generar todo tipo de fotografías con representaciones tan diversas como personalidades en el mundo sin que por ello tengan que coincidir en el punto de que ha de existir una relación de imitación con el objeto al que se fotografía. Queda tan sólo una cuestión que parece ser dudosa, y es el caso de que se presente una fotografía digital. Aquí la dificultad radica en que en lugar de un negativo se obtiene un registro en píxeles, ¡y eso es!, un registro que en lugar de ser tangible como la película, queda dentro de un sistema de información binaria; y diré que es equivalente al negativo porque puede ser utilizado para la reproducción posterior de la toma en diversos soportes. En el caso del camino digital no se puede hablar de un index en sentido de huella sino en una traducción de la luz en unos y ceros que se da en un tiempo ínfimo y que queda guardada dentro de una tarjeta de memoria, mientras que en el negativo dicho index se conservará desde el momento en que se hace la toma, hasta que el negativo perezca. El uso del vocablo grabar, para las fotos digitales es inadecuado porque no hay un material que sea atacado con presión para dejar el código binario impreso. Más bien, se guarda una secuencia de unos y ceros; un positivo en formato digital, diferente a la película, que queda plasmada en forma negativa.

Lo más importante es que aunque no lo parezca, en la fotografía digital también se puede hablar de un index, muy similar al que deja una sombra, ya que estamos hablando de la luz. Existe entonces una relación física entre el CCD de la cámara digital y lo que se fotografía, porque los fotones de luz que inciden en el dispositivo son transformados en electricidad. Dicho de otra manera, el número de electrones que se produzcan en el CCD serán directamente proporcionales a la cantidad de luz recibida; hasta este momento queda un registro que ya se ha convertido en electrones, lo cual se puede decir que es como un negativo que aún no se ha revelado. La diferencia entre lo analógico y lo digital, en lo que sigue, será muy clara debido a que en el caso de un negativo habrá que esperar un proceso químico para poder ver el resultado, mientras

que en la toma digital, la conversión de electrones a un código binario traducido en píxeles es casi inmediata; digamos que el revelado es casi instantáneo, algo muy parecido a lo que ocurre en las fotografías analógicas e instantáneas Polaroid. El index digital es fugaz.

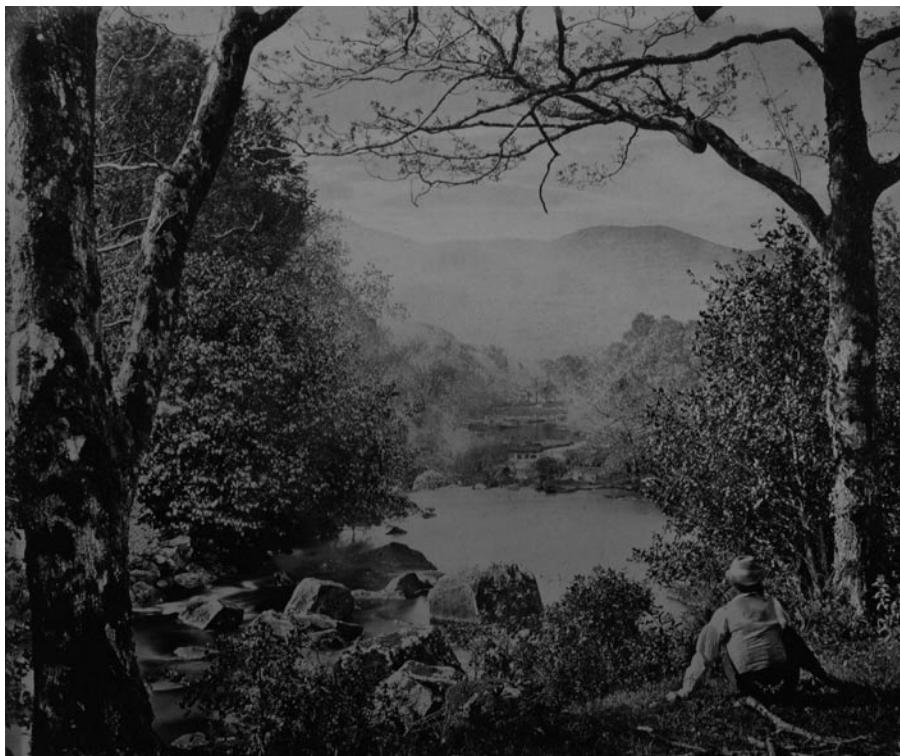
En base a nuestra tríada y el uso que ha tenido la fotografía, en estos últimos decenios, parece que ha comenzado a haber cierta crítica a los usos que autentifican de un modo u otro al dispositivo fotográfico, entre los cuales uno de sus más importantes representantes, Joan Fontcuberta, ha hecho diversas propuestas para que la reflexión se lleve a cabo por parte del espectador. No por ello se ha de olvidar que la crítica existió desde los albores de la fotografía, buen ejemplo son los decimonónicos ,que “Creyendo reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel de la realidad, los pictorialistas no pudieron proponer otra cosa que una simple inversión: tratar la foto exactamente como una pintura, manipulando la imagen de todas las maneras: efectos sistemáticos de indefinición “como en un dibujo”, puesta en escena y composición del tema y, sobre todo, intervenciones innumerables, a posteriori, sobre el negativo mismo y sobre las pruebas, con ayuda de pinceles, lápices, instrumentos y productos diversos.”<sup>37</sup> (Fig 8 y 9)

Lo que da una vez más prueba de que la fotografía no es más que una representación de lo que nos rodea y cuyo fin, no siempre es ni ha sido el de obtener imágenes de tipo mimético.

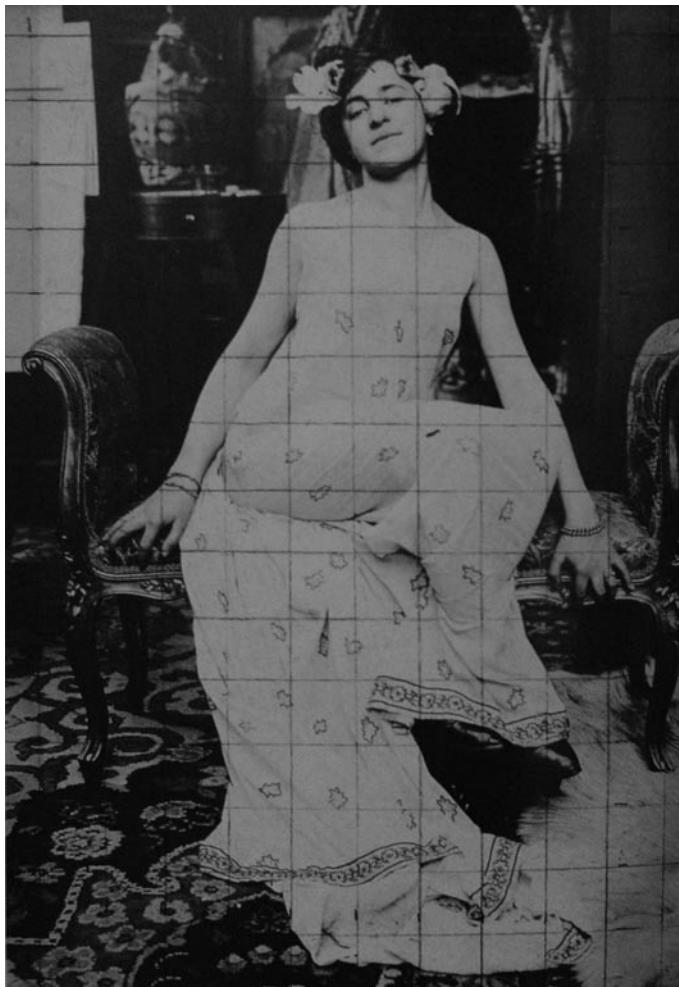
---

37. Ibid 33, p.59

**Fig.8** Ejemplo de una vista pictorialista. *Landscape in Ireland*. J.P. Jennings.



**Fig.9** Fotografía de Alfons Mucha como base para un dibujo.



### 2.3 Susan Sonntag y la fotografía documental.

Las contribuciones de esta fotógrafa son relevantes no sólo por haber sido una mujer que incursionara en el ámbito de la foto, sino más bien por ser una teórica que escribe a partir de lo que acontece en su trabajo. La teoría nace tras una práctica en el género documental bastante prolífica, respaldo que muchas veces no se da; los teóricos en ocasiones creen que pueden hacer sólo teoría, y los que practican el oficio piensan que no hace falta la teoría porque sin ella han podido llevar a buen término su labor. El músico austriaco Arnold Schönberg pone en claro esta situación cuando escribe en su “Tratado de armonía” (Harmonielehre) : “¿Por qué no se llama también “teórico” al maestro ebanista o “maestro de música” al teórico musical? Porque existe una pequeña diferencia: el ebanista no puede nunca entender su trabajo de manera meramente teórica, mientras que el teórico musical, generalmente no sabe utilizar la práctica; no es un “maestro”. Aún más: el auténtico teórico musical se avergüenza del trabajo práctico, porque considera que eso no es lo suyo, que es cosa de otros.”<sup>38</sup> En esta parte trataremos con puntos de vista que no parten de una observación o una práctica de la fotografía aisladas una de la otra sino en conjunto.

Para hablar del documental es necesario saber ¿Qué es el documental? Y no por ello intentar homogenizar las definiciones que han dado decenas de fotógrafos sino encontrar una que nos sea útil y a su vez sea útil a otros, dicho esto, ha de ser lo suficientemente contundente y abierta a la interpretación; Paul Strand nos da un buen argumento que dice: el documental es “()...tener un interés por la época en que se vive: lo que ocurre a la gente y a la sociedad en nuestro derredor.”<sup>39</sup> Por tanto puede englobar infinidad de acontecimientos, que van desde un invento hasta la vida de una ciudad, los objetos de la época o los oficios que se ejercen, las tareas cotidianas, y en fin,

38. Arnold Schönberg, Tratado de armonía, p.1

39. Paul Hill/Thomas Cooper, Diálogo con la fotografía, p.13

todo aquello que lleve consigo la intención, el interés del momento propio, de lo que acontece en el momento en que nos encontramos en un tiempo y espacio definidos por innumerables factores que determinan lo que somos, lo que el resto son y el mundo mismo que nos rodea cada día de nuestra existencia. Es un conjunto que no depende tan sólo de un individuo o de sus acciones aisladas, sino más bien se requiere de la participación de una sociedad que por sí misma existe en las ciudades, en los pueblos, o en el campo, la que nos hace vernos reflejados o refractados en sí misma para describir con imágenes el hecho, lo hecho.

Con frecuencia se suele relegar este género únicamente a los fines periodísticos. A veces se puede escuchar un uso un poco menos común que sirve a la historia, y es el que se encuentra en los archivos fotográficos o en las colecciones o acervos históricos, entonces se puede hablar de un documento, cuya función radica en ser un objeto que proporciona información de otro tiempo que puede servir para explicar algún asunto en particular. George Podger propone una visión que quizá va más por el lado de la técnica pero que es igualmente útil, el documental: "Es uno de los mejores medios de expresión. Debe ser orgánico, muy visual (por el lado fotográfico), y una reflexión de ideas por parte de los textos. La combinación de ambas cosas debe ser entonces muy poderosa."<sup>40</sup>

Lo interesante es que la lectura en él, no sólo hace una lectura de imagen sino también una lectura de un texto; la relación de la fotografía y el texto es importantísima por el grado de simbiosis semántica que queda inscrito en dos formas de expresión que se conjugan para dar una sola.

Como ya se dijo antes la fotografía ha tendido a ser aceptada como una representación realista de alguna situación y por ello la crítica ha sido muy dura desde el punto de vista documental; pareciera que todo lo que se ve impreso en los medios de comunicación masiva ha de ser aceptado sin cuestionarse, sin digerirse, ni siquiera

40.Ibid 39, p.70

pensarse. Parece que todo se ha de aceptar y ser comido por el público sin ningún argumento mas que el que el propio autor o el medio mismo dicta.

Susan Sonntag sabía del alcance que tenía una fotografía en un mundo como el nuestro, donde la visión personal no queda de lado y siempre permanece en la obra de cualquier fotógrafo. Algunos piensan que es posible o debe hacerse la fotografía documental de tal forma que no se preste a confusiones, que debe ser neutral y que no debe adoptar una postura favorable o encontrada con lo que se presenta. Esto es francamente imposible, de una forma u otra resalta el carácter de quien hace la toma, ya sea en su tipo de encuadre, su temática, los colores, la nitidez, etc. En las fotografías queda la evidencia de su autor pero también, en el género documental existe una pretensión, el querer convencer a la gente de algo que es una suma de lo real y lo verdadero, lo fáctico; entonces: “Las fotografías suministran evidencia. Algo que conocemos de oídas pero de lo cual dudamos parece irrefutable cuando nos lo muestran en una fotografía.”<sup>41</sup> Sí, parece que las fotografías por sí mismas ya implican una verdad de la realidad que no es cuestionable, y más aún cuando son parte de algún medio informativo; las fotografías cuentan historias o hacen que la gente se las cuente en su cabeza, pero la historia completa sólo permanece frente al fotógrafo durante unos instantes para ser captada por el oportunismo de la lente, lo que queda en el registro es sólo lo que alguien vio o quiso ver y “Como cada fotografía es apenas un fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde esté insertada.”<sup>42</sup>

Su inserción en los periódicos no hace que la fotografía se vuelva más poderosa en cuestión de un hecho, lo que da poder a estas imágenes es la visión que se le impone al lector, donde no se le permite emitir una opinión, se le dice lo que es y la opinión ya está dada, el lector sólo la acepta o la rechaza pero muchas veces no emite la propia; esto va de la mano con que la foto sea sinónimo de fáctico pues “En vez de limitarse

41. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p.15

42. Ibid 41, p.97

a registrar la realidad, las fotografías se han transformado en norma para la apariencia que las cosas nos presentan.”<sup>43</sup> En un nivel gráfico la gente no se da la libertad de preguntarse ¿Qué es esto? ¿Realmente lo que estoy viendo es así? No, el código visual ya está dado por sentado y no existe la menor réplica ante una escena que está representada por medio de una fotografía de tipo realista.

A veces me pregunto si la gente tiene todavía mucha inocencia y cree que todo lo que le ponen en fotografías es cierto o quizá, confía tanto en el aparato de los medios de comunicación e información que le parece inadecuado cuestionar; otra posibilidad es que hay un desconocimiento tal de las posibilidades que ofrece el aparato, que la ignorancia conlleva a la aceptación automatizada.

“...fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir.”<sup>44</sup> Y en efecto siempre que se separa un fragmento para ser fotografiado se piensa en términos de un encuadre, la problemática se da porque dicho encuadre al parecer no hace exclusión alguna, como si se tratara de un juego retórico donde la parte se toma por el todo, es decir, una sinécdoque visual.

## **2.4 Técnica fotográfica del blanco y negro como medio de realismo en el documental.**

La fotografía documental nació cuando todavía la película de color no existía; y aun cuando el negativo en color o la diapositiva comenzó a tener más devotos, los periodistas fueron quizá los últimos en aceptar el cambio. Uno de los principales problemas que se presentó fue que la película en color no tenía índices ASA tan sensibles, cosa que para el fotógrafo que busca una noticia es fundamental, porque debe poder disparar

43. Ibid 41, p.116

44. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p.54

su cámara bajo condiciones de luz muy disversas, que van desde una toma con mucha luz y estática, hasta una toma con una iluminación tenue o quizá una en donde sea necesario disparar a velocidades muy altas. Otros inconvenientes los plantea Henri Cartier Bresson hacia el año de 1985: “El color, en fotografía, está basado en un prisma elemental y, de momento, esto no puede ser de otro modo, ya que no se han hallado los procedimientos químicos que permitan la descomposición del color debido a su complejidad (en los pasteles, por ejemplo, ¡La gama de verdes tiene 375 matices!) Para mí, el color es un medio muy importante de información, aunque la reproducción se ve limitada por la química y no puede ser trascendental, debe ser intuitiva como la pintura. A diferencia del negro, cuya gama es más compleja, el color no ofrece más que una gama completamente fragmentaria.”<sup>45</sup> Lo que habla de un proceso en donde la adaptación al color fue lento, en especial por parte de los fotógrafos con más años en el campo. Mi padre cuenta que para 1974 él comenzó a tomar fotografías en color; y en efecto el ASA disponible era 25 ó 50, ambas películas de grano muy fino que vendían Kodak (kodakchrome) y AGFA (agfachrome), también habla de las películas de ASA 400, las que no le gustaban por presentar los puntitos del grano grueso. Yo he visto sus fotografías de esos años y debo decir que los colores son buenos, no encuentro algún pero, aunque sí creo que para la fotografía de prensa debió ser poco útil el negativo en color por sus restricciones técnicas, no por su gama de matices y tonos.

El mismo Premio Nobel Mexicano, Octavio Paz decía que “la realidad es más real en blanco y negro”<sup>46</sup>, lo que parece razonable cuando se está habituado a que las fotografías por tradición y por experiencia se vean en blanco y negro, y se utilicen con fines propagandísticos o de información en los medios de comunicación; ha de recordarse que no hace mucho, la televisión también era en blanco y negro, y dejó de serlo por la invención del mexicano González Camarena. A mi parecer se trata

45. Henri Cartier Bresson, *Fotografiar del natural*, p.31

46. National Geographic en español, *Edición especial: Tiempos de guerra*, p.7

únicamente de una cuestión de adaptación a los códigos de representación, aunque una parte importante es que el color a veces puede ser llamativo y distraer la atención o desviarla. Por esto, puede servir como argumento el que las fotografías sin color se vean con una perspectiva distinta, no más ni menos real.

## 2.5 Joan Fontcuberta y el realismo de la fotografía.

“El realismo no tiene nada que ver con la “realidad”, que es un concepto vago e ingenuo; el realismo sólo adquiere sentido en tanto que opción ideológica y política.”<sup>47</sup>

Como se dijo antes, lo real depende del individuo y no del objeto en sí mismo, aunque en el momento en que se cree en algo por tradición, sin existir el más mínimo cuestionamiento, los papeles se invierten y el objeto ya no necesita ser legitimado por alguien, lo legítimo está implícito en el objeto y es quien pone las normas al sujeto. Se puede hablar de realismo de otra forma: “Por realismo quiero significar que la luz con la que veo algo, es la luz con la que ha sido tomada la fotografía, y eso se hace más real para el espectador porque se hace más auténtico.”<sup>48</sup> Donde la interpretación de la luz es fundamental, la que cobra un nivel de realismo que no necesariamente se ha de ver reflejado en una nitidez o una figuración tan mimética. Un ejemplo muy demostrativo es la forma de pintar del pintor español Joaquín Sorolla, que aunque se trata de una representación pictórica se vislumbra la luz en un plano realista, que de no ser por una figuración de distinta índole, bien podría pasar por fotografía (de tipo realista); no por nada se le consideraba el pintor de la luz. La luz es algo que caracteriza a la foto y es un elemento que está presente o ausente, entonces lo que vemos es por acción de la luz y lo que no vemos es acción de la oscuridad, hija de la ausencia o baja intensidad

47. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas*, p.156

48. Ibid 39,p.217

lumínica. Otro punto interesante a saber, es que el realismo se consigue no nada más con un elemento compositivo sino puede ser suma de diversos factores o producto de la esencia de alguno o algunos.

Recuerdo una vez, saliendo de una película, en los pasillos había murales hechos en base al collage. Dos personas se quedaron perplejas ante la escena representada (guerra de Irak), donde tan sólo se alcanzaban a distinguir unas siluetas en blanco y negro y pedazos de periódico y pintura roja. Una de ellas dijo: ¡Mira nada más qué fotografías! Y el otro asintió con la cabeza. Yo miré con cuidado porque ya las había visto antes y pensé: son murales hechos con pintura y recortes. Supuse que tal vez no me había fijado en el detalle y quizá eran fotos. Observé con atención y afirmé mi postura: son pinturas. Este par quedaron sorprendidos, pues ellos lo que habían visto eran fotografías de la guerra. En ese momento me pregunté ¿Por qué las habrían visto como si fuesen fotografías? Y mi razón me dijo que, era por cómo se habían representado las siluetas, una representación muy parecida a la que se obtiene mediante el alto contraste en blanco y negro. Después me di cuenta de que también había influido el que hubiese pegados pedazos de periódicos, lo cual realizaba el efecto anterior. La sala donde se hallaban estos cuadros también tuvo que ver, ya que la iluminación era muy baja y se degradaba de abajo hacia arriba, elemento que hacía que toda la composición se viese con más dificultad y a su vez haciendo que todo pareciese tener una unidad: imágenes cuyo origen provenía de la prensa.

Esta anécdota me parece adecuada porque si vemos la orientación que toman los conceptos para una creación en distintos lugares del mundo, se obtienen muy diversas concepciones, que en efecto, son parte de la influencia que imprime la cultura al individuo de acuerdo en la sociedad en la que se desenvuelve. Así, los rusos, por ejemplo, cuando se habla de fotomontaje no se limitan a elementos puramente fotográficos como originalmente debería ser de acuerdo a lo siguiente:

“Para los especialistas, el término fotomontaje designa en general el arte de componer

una sola prueba fotográfica por medio de diferentes secciones tomadas de otras fotografías)... Este doble estatus se explica por el hecho de que, técnicamente hablando, existen dos tipos de fotomontajes: el montaje de positivos y el montaje de negativos. El primero, conocido desde finales del siglo XIX, consiste en un recorte de diversas fotografías que sirven para recomponer una imagen sobre un único soporte; de esta imagen se saca a continuación una prueba fotográfica que pueda ser reproducida. El montaje de negativos, por su parte, se practica de dos maneras diferentes. En el primer caso, el operador junta en un mismo plano varios fragmentos de negativos que después son plasmados en una única prueba positiva. También puede utilizar un sistema de máscaras y de impresiones sucesivas. El resultado final de estas dos operaciones no se distingue del montaje de positivos.

Una segunda técnica consiste en introducir en la ampliadora varios negativos superpuestos para el revelado en positivo de una sola imagen.”<sup>49</sup>

En cambio en lo que antes era Rusia, el comunismo al hacer uso de la fotografía como parte fundamental de la propaganda, admite diversidad de elementos que parecen ser totalmente ajenos a la fotografía. Esto la enriquece porque no se limita a un registro hecho con el aparato fotográfico; se admite el uso de dibujos y en muchas ocasiones se puede ver la tipografía como parte del fotomontaje. Gustav Klutss dice:

“El fotomontaje es la organización y la puesta a punto de una idea según las leyes particulares que gobiernan sus elementos: foto, color, eslogan, signos gráficos, líneas y superficies. Algunas de estas leyes pueden ser leyes formales. El único fin es obtener una expresividad lo más grande posible. Los elementos fotográficos son utilizados simultáneamente tanto como medios de representación como componentes del organismo nuevamente formado.”<sup>50</sup> Él mismo considera al fotomontaje como una forma de expresión que es de tipo plástico y a su vez permite el dibujo en convivencia con la

49. Claude Leclanche Boulé, Constructivismo en la URSS: Tipografías y fotomontajes, p.3

50. Ibid 49, p.252

foto. El fotomontaje se vuelve un conjunto donde conviven elementos de muy distinta índole. Así, Gustav Klutis distingue las posibilidades y características que un medio tiene aunque él se permita juntarlos, de la fotografía se vislumbra una característica que será fundamental para definirla: “Lo que importa de esta situación es que la fotografía no es el croquis del hecho visual, sino su fijación exacta. Esta exactitud, este lado documental, dan a la fotografía un poder de acción sobre el espectador imposible de alcanzar con el dibujo.”<sup>51</sup> Estas últimas líneas parecen ser muy convincentes y al mismo tiempo no tener ninguna postura que favorezca al realismo. No es así, porque cuando se habla de una fijación exacta está implícito que se trata de una copia punto por punto de lo que se está viendo y no un “croquis” del objeto; si fuera así el mismo Klutis habría optado por excluir a la fotografía en su proceso de fotomontaje. Y no lo hace, porque le da una posibilidad diferente en la representación de las cosas que el lector se dará cuenta de inmediato, porque la reacción nunca podrá ser la misma de la que se tiene frente a un dibujo. Tiempo más tarde los hiperrealistas no dirán lo mismo cuando vean la reacción del público frente a una pintura que para muchos bien puede pasar por fotografía.

Por lo visto el realismo se puede sentar sobre bases diferentes. Fontcuberta en su libro “Ciencia y Fricción” escoge con atino esta cita:

“El “realismo” no depende de la cantidad de información proporcionada, sino la facilidad con que esta información es dada, o sea, no se basa en la cantidad sino en la cualidad. Esta facilidad en fotografía se refiere al hecho de que el marco de referencia utilizada es el nuestro propio. Como hay un hábito o una propensión a omitir la especificidad del marco de referencia cuando se trata del nuestro propio, cometemos a menudo el error de creer que este marco de referencia no existe en fotografía, porque la fotografía parece nuestra forma de ver “natural”. Por lo tanto, concluye Goodman, el realismo es pura cuestión de hábito.” Esto da cuenta de que todo parece que está ya dado por hecho, que

51. Ibid 49, p.243

no sólo el lector de las imágenes fotográficas es quien se ha habituado a leerlas de forma realista; el que saca las fotos también ya ha caído en este vicio, que ha dejado de ser un hábito porque ya no existe la pregunta ¿Cómo quiero representar este objeto? Más bien en la mente de muchos ya está predeterminado que la toma fotográfica debe seguir al dedillo la forma a la que se está acostumbrado (realista); y digo que es un vicio porque es una necesidad crear representaciones realistas, miméticas, no es más una decisión que toma el fotógrafo, es una decisión que el propio aparato parece imponer a su dueño.

Algunos suponen que esto no ha de ser así porque la foto se presta a una manipulación, se carga de connotaciones innecesarias o a veces los elementos no son reales. Ya se demostró que el fotomontaje no necesariamente ha de limitarse a una concepción puramente fotográfica. La manipulación, por otra parte siempre ha sido vista con desdén pero, “Fotografiar es ya en sí mismo manipular; es dar una interpretación filtrada y cargada de valoraciones.”, y todo lo que hace el ser humano se ve afectado de forma individual o colectiva.

Ahora veamos la noción de realismo no ya de un punto de vista tan cerrado, entendámoslo así: “El Realismo constituye un movimiento fundamental en la pintura y en la literatura del siglo XIX, pero el “realismo” en su acepción coloquial no es más que la expresión del afán sempiterno por restituir las convenciones perceptivas que nos resultan habituales. Convenciones que constituyen estructuras simbólicas en función de factores psicológicos, culturales, ideológicos, etc. Y que, por tanto, denotan toda una conciencia de la colectividad humana en un momento dado de su historia. Esta idea, expuesta originariamente por Nelson Goodman, ha sido aplicada al campo de la fotografía por Antonio Aguilera en unos términos bien elocuentes: “Una obra será realista en una época determinada si(y sólo si )sólo esa obra utiliza correctamente el sistema de representación vigente en esa época. No hay realismos absolutos, ningún producto humano nos ofrece la realidad con más facilidad; siempre la obtención de la realidad es un fruto de enormes esfuerzos intelectuales: tanto en ciencia, como en arte,

como en política. La fotografía no da más información ni nos acerca más a la realidad que una pintura rupestre o un cuadro cubista, sino precisamente lo contrario: con esa aparente realidad que parece dar, nos camufla los mecanismos a través de los que sería comprensible... Creer que los medios mecánicos son “realistas”, que transmiten la realidad fácilmente, supone no comprender el realismo, como toda invención humana, es relativo, histórico, condicionado por la idea que los hombres se hacen del mundo y de sí mismos.”<sup>52</sup> Pensando en tiempos remotos, siguiendo esta concepción, si se reflexiona a cerca de cómo el realismo era utilizado también para tener control, puede quedar ejemplificado con los genios alados que franquean la entrada del templo de la zona arqueológica de Tell- el Obeid en la ciudad de Ur. Estos genios se caracterizan por ser una combinación del torso de un hombre con el cuerpo de un león y las alas de un águila, cuyo aspecto y magnificencia pretendía que los visitantes inhóspitos se sintiesen asustados y no cruzaran la entrada. En ese tiempo esto debió tener un nivel de realismo que no dependía sólo en que la escultura de la criatura pareciese un animal híbrido, sino también de la mitología, cuyas ideas eran parte de la vida cotidiana de los hombres de aquél tiempo. Hoy en día esto nos podría parecer ridículo porque estamos acostumbrados a otro tipo de imágenes y un uso a veces no muy distinto del a penas mencionado.

Lo que debemos hacer los fotógrafos, es que los códigos se mantengan en un constante cuestionamiento para evitar que el poder lo tengan unos cuantos, quienes saben del potencial que tienen las fotografías a favor del desconocimiento o ignorancia de muchos, la sumisión o el respeto que existe hacia ellas. Al contrario, lo que ha de ocurrir es que la fotografía nos respete y no se vuelva un objeto de culto. Por ello: “Al identificar fotografía con la obediencia a los códigos del “realismo” (con su retahíla de valores como objetividad, veracidad, autenticidad, etc. en los que se sustenta la función documental), un extenso campo queda fuera de su adscripción: no sólo imágenes

52. Joan Fontcuberta, *Ciencia y fricción*, p.35

deliberadamente abstractas (como los fotogramas), sino también aquellas que por error o por accidente se apartan de la ortodoxia de la corrección técnica (fotos reenfocadas o movidas o los resultados de “errores” químicos).”<sup>53</sup> De ahí, que algunos autores como Lazlo Moholy Naghy fuesen desdeñados por los artistas de su tiempo, ya que tienen una nueva forma de hacer fotografías, ya no se limitan únicamente a hacer tomas con la cámara para obtener un negativo y después amplificarlo, no, él propone usos como el de sus tan afamados fotogramas, que si no fue el único (Man Ray hace los rayogramas y Christian Schad las schadografías), él tiene una visión muy especial porque propone explotar técnicamente la fotografía de una manera experimental, además se da cuenta de una de las particularidades del medio: la luz; por éste fotografiar es estructurar por medio de la luz. En sus tomas se puede entender lo que digo porque en ocasiones no es tan importante el qué se fotografía, sino el cómo se fotografía. El uso de la luz es fundamental para llevar a cabo sus experimentos que darán un conocimiento más amplio y no se limitarán a una forma de representar o a ser parte de una corriente en particular, tema que Moholy Naghy aborrecía. En Man Ray también aparecen nuevos tratamientos, que a diferencia del Húngaro tendrán que ver más con la técnica del revelado.

Así, en su obra se destacan sus positivados con texturas, que muchas veces se logran por la superposición de dos negativos, los tramados o reticulados en la película, que se generan a partir de una fragmentación que se crea en ésta, por causa de un revelado donde se añade carbonato de calcio a distintas temperaturas. Los famosos solarizados (efecto Sabatier) que, se obtienen por saturación de luz en los haluros de plata en el momento en que se revela el papel; las siluetas que se crean a partir de la superposición de un positivo y un negativo con un desfase entre estos en el momento de la reproducción sobre el papel, así como los relieves donde el desfase es mayor por acción de una mayor inclinación de las placas en el momento en que incide en el papel

53. Ibid 52, p.37

el elemento lumínico. Muchos de estos resultados en principio debieron ser accidentes, que al tener un resultado agradable, los fotógrafos decidieron ver lo que había ocurrido para después perfeccionar el proceso; entonces lo accidental se convertiría en algo intencional.

Lo que confiere a la parte del enfoque también es un rasgo que al principio era difícil de obtener porque las películas requerían un tiempo de exposición muy prolongado. “En 1839, año de la invención de la fotografía, el tiempo necesario de exposición de la placa de luz de un sol resplandeciente era de 15 minutos. Un año después bastaban 3 minutos a la sombra. En 1841, esa duración ya queda reducida a 2 ó 3 minutos, y en 1842 sólo se requieren entre 20 y 40 segundos.”<sup>54</sup> Y en la actualidad con la comercialización del dispositivo fotográfico las fotografías que se disparan son a una velocidad no menor a un sesentavo de segundo. Esto se debe a la implementación del flash. Ahora ni siquiera es necesario detenerse a medir la exposición para ver si será o no correcta. Las cámaras tienen un tiempo de reacción mínimo que no requiere de más de medio segundo para medir la luz y poder hacer la toma. Este hecho se ve reflejado también en un uso muy popular de la fotografía por poder registrar casi lo que sea; y lo más impensable en algún otro tiempo: el poder deshacerse de las tomas que no gustan o son inútiles con la acción de un comando, borrar. Las fotografías antiguamente por el tiempo requerido para exponer la placa eran difíciles de obtener cuando se trataba de sujetos humanos o sujetos animados, ya que mantener una postura por mucho tiempo sin moverse por la propia respiración es muy difícil. De ahí que fotógrafos como Reijlander y Julia Margaret Cameron obtuviesen fotos movidas o desenfocadas.

Hay que recordar también que la fotografía en su búsqueda por ser aceptada como un arte adoptó algunas características de la pintura, entre las que se puede destacar el pictorialismo por el tipo de composiciones y temas, pero lo más importante, la falta de foco para obtener bordes más suavizados y tener una toma donde el detalle no sea

54. Giselle Freund, La fotografía como documento social, p.30

tan aguzado, que a su vez nos de el efecto de pinceladas. Aunado a esto también se utilizaron técnicas para emulsionar telas para obtener un soporte parecido al de un lienzo, tal es el caso de la goma bicromatada, que fue muy criticada por su presunción de querer parecerse a la pintura.

Joan Fontcuberta al darse cuenta de todos los rasgos que caracterizan a la fotografía en un marco cultural se propone cuestionar el aparato, y para ello no sólo hace un uso impecable de la técnica sino también implementa distintos medios de difusión y muestra de sus fotografías, lo que en ocasiones desconcierta al espectador, y en otras lo logra meter en el juego de lo que puede ser real, de lo que puede ser verdadero, de lo que se transmuta en lo fáctico.

Ahora si pensamos en la inserción de elementos que pueden crear angustia al espectador por su inconsistencia o su rareza, entonces, “La credibilidad del documento fotográfico depende, en primer lugar, de su función histórica como suministro de información veraz, incuestionable, irrefutable. Pero, en segundo lugar, y quizá en mayor medida, depende del carisma del discurso institucional al que sirve y de la confianza que saben inspirar las fuentes de emisión.”<sup>55</sup> Y esto es parte esencial en el discurso que ha planteado Fontcuberta; las imágenes fotográficas no se limitan a crear seres extravagantes o especies nuevas de animales y plantas. Un punto fundamental es el cambio de soportes y un uso distinto de los lugares donde se presentan sus series fotográficas; esto nos da una idea de cómo todo se transforma en incuestionable, por el simple hecho de estar en un museo o estar impreso en un libro. A menudo se piensa que es culpa de los medios, cuando “Lo que ha arruinado la verosimilitud y la confianza en el documento fotográfico no es tanto el retoque digital como una creciente conciencia crítica. La tecnología digital puede precipitar el descrédito pero no provocarlo por sí misma. Puede por ejemplo mostrar al gran público con qué gran facilidad y rapidez una imagen que parece una simple instantánea es en realidad el resultado de un complejo

55. Ibid 52, p.54

bricolaje. Todos tenemos ahora ordenadores en casa; pronto todos podremos realizar esos mismo juegos...¿Por qué fiarse pues de las imágenes impresas en los medios de comunicación? Desprovistas de su carga de veracidad que aceptábamos tácitamente ¿No pierden en gran medida su valor informativo y se convierten en simples elementos ornamentales? ”<sup>1</sup>

De nada servirá que los medios diversifiquen en los diarios o en las noticias gran número de opiniones y puntos de vista sobre algún tema si el lector no crea su propia opinión; creo que al haber tanta variedad en los periódicos y en las revistas la gente tiende a pensar que la libertad de expresión ya queda consolidada, pero no será así si el que recibe la información no ejerce su libertad individual y se cierra a lo que ya se ha establecido por los que se dicen estar autorizados. Este fotógrafo catalán en su propuesta: “...Herbarium quiere proponer un discurso alternativo: desautorizar cualquier confianza crítica, desacreditar el realismo y negar la posibilidad de lo objetivo.”<sup>2</sup> Que nos hace cuestionar el ámbito científico en su basamento porque ¿Quién no ha escuchado justificar algo a un científico con el paliativo de: es que es ciencia? En cuanto sucede esto, la ciencia se torna casi como una religión, una línea de pensamiento que parece ser infranqueable por ser compañera legítima de la razón y la tecnología, entonces, sucede que:“Cualquier expresión de estilo o de emociones individuales, subjetivas por definición, se considera frívola en el mundo de la ciencia. Es sumamente importante la concisión. El formalismo de la ciencia lleva un mensaje subliminal, según el cual la forma define el contenido. Al encontrarse un texto “científico”, el profano no lo consigue entender, a causa del argot utilizado, pero supone enseguida que la información es verídica. Al fin y al cabo, ¡es ciencia!”<sup>3</sup>

---

1. Ibid 47, p.157

2. Ibid 52, p.104

3. Ibid 52, p.157

Como conclusión, en este capítulo quiero dejar bien sentado que hay factores que influyen para que la fotografía tenga un mayor nivel fáctico, como la representación de tipo realista, el uso de algún aparato estatal o una institución autorizada por el estado o reconocida por la ciencia, los medios de comunicación, y en primer lugar la falta de cuestionamiento por parte de la audiencia. Por último voy a exponer una cita de un proyecto artístico que puso a la fotografía de cabeza: “En 1981 el periódico alemán Die Zeit invitó a Allan Kaprov a utilizar sus páginas para un proyecto artístico. Kaprov escogió tres fotografías banales como las que aparecen habitualmente en la prensa y redactó diferentes pies de foto. Cada una de esas tres fotografías fue publicada por cuadruplicado en diferentes apartados del periódico y cada vez con un texto distinto. Obviamente no había ninguna indicación que advirtiese del experimento.

Las combinaciones de imagen/texto aparecieron como enunciados corrientes, extraídos de la actualidad informativa, tal y como estamos acostumbrados a que suceda en la prensa. Si las tres imágenes hubiesen sido reproducidas una sola vez y no cuatro, con un único texto y no con cuatro variantes, nadie hubiese advertido nada irregular. Pero la simultaneidad de las fotos en la edición de un mismo día levantaba toda clase de sospechas. La descarada polisemia de aquellas fotografías que servía para explicar cuatro hechos distintos a la vez no sólo obviaba una falsificación puntual basada en un método de contextualización manipulada sino que sobre todo denunciaba el uso falsificado de la fotografía en general.”<sup>4</sup>

---

4. Ibid 47, p.158

# CAPÍTULO III

Tipos de relación entre las partes o contrapuntos



## Capítulo III. Tipos de relación entre las partes o contrapuntos.

### 3.1 Definición de contrapunto.

El término contrapunto nace en los albores de la escritura musical, cuando la iglesia quiere perpetrar el sonido de los cantos eclesiásticos. Amando Blanquer define: “Etimológicamente, la palabra contrapunto significa “punto contra punto” del latín punctum contra punctum, y por extensión melodía contra melodía.”<sup>56</sup> José Torre Bertucci lo define de forma similar, pero él añade un concepto que será importante, al que denomina partes reales: “Llámase contrapunto al arte de combinar simultáneamente dos o más melodías diferentes, las que a su vez toman el nombre de partes reales”<sup>57</sup>. La primera definición yo también la habré de extender al campo de las artes visuales, donde nuestro punto contra punto equivaldrá a decir, significado contra significado. A diferencia de la música cuyo lenguaje es el de los signos musicales traducidos en sonido, el mío será de los signos visuales traducidos en significados, los que muchas veces irán de la mano con un lenguaje no de sonidos musicales y melodías, sino de palabras y enunciados. Para lograr esta empresa es importante hacer algunas analogías con el

56. Amando Blanquer, *Técnica del contrapunto*, p.15

57. José Torre Bertucci, *Tratado de contrapunto*, p.5

sistema musical para así hacer tangible el cómo se relacionan distintas partes visuales a la manera del contrapunto.

Tomaré como estructura básica el emblema triplex, cuya historia ya se trató en el capítulo primero, y será necesario retomar para llegar a una comprensión más completa de lo que plantearé en este apartado. El tratar punto contra punto quiere decir contraponer cuando menos dos partes, una contra otra. En el contexto visual se requiere de dos partes gráficas, las que pueden ser de tres tipos: un texto, una imagen o una combinación de ambas. Así, diré en principio que lo visual aparece contrapuesto, y en efecto sucede de forma similar a la música, donde las notas se encuentran escritas pero evocan un sonido. Visualmente lo que evocarán las partes reales será un significado.

Con esto se puede decir que en el emblema triplex de Alciato existen tres partes de diferentes tipos, siendo la primera (mote) de carácter textual, la segunda (grabado) que en su mayoría es una imagen, aunque en ciertos casos llega a ser híbrida; y la tercera que es también del tipo texto. De aquí que los tipos de partes reales queden clasificados en:

**Tipo texto:** son aquellas partes que están conformadas por escritura, ya sea en forma de párrafo, capitular, pie, letra, etc.

**Tipo imagen:** son las partes en las que no participa el texto, y pueden ser, una foto, una ilustración, un grabado, etc. Pero que quede en claro, no participa el texto.

**Tipo híbrido:** se refiere a las partes en las que existe una combinación de imagen y texto.

Por su disposición tiene una lectura vertical descendente, es decir, de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. No por ello quiere decir que la lectura comience siempre desde la primera parte y concluya en la tercera parte, no. Es claro que la segunda parte, que es la que confiere a la imagen tiene una carga mayor a primera vista, no sólo por

tamaño sino también porque de reojo es más fácil ver una imagen que lograr leer un texto. Esto permite ver que no se trata tan sólo de poner las partes una tras otra sin ningún sentido; de lo que se trata es de jerarquizar unas con respecto a otras para dar a cada una de ellas, el nivel que le atañe de acuerdo a lo que se quiere decir en el mensaje y qué significado se pretende poner más en claro.

La lectura del emblema implica siempre una parte verbal muy fuerte pues “La imagen es “muda” sólo en la medida en la que carece de la facultad metalingüística de referirse por medio de sus propios signos tanto a su modo peculiar de significación como al universo de las cosas significadas en un determinado proceso icónico. De ahí también que sea la lengua el único medio a través del cual podemos referirnos a los contenidos semánticos de los signos icónicos (todo, en efecto, ha de pasar por la palabra y terminar en la palabra). Así, pues, el mote, del emblema o de la empresa toma a su cargo la función metalingüística de señalar la zona del sentido –el contexto apropiado de significación– en que se inserta la “imagen muda”, y tanto el autor como el lector deberán apoyarse en él para formular sus respectivas interpretaciones, explícitas en el texto literario y virtualmente implícitas en la mente del destinatario del emblema”<sup>58</sup>.

La función que desempeña cada una de las partes en el emblema tiene un peso distinto en el momento de la interpretación, pues el mote y el epigrama, como partes textuales son las que siembran casi siempre la semilla para obtener el significado último de la imagen; esto no siempre es así porque hay ocasiones en que la imagen contribuye a que el texto se inserte en un contexto, aunque efectivamente, el verbo siempre tiene una función primaria o recíproca, nunca secundaria, de forma que se supedite como lo puede llegar a hacer la imagen; digamos que existe siempre una jerarquía igual o superior a la de la res picta en cuestión de interpretación del significado del conjunto. De acuerdo a esto “el mote no funciona como el “significante” o expresión sintética de la totalidad del discurso simbólico-ideológico imbuido en el “cuerpo” del

58. José Pascual Buxó, El resplandor intelectual de las imágenes, p.42

emblema, sino únicamente como título o indicación de aquella zona del sentido, en torno de la cual se propone su “lectura; al epigrama corresponde llevar a cabo esa tarea exegética que es –a un tiempo– la descripción iconográfica y la aplicación práctica de un conjunto de valores ideológicos...”<sup>59</sup>. Lo antedicho es parte esencial en el limitar el significado de una imagen, y el texto, por lo visto, es el que crea esta dimensión. Otra parte fundamental es el contexto y el medio en el cual aparecen las imágenes. En el caso de mi proyecto, el contexto es la Escuela Nacional de Artes Plásticas, lo que atiende a los valores ideológicos ya mencionados.

### **3.2 Especies de contrapunto y funciones entre las partes.**

Musicalmente a los medios de ejecución de las melodías en la música se les clasifica en vocal, instrumental y mixto; transportando esto al sistema visual nuestras partes reales pueden ser de tipo textual, de imagen y una combinación de ambos, que dará lugar a lo mixto. En la música, el número máximo de voces que pueden estar en contrapunto son ocho, y se debe a que las escalas tonales cuentan con un número de notas que para poder estar en armonía y encuadrar en la tonalidad no pueden exceder este número, pues si lo hicieran habría muchas disonancias y la música perdería su eufonía; en el caso de la imagen, yo trataré como máximo siete partes, pues más, requieren un control muy preciso de lo que se hace con ellas para no generar ambigüedades en lo que se quiere comunicar.

“De acuerdo a la posición recíproca de las melodías (cambiable o no) el contrapunto puede denominarse simple y trocado o invertible.”<sup>60</sup> Lo mismo ocurre en la estructura visual, donde es posible intercambiar o no el orden de las partes reales, así,

---

59. Ibid 62, p.48

60. Ibid 61 ,p.6

podemos llamar simple a aquellas formas en las que si se cambia el orden de las partes, pierde su significado el conjunto porque la relación que guardan éstas en la lectura, al ser modificada, no permiten que el mensaje se forme claramente. Las posiciones trocadas son plausibles sólo cuando a pesar de que las partes se intercambian sea posible crear nuevos sentidos del conjunto en su totalidad aunque no sean los mismos que los de la posición original. Esto implica que para que exista un movimiento de las partes será necesario tener una posición base que permita saber la intención original de las relaciones de significado; luego de ello, se podrá hacer la alteración en la posición de alguna o algunas voces para dar lugar a nuevas lecturas que impliquen diferencias en las partes trocadas.

Para diferenciar las especies (relaciones de significado entre las partes) y la forma en que se disponen las mismas, llamaremos a esta última disposición de las partes, la que queda jerarquizada por su pragmática o impacto visual en primera instancia con el observador. Entonces tendremos disposiciones abiertas y disposiciones cerradas. Las primeras consisten en que las partes dispuestas no se tocan y las segundas tienen algún tipo de contacto entre sí. Otro asunto de suma importancia es el llamado contrapunto sobre el cantus firmus, que es cuando la melodía propuesta se compone de valores iguales, mientras que el contrapunto sobre el canto dado es cuando la melodía se compone de valores diferentes; la analogía al sistema visual se traduce del contrapunto sobre el cantus firmus como una estructura que se repite en una serie (en mi proyecto se puede decir que es la del emblema triplex) y el contrapunto sobre el canto dado como una estructura variable dentro de una misma serie (e.j. en algunos casos dos, tres, cuatro partes y alternando el orden de las mismas).

La función o relación de significado que guardan las partes entre sí, puede ser de tres tipos:

**Recíproca:** en este caso las partes contrapuestas tienen un peso semántico equiparable, pues el significado total de la estructura está dada por una importancia muy similar o igual entre las partes.

**Dominante:** las partes que se contraponen no tienen el mismo peso semántico, una o varias de ellas le dan un valor de significado mayor al conjunto.

**Subordinada:** las partes contrapuestas no tienen el mismo peso semántico; en el momento que existe una subordinada es porque existe una dominante y por tanto, la primera de estas cobra su nombre por tratarse de una o varias partes que son dependientes de una o más partes en el significado total del emblema.

Una vez dispuestos estos elementos, trataré de las especies de contrapunto, para ello daré primero la definición musical: “Las especies tienen por objeto elaborar contrapuntos en redondas, blancas, negras, síncopas o una mezcla de todas estas figuras. Ello obedece a la necesidad que tiene la escritura polifónica de asegurar la función e independencia del ritmo y la melodía.

Las especies son:

Primera especie: Nota contra nota.

Segunda especie: Dos notas contra una.

Tercera especie: Cuatro notas contra una.

Cuarta especie: Síncopas.

Quinta especie: Contrapunto florido.”<sup>61</sup>

61. Ibid 60, p.17

Las especies también existen en el contrapunto visual ,sólo que tienen diferencias que a continuación explicaré. Se tiene entonces como sigue:

**Primera especie:** Parte contra parte. Estas pueden ser un texto contra un texto, una imagen contra una imagen o una combinación, es decir, una imagen contra un texto o un texto contra una imagen. El número de partes puede ser mayor a dos. Los tres tipos de función se pueden ejemplificar fácilmente por no ser una contraposición compleja.

**Segunda especie:** Dos partes contra una. En este caso se trata de una parte real que es dominante y dos más que están subordinadas a la primera ,o viceversa, una parte real subordinada a dos partes que fingen como dominantes, lo que no descarta la posibilidad de una reciprocidad del conjunto menor con la voz suelta . Las combinaciones también pueden ser de tipo texto, imagen o la mezcla de ambas. Esta nos interesa particularmente porque es en la que queda inscrito el emblema triplex.

**Tercera especie:** Tres partes contra una. Una parte dominante y tres subordinadas, o en su caso, tres partes que funcionan como dominantes a una parte subordinada. Una última variante es que exista una función recíproca.

**Cuarta especie:** Dos partes contra dos. Se necesita por tanto de cuatro partes, las que tienen una relación por pares. Aquí se hacen dos subconjuntos que se distinguen por su relación inmediata de dos en dos. Las posibilidades en esta especie se multiplican por poder hacer subconjuntos de un solo tipo o híbridos contrapuestos con otros subconjuntos de la misma naturaleza, y las posibilidades de una función recíproca son mayores.

**Quinta especie:** Contrapunto florido. Aquí el número de partes necesariamente será mayor a cuatro, es decir, cinco o más; las funciones que desempeñan las partes casi siempre son por subconjuntos.

### 3.3 Relaciones semánticas y ejemplos de contrapunto.

Para tener claro el cómo funciona el contrapunto es importante no sólo describir la teoría como ya lo hice en párrafos anteriores sino también tener la posibilidad de poder analizar ejemplos con base a lo que hemos estado tratando. Dichos ejemplos serán derivados de los emblemas de Alciato. Por ello es necesario que primero aclare que he revisado dos versiones, la primera es la que aparece en el libro “El resplandor de las imágenes” cuyas características son:

**Mote:** Aparece en la parte superior del emblema con tipos romanos, y con el puntaje más grande de todos los textos que conforman la estructura emblemática.

**Número de emblema:** Aparece la palabra emblema en un puntaje menor al del mote y está escrito con la primera letra versal y las que le siguen en versalitas, hay un espacio y después aparece el número en romano también con versalitas.

**Grabado:** Está dibujado en un cuadrado que está enmarcado por un cuadrado más grande con decorados.

**Epigrama:** Comienza la primera palabra con versales y hace un diminuyendo en versalitas itálicas, el texto sigue con letras minúsculas itálicas.

Todos las partes que contienen texto están en latín únicamente.

La otra versión fue la de Santiago Sebastián y Pilar Pedraza, donde los emblemas aparecen como sigue:

**Grabado:** Aparece en la parte superior en formatos casi siempre cuadrados, aunque no sobran los que son rectangulares. Todos están enmarcados con un borde negro delgado.

**Número de emblema:** Utiliza un puntaje pequeño en letras romanas, está escrita la palabra emblema precedida por el número en cifras romanas.

**Mote:** Es la parte que tiene mayor peso, escrita en versales y separada más del epigrama que del número de emblema.

**Epigrama:** Usa el mismo puntaje que el número de emblema y está en letras de tipo romano.

Las tres partes que le siguen al grabado están escritas dos veces, una en latín, del lado izquierdo alineado el texto a la derecha y la otra en castellano del lado derecho alineado a la izquierda. Un idioma utiliza la columna diestra y el otro la siniestra. Cabe mencionar que en esta versión se utiliza un color rojizo para diferenciar la parte en latín de la parte en español.

Las relaciones semánticas o de significado se dan de acuerdo a cómo se disponen las partes, pues en las dos versiones que se revisaron fue notorio un cambio del orden de las voces, lo que podemos llamar un trocamiento de las mismas. La posición que guardan unas con respecto a otras varía necesariamente la intención, ya que no es lo mismo leer una imagen en primera instancia, que leer un título en la misma posición.

Existen entonces jerarquías en la lectura, las cuales pueden ser de color, de tamaño o de puntaje, de lugar, de familia tipográfica, de estilo (regular, bold, itálicas, etc.); las que se compensan de acuerdo a qué es lo que se quiere destacar más a primera vista y qué se quiere relegar a último término; a esto lo denominaremos nivel pragmático de la imagen; existe también el aspecto semántico de acuerdo a la lectura, es decir, cada parte cobra significados de mayor o menor peso que influyen sobre las demás partes, así que puede ser que el título se encuentre pragmáticamente en primer lugar, pero en nivel de significado en segundo porque se subordina a alguna de las otras partes; también puede ocurrir que el texto siendo el último a nivel pragmático, sea el primero en nivel de significado, pues es al que se subordinan las demás partes del emblema.

Los tipos de contrapunto los encontramos en los emblemas de Alciato en sus diferentes especies. Cabe notar que el emblema cuenta con una parte más, la que no aparece en la discusión del capítulo primero, y en esencia se debe a que es tan sólo una parte numeral, que en determinada instancia podría ser útil como un referencia inmediata para alguien que tiene un conocimiento bastante amplio o haga uso de ellos con frecuencia. Se puede decir también, que por el número tratan alguna temática en específico, que puede ser cierta virtud, un vicio, o algún pecado. Tratándose de un conjunto, el número del emblema es importante para su catalogación en el contexto del libro; fuera de él, con ejemplos aislados, es poco probable adivinar que su número se relaciona, como dije antes, con algún tema en particular. Creo entonces que no hemos de considerarla como una parte más, pues su nombre mismo relega el número a una instancia secundaria, porque su nombre es emblema triplex y por ello se ha de respetar el uso de tan sólo tres partes reales.

También se debe tener en cuenta que hay algunos ejemplos excepcionales como el del primer emblema, donde sí existe una cuarta parte entre el título y el epigrama. Se trata de un subtítulo en itálicas romanas de puntaje similar al del número de emblema. En su tiempo trataremos estas variantes, pero primero he de comenzar con ejemplos

que den cuenta de las relaciones semánticas que existen en el emblema triplex para reforzar los conceptos ya expuestos.

### **Primera especie:**

Este contrapunto no se encuentra con frecuencia en los emblemas de Alciato, en efecto, se trata de parte contra parte, y en particular pueden ser tres partes como se presentan en nuestro emblema. El ejemplo más característico es en el que se ve la intención lineal de la lectura dentro del emblema, es decir, aunque las partes puedan tener una jerarquía pragmática definida por el peso de las mismas, al momento de significar obtienen una jerarquía lineal, donde cada parte evoca lo mismo pero con medios diferentes, de manera muy explícita, lo que evita que se releen alguna o algunas de las partes tras haber pasado una vez por ellas. Ej. En el emblema CXV (Fig. 10) se ve primero el grabado donde un hombre está atado al mástil de un barco mientras otros reman; en la orilla se ven tres mujeres tocando sus instrumentos, las que tienen colas de sirenas. La segunda parte dice Las sirenas y la tercera habla de las sirenas haciendo una analogía con las putas. Entonces podemos decir que la primera parte ya pretende significar a las sirenas con una imagen, después con el título reforzar el hecho de que sí son sirenas, y en tercer término hablar de las sirenas y añadir un símil en el que las sirenas son como las putas. Ya después entra la conclusión moral de que “los doctos no tienen nada que hacer con las putas”. Otra posibilidad de este tipo de contrapunto es aquella en la que se encuentran dos partes siendo que el significado se forma por complemento, esto es, la primera no describe a la segunda o viceversa, ambas aportan una parte que no tiene la otra al significado total; se trata de una relación recíproca.

### **Segunda especie:**

Esta especie es particular porque se compone de dos casos, el primero es en el que una parte es la principal y se contrapone a otras dos que son secundarias, en esta instancia

digamos que la parte principal es tal porque es la que dota de significado a las otras dos; mientras que en el segundo caso ocurre que dos partes crean un significado que habrá de dotar a la parte faltante de su significado particular.

Ej. Caso número uno: en el emblema C (Fig. 11) primero se muestra el grabado con un árbol y tres diferentes aves, una posada en una rama con cabeza oscura, otra volando con las alas abiertas en dirección del oriente y otra más posada en una roca. Por el centro cruza un árbol y en el cielo se ven nubes. Le sigue la segunda parte con el título que dice “sobre las cuatro estaciones” y hasta este momento no parece haber relación alguna entre tres pájaros en distintas posturas y las cuatro estaciones; en la tercera parte está el texto que dilucida el significado de ambas dos partes anteriores y las conjuga, pues hace una relación de los tipos de pájaro con las distintas estaciones, lo que hace que las dos partes anteriores signifiquen en función de la tercera.

Ej. Caso número dos: en el emblema XLIII (Fig. 12) primero se ve un barco en la mar, una carita que sopla para hacer viento y un par de estrellas se divisan en la parte superior izquierda. La segunda parte dice “la esperanza cercana” y la tercera habla de una analogía de cómo azotan las borrascas a la República (Roma), para hacer una analogía con el azote del mar sobre la barca, donde las estrellas serán las que den la esperanza. Con esto, el título y el epigrama son los que dotan de significado al grabado de la barca, la que tiene una jerarquía que queda en último término.

Fig.10 Ejemplo de contrapunto de primera especie.



Emblema CXV

SIRENES

Emblema CXV

LAS SIRENAS

Absque alis volucres, et cruribus absque puellas,  
Rosario absque et pisces, qui tamen ore canant,  
Quis putat esse ullos? Iungi haec Natura negavit.

Sirenes fieri sed potuisse docent,  
Illicium est mulier quae in piscem  
desinit atrum.

Plurima quod secum monstra libido vehit,  
Aspectu, verbis, animi candore trahuntur,  
Parthenope, Ligia, Leucosiaque visi.

Has Musae explumant, has atque illudit  
Ulysses:

Scilicet est doctis cum meretrice nihil.

¿Quién creería que hay aves sin alas ni picos,  
muchachas sin piernas, peces que cantan?

La Naturaleza se negó a unir tales cosas,  
pero se nos ha enseñado que pudieren ser así  
las Sirenas. Es mujer seductora, que acaba en  
oscuro pez, como muchos monstruos que trae  
consigo el deseo. Parténope, Ligia y Leucosia  
atraen a los hombres con su belleza, sus  
palabras, su pureza de corazón.

A éstas las despluman las Musas, y Ulyses las  
esquivó: es decir, que los doctos no tienen  
nada que hacer con las putas.

Fig.11 Ejemplo de contrapunto de segunda especie (primer caso).



Emblema C

IN QVATTVOR ANNI TEMPORA

Advenisse hiemem frigilla renunciat ales;  
Ad nos vere novo garrula hirundo redit.  
Indicat aestatem sese expectare cucullus;  
Autumno est tantum cernere ficcudulas.

Emblema C

SOBRE LAS CUATRO ESTACIONES DEL AÑO

El pinzón anuncia que ha llegado el invierno.  
La gorjeante golondrina nos devuelve la  
primavera. El cucullito indica que aguarda el  
verano. En otoño sólo se ven grajos.

Fig.12 Ejemplo de contrapunto de segunda especie (segundo caso).



Emblema XLIII  
SPES PROXIMA

Innumeris agitur Respublica nostra procellis,  
Et spes venturae sola salutis adest:  
Non secus ac navis medio  
circum aequore, venti,  
Quam rapunt: salsis iamque  
fatiscit aquis.  
Quod si Helenae adveniant lucentia  
sidera fratres,  
Amisssos animos spes bona restituit.

Emblema XLIII  
LA ESPERANZA CERCANA

Nuestra República es zarandeada por  
innúmeras borrascas, y sólo queda la  
esperanza de una salvación futura: no de otro  
modo está en medio del mar la nave a la que  
arrastran los vientos y ya se abre a las aguas  
saladas. Pero si llegan a verse las lucientes  
estrellas que son los hermanos de Helena<sup>1)</sup>,  
una buena esperanza devuelve los decaídos  
ánimos.

### **Tercera especie:**

Se necesita de cuatro partes, y en los emblemas encontramos pocas excepciones que utilizan más de tres, una de ellas es el emblema X (Fig. 13) donde la primera parte es un grabado de un laúd con un libro de notas abierto que reposan en el recinto de algún rey. Le sigue el título de “las alianzas” que por lo pronto no nos ha dicho mucho sobre el significado del grabado. En secuencia aparece un subtítulo en romanas itálicas que nos dice a quién se dirige esto de las alianzas “A Maximiliano, duque de Milán” y por último, en la parte final, aparece el texto sobre las alianzas que describe la analogía que existe entre éstas y la música. Con ello se dice que las tres partes de tipo texto están en contrapunto con la imagen del grabado porque las tres se juntan para definir el significado de la imagen, el que está en primer lugar jerárquicamente desde el punto de vista pragmático.

### **Cuarta especie:**

De la cuarta especie no hay ejemplos que se puedan ver en los emblemas, pues los que llegan a tener cuatro partes, obedecen a la tercera especie. La quinta en cambio sí tiene algunos ejemplos en los emblemas de Alciato, al presentarse en disposiciones de cinco y siete partes. No por ello, habrá de quedar un vacío en la ejemplificación.

En este caso, yo me di la tarea de crear el ejemplo, a partir de dos fotografías y de dos textos, donde hago ver que pueden existir dos casos. El primero (Fig. 14), se trata de que cada uno de los conjuntos está compuesto por tipos iguales, es decir, tipo texto con tipo texto contrapuestos a tipo imagen con tipo imagen; el segundo (Fig. 15) ejemplo por tipos diferentes, es decir, tipo texto con tipo imagen, contra tipo texto con tipo imagen. En estos ejemplos es claro ver que la disposición de las voces es fundamental para la relación y la función que habrán de cumplir las partes, puesto que cuando las imágenes están cercanas, son más propensas a actuar como una sola, y cuando están separadas por textos, tienden a formar parte de una voz en conjunto con el texto.

Fig.13 Ejemplo de contrapunto de tercera especie.



Emblema X  
FOEDERA

*Ad Maximilianum, Mediolanensem Ducem*

Hanc citharam, a lembi quae forma haliœutica  
fertur,  
Vendicat et propriam Musa Latina sibi,  
Accipe Dux; placeat nostrum hoc tibi  
tempore munus,  
Qua nova cum sociis foedera inire paras.  
Difficile est, nisi docto homini, tot tendere chordas;  
Unaque si fuerit non bene tenta fides,  
Ruptave (quod facile est), perit omnis gratia conchae.  
Illeque praecegens cantus, ineptus erit.  
Sic Itali coeunt proceres in foedera: concurs  
Nil est quod timeas, si tibi constet amor;  
at si aliquis desciscat  
(uti plerumque vidamus),  
In nihilum illa omnis solvitur harmonia.

Emblema X  
LAS ALIANZAS

*A Maximiliano, Duque de Milán*

Recibe, Duque, esta citara, que por su forma  
de barquilla se llama haliœutica y que  
reivindica para si la Musa Latina; ojalá te  
guste nuestro regalo, en este momento en que  
te dispones a entrar en nuevos pactos con  
aliados. Es difícil, salvo para el hombre  
docto, tocar tantas cuerdas, y si una sola  
cuerda no estuviera bien templada o se  
rompiera, lo cual es fácil, se arruina toda la  
gracia del instrumento y el excelentísimo  
canto resulta deforme. Así ocurre cuando se  
alian los próceres de Italia; no hay nada que  
temer si hay concordia y te quieren, pero si  
alguno se separa, como vemos a menudo,  
toda aquella armonía viene a quedar en nada.

Fig.14 Ejemplo de contrapunto de cuarta especie (primer caso).

LA MUERTE



ES EL DESCANSO

Fig.15 Ejemplo de contrapunto de cuarta especie (segundo caso).



LA MUERTE



EL DESCANSO

### **Quinta especie: contrapunto florido**

Los ejemplos que aparecen en la serie de Alciato son muy pocos y casualmente surgen hasta los últimos emblemas de la serie, en donde se toma el tema de los árboles. El primer ejemplo a tratar es el contrapunto florido a cinco partes, que aparece en el emblema CXCIX (Fig.16), donde la primera de sus partes muestra el grabado de un árbol, que por sus hojas se puede saber que es un encino, más no se reafirma hasta el momento en que el título crea la relación semántica que dice “la encina”. La tercera de las partes es un texto que habla de la encina y su relación con el dios Jove. Le sigue una voz en letras de tipo romano en negritas refiriéndose a la última y quinta voz, la que habla de la encina sin mencionar su nombre y así mismo creando una relación por medio de sus características más relevantes, como son sus semillas y el servicio que le tiene a Jove. Entonces podemos decir que el significado está dividido en dos partes mayores: la primera que consta de las primeras tres voces, y la segunda que consta de las últimas dos. La relación es de tres contra dos, donde las dos últimas se subordinan al significado de las primeras, aunque añaden nuevos significados al conjunto emblemático. La subordinación de las dos voces finales parece no ser aparente, y aunque al final de la segunda se habla de “el árbol de Jove” en ésta se trata de forma impersonal, pues se introdujo dos voces antes, lo que necesita de dicha referencia para tener en claro que se habla de la encina; más aún si no se llega a hacer la relación inmediata de Jove con la misma.

El otro ejemplo es un contrapunto a siete partes, cuya estructura es muy similar al de cinco que acabo de analizar. La primera parte es el grabado de un ciprés, le sigue en la segunda el título que indica su nombre; el primer texto comienza de forma impersonal y después indica que se trata de un ciprés. La cuarta parte real, se refiere a “otro”, que indica a la voz que le sigue. A su vez esta penúltima habla del ciprés y hace una analogía con el apio. Hasta aquí se puede hablar de un contrapunto de primera especie que existe entre las primeras cinco partes. Las últimas dos están contra las primeras porque se

Fig.16 Ejemplo de contrapunto florido.



Emblema CXCIX  
QVERCVS

Emblema CXCIX  
LA ENCINA

Grata Iovi est quercus, qui nos servatque  
fovetque:  
Servanti civem querna corona datur.

*Aliud*

Glande aluit veteres, sola nunc  
proficit umbra:  
Sic quoque sic arbos officiosa  
Iovis.

Grata a Jove es la encina, que nos preserva y  
nos calienta: se da una corona de encina al  
que vela por los ciudadanos.

Otro

Alimentó a los antiguos con sus bellotas,  
ahora sólo nos aprovecha su sombra: pero,  
de una manera o de otra, siempre nos presta  
servicio el árbol de Jove.

habla nuevamente de “otro” y concluye con una voz que no se entendería si no supiésemos que se está hablando del ciprés, ya que se habla de la copa de algún árbol (ciprés) sin dar el nombre del mismo; pues se supone que al guardar relación con lo demás debiera tratarse del ciprés.

### **3.4 Análisis de contrapunto a cinco partes de un artículo del país.**

El contrapunto no se limita al emblema triplex, puedo decir que he encontrado otros ejemplos en un artículo de la revista semanal de El País, que se titula: Miradas<sup>62</sup>(Fig.17). Dicho artículo se caracteriza por tratar de una forma poco común la caracterización de personajes; en este caso son personas que fueron brillantes en el siglo XX. Lo importante no es sólo la parte que se refiere al artículo sino también el soporte en el que está impreso, pues “Una fotografía sólo se convierte en testimonio si se inserta en una estrategia comunicacional concreta. En cuanto ésta se hace inexistente, por ejemplo en cuanto el mensaje verbal desaparece, la imagen vuelve a ser “muda”, es decir, vuelve a ser una imagen, una señal del mundo más que una afirmación sobre el mundo. Una imagen de testimonio amputada de su contexto verbal es incapaz de desempeñar su función: a menudo, deriva entonces, ya hacia una recepción estética y formal (de ese modo los reportaje fotográficos de Capa se encuentran ahora en los museos), ya hacia recepciones idiosincrásicas “salvajes” ”<sup>63</sup>.

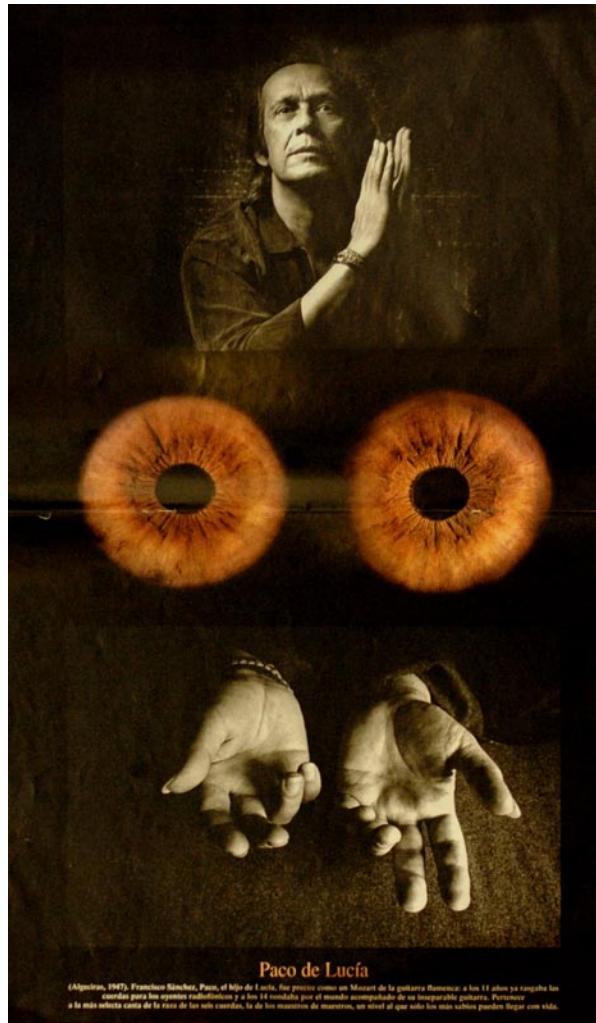
Comenzaré por dar una referencia del contexto:

En la portada tenemos una posición vertical del texto y las imágenes sobre un fondo

62. Francis Giacobetti, *Miradas*, p.p.53-89

63. Jean-Marie Scheaffer, La imagen precaria del dispositivo fotográfico, p.38

Fig.17 Ejemplo de la estructura de las fotografías de *Francis Giacobetti*.



negro. Primero se presenta el título de la revista en gris en letras de un puntaje de unos 130 puntos, después le siguen un par de círculos de color naranja, le sigue un pequeño título que dice miradas en tipografía de unos 24 puntos y finalmente se entrevé el fragmento la fotografía de un rostro. La portada se puede desplegar, y al momento de hacerlo se ve el rostro completo seguido de un texto más, que dice: “y gestos de los genios del siglo”. A continuación aparecen unas manos también fotografiadas. Después el nombre de “Gabriel García Márquez” y finalmente un texto que habla del fotógrafo Francis Giacobetti y su encuentro con un escritor (Gabriel García Márquez), el que se descifra puesto que es del que aparece su retrato y su nombre. La relación que se hace es muy clara: se presentan partes del personaje en fragmentos separados, así como textos que sirven para autentificar lo que se está viendo.

En la portadilla aparece nuevamente esta composición en una vista pequeña que tiene como pie: Portada: Manos, rostro y ojos (lo que aclara el porqué de los dos círculos anaranjados) de “Gabriel García Márquez.” Más abajo el crédito de la fotografía: Francis Giacobetti. Con esto no queda duda de lo que se está viendo, y de lo que pronto se verá en la serie dentro de la revista. La serie comienza con una introducción que dice primero en letras de unos 12 puntos en color blanco sobre fondo negro: Miradas, gestos y rostros. Le sigue el título “Los genios del siglo” en versales de unos 100 puntos en color anaranjado claro, debajo tres fotografías a manera de secuencia, bajo estas, el nombre de Francis Giacobetti en tipografía de unos 36 puntos también en color anaranjado claro, y finalmente ¿Quién es este fotógrafo y en qué consiste el proyecto? En letras de 10 puntos de color blanco; por último los créditos en versales blancas de 14 puntos. Todo esto ha servido para contextualizar lo que a continuación vendrá y se trata de 13 diferentes personajes en una disposición similar a la de la portada de la revista.

A continuación haré el análisis de uno de ellos para después hacer comparativos con el resto y ver las diferencias que se producen.

El conjunto a analizar es el del guitarrista Paco de Lucía, que está formado, como todos los demás, de cinco partes. Las primeras tres corresponden a partes de tipo imagen, y las últimas dos, a partes de tipo texto. Cabe aclarar que el conjunto está dispuesto sobre un fondo negro y abarca dos páginas cada uno. La primera parte real es la que corresponde a un retrato fotográfico que va de poco más arriba de la cabeza hasta la mitad del tórax. En la segunda vemos las pupilas en color anaranjado con todo su patrón característico, y en la tercera vemos las manos del hombre representado. En la primera es importante señalar que la postura corresponde al acto de aplaudir, al uso de las palmas muy usual en la música flamenca, y en la tercera es importante notar el largo y la forma de las uñas, que dan cuenta del trabajo que realiza el individuo, es decir, toca la guitarra; una mano con las uñas cortas para pisar las cuerdas y otra mano con las uñas largas para rasgarlas o puntearlas. La primera se liga con la tercera por un elemento común, una pulsera, que es la misma en ambas fotografías y eso parece no dejar duda de que se trata de las manos del hombre. Digamos que el encuadre de las manos es como un zoom-in en una parte del hombre, lo que hace también que se piensen las manos como parte de él. La segunda parte funge como un acento visual, y aunque es más difícil saber si se trata o no de los ojos del personaje en cuestión, se crea una relación de lugar y se contextualizan como las pupilas del retratado en la voz anterior, por ser también un rasgo que distingue a las personas una de otra. Entonces tenemos tres rasgos que se utilizan en el siglo XX para reconocer a una persona como única: el rostro, el patrón de las pupilas y el patrón de las manos o huellas digitales. Todas convenciones instituidas por el Estado para tener un control de identidad de una población.

Las dos últimas voces, referentes al texto hacen que la relación entre imágenes se refuerce, siendo la primera el nombre a quien pertenecen estas tres partes (rostro, ojos y manos), el cual está escrito en tipos romanos de color anaranjado en un puntaje de unos 26 puntos. La quinta voz está escrita en tipos romanos de color blanco en un puntaje

de 10, donde en tres breves líneas que tratan de su lugar y año de nacimiento, el origen de su nombre y su “genialidad” dentro de su campo, la música; el color de la cuarta voz es también un acento que está en armonía con el acento de las pupilas; pues toma el color de las mismas y hace que exista una jerarquía más grande de la cuarta y la segunda voces en cuestión pragmática, puesto que, aunque parece que las pupilas pierden todo contexto por tener color, dicen un poco más, pues al ser del color del nombre del personaje, se crea una relación inmediata de semejanza, la que puede trascender a la propiedad “estas son las pupilas de Paco de Lucía”. La relación con el título es directa porque repite el nombre de Paco pero en su génesis “Francisco, el hijo de Lucía” y añade más información. La jerarquía se aclara por medio del color y el puntaje. La última voz quizá tiene la menor jerarquía pragmática, pero la jerarquía de significado la compensa, pues aunque es la última, es la que aclara bien el conjunto. El aclararlo no sólo conjuga todas las partes sino que funciona también como un texto que limita el significado del conjunto. Digamos que conjugado con el título de color sabemos que se trata de Paco de Lucía, gran guitarrista de música flamenca; y aunque sus manos, su rostro o sus pupilas quisieran decir algo por separado, se limitan a caracterizar al personaje como parte del todo, así como a hacer que el espectador admita que se trata de él y de sus partes.

Con todo esto, si el que observa la serie conoce o admira a algún personaje, o tiene alguna información extra puede notar detalles que también signifiquen y sean importantes para él, que de otra forma hubiese visto sin importancia o ni siquiera notado, pues ““Ver una imagen” abarca actividades diversas y divergentes que escapan a cualquier descripción general. La hipótesis contraria, defendida por lo teóricos de la “codificación icónica”, es decir, la idea de una “gramática de lectura” universal que se desarrolla en mensajes controlables, se contradice por el mero hecho de que la acepción de las imágenes depende esencialmente de nuestro saber sobre el mundo, siempre individual, diferente de una persona a otra, y carente de cualquiera de los rasgos de

una codificación.”<sup>64</sup> Y no por ello descartamos la existencia de una tendencia hacia una interpretación que pretende tener una dirección más objetiva, y que si bien no podrá serlo totalmente, sí podrá acercarse a ello al limitar el significado, y se prueba con que: “El intérprete, aunque lo quisiera, no sabría “dar con” el saber lateral y la intencionalidad del fotógrafo, sea cual fuere el esfuerzo puesto en escrutar la imagen. El saber referente al estado de hecho impreso le debe ser proporcionado por añadidura(al lado de la imagen), si de entrada no dispone ya de él. En cuanto a la intencionalidad, a no ser que sea codificada mediante estereotipos visuales o comunicada verbalmente, sólo puede dar lugar a una reconstrucción hipotética a partir del contexto de percepción.”<sup>65</sup>

Las diferencias que existen con otros conjuntos de la serie son interesantes; y la principal a mencionar es el color de las pupilas que se corresponde con el color del nombre del individuo representado, pues va cambiando de uno a otro de forma sutil en lo que predominan los tonos anaranjados, pero se advierte un cambio súbito no nada más de color sino de carácter cuando se ven las tonalidades verdes de Rita Levi Montalcini o los azules de Stephen Hawking y Francis Bacon. Ya que los colores rojos, naranjas y amarillos se tienden a ver más cercanos, más cálidos, mientras que los verdes y azules se tornan más lejanos y fríos. Los patrones de las pupilas siempre son diferentes, las texturas también, en conjunto con los colores, transmiten sentimientos de tranquilidad, pasividad, euforia, energía, etc.

Otro cambio que es notorio es el cambio de encuadre para los rostros, que puede ser tan abierto como el de Camilo José Cela, en donde se ve desde su cabeza hasta sus rodillas, o tan cerrado como el de Stephen Hawking, donde la cabeza no se llega a ver completa. La postura del retrato es determinante porque dice mucho de la personalidad del individuo; en el caso del Dalai Lama se le ve mirando hacia abajo con

64. Ibid 67, p.63

65. Ibid 67, p.81

una mano en la cabeza como si estuviese pensando o meditando alguna idea; el caso de Gerard Depardieu tiene una actitud misteriosa , donde se cubre con un abrigo la parte baja del rostro; o la mirada melancólica y sublime de la bailarina Maya Plisetskaya cuyo gesto no se dirige hacia la cámara como ocurre con Francis Ford Coppola, que transmite un sentimiento de ternura con sus ojos y sus manos.

Las actitudes en las manos marcan diferencias pronunciadas que no sólo dan cuenta de si se trata de un hombre o una mujer. Añaden datos de complejión, edad, profesión, salud, tamaño del personaje. Así, las manos de Hawking denotan enfermedad, aunque juventud; las manos de Antoni Tàpies hacen ver el trabajo que realiza con sus manos, pues son grandes y fuertes a pesar de su edad; las manos del guitarrista Paco de Lucía tienen, como se dijo antes, una mano con uñas largas y otra con uñas cortas, mientras que las de Maya Plisetskaya están en una actitud de mostrar algo, abiertas, bailando en un salto. Digamos que, “Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara.”<sup>66</sup> Y aquí significa en un contexto de una revista, en un artículo específico y de acuerdo a una estructura determinada.

Todo esto es reflejo de cómo pequeñas partes forman un todo identificable, no sólo por las características personales sino también por el medio fotográfico, que hace representaciones que se codifican de forma que han de ser reales y verdaderas. Y esto se debe en parte, al aparato fotográfico como un aparato del gobierno para autentificar al individuo, pero también por su cercanía con la ciencia, que por ser ciencia ya se puede decir que es verdadero y válido, ya que en buena parte no se piensa, y como dice Roland Barthes: “Desde el punto de vista fenomenológico en la fotografía el poder de autentificación prima sobre el poder de representación.”<sup>67</sup> Pero ahora piénsese, si yo me dispusiera a cambiar las manos de uno por las de otro, o el nombre de uno por

66. Roland Barthes, La cámara lúcida, p.76

67. Ibid 70, p.155

el de otro, o alguna o algunas partes de un conjunto e insertarlas en otro, en lugar de los que son originalmente ¿Notarías la diferencia? O simplemente te lo creerías por la manera en la que está tratado y en el medio en el que está inserto. A continuación me dispondré a aclarar esta duda con mi propuesta visual, el punto será ver si puedo limitar el significado de un conjunto de fotografías dispuestas en estructura triplex.

### **3.5 Propuesta personal de contrapunto visual.**

Mi propuesta consiste en una serie de fotografías en blanco y negro cuyo tema documental es el paisaje. Los lugares son muy diversos y de varias regiones de México y del mundo. La serie se compone de 38 fotografías con sus respectivos textos y títulos, pues la base de composición es el emblema triplex.. La técnica que se utiliza es la del blanco y negro, fotografías impresas en papel bond de 90 gramos . Los títulos están escritos en letras de tipo palo seco de la familia Zurich ex BT de Herman Zapf, y los textos en tipografía Palatino Linotype. Las fotografías tienen un tamaño de 4 x 6 pulgadas en la parte de la imagen. Lo importante en esta serie es dejar claro cómo se dan las relaciones semánticas entre las partes y cómo influye el contexto en que se muestran las fotografías, por ello hago uso del contrapunto visual en primera y segunda especie. Entonces, aparece el conjunto impreso para averiguar cómo significa para un alumno o maestro de la ENAP, pues me parece pertinente este lugar porque la educación que se imparte es de tipo visual, para la creación y recepción de imágenes, así como para su lectura e interpretación; otro punto que cabe destacar es que existen dos licenciaturas, donde los fines de la imagen pueden ser diferentes: unos para el diseño y otros para las artes. Recuérdese que “Tanto los signos verbales como en los icónicos pueden distinguirse dos tipos extremos de significación: de un lado, el que los remite a su condición semiótica fundamental (la semejanza efectiva de los iconos con su objeto; la continuidad asignada entre los signos verbales y sus nociones correspondientes);

por otra parte, el que permite el uso de esos mismos signos como significantes de otros contenidos que ordinariamente son manifestados por medio de sus significantes rectos o habituales. Sin el juego de alternancias y determinaciones que implica ese uso connotativo de los sistemas semióticos, no habría significación simbólica posible; este tipo de semiosis o proceso de significación es el resultado de especializar un signo o conjunto de signos como representante simultáneo de valores semánticos pertenecientes a paradigmas culturales diferentes...”<sup>68</sup> Por esta razón la connotación, aún tratándose de la ENAP puede llegar a tener diferencias, debido a que las personas provienen de niveles socio-económicos distintos, el semestre en el que cursan, si son maestros, etc. lo que es necesario comprobar con la práctica para estar bien seguro.

Otra variable puede ser también el que se trate de un estudiante de artes visuales o de uno de diseño, pues la información que manejan podría ser también un factor a determinar en el manejo de las estructuras triplex. Su bagaje cultural es parte también de los factores que habrán de limitar el significado de las fotografías, pues no todos los textos guardan una relación con la imagen de forma explícita.

Se puede decir que en unos casos intenté que el texto, sin mencionar partes o parte de la imagen, introdujera aspectos referentes a la misma, los que se tienden a asignar a la imagen por su cercanía o costumbre en un contexto similar, como lo puede ser el periódico. Hay ocasiones en que el texto sí se refiere a alguna de las instancias que pudiera evocar la imagen, o quizá hasta al mismo título; y aún así las limitantes últimas las habrá de poner el individuo, pero “En cuanto al eventual carácter simbólico de ciertos objetos impresos depende de las idiosincrasias personales y culturales del receptor, y no es inherente a las cosas o los estados de hecho presentados como índices analógicos. El sombrero del cowboy puede ser un símbolo pero la imagen fotográfica tan sólo representa un sombrero de cowboy.”<sup>69</sup>

68. Ibid 67, p.81

69. Ibid 67, p.108

lo que significa que la fotografía muchas veces se ve como el objeto mismo y no como una interpretación de él.

El formato cuadrado se eligió por su facilidad para verlo de forma completa y de manera más íntima, lo que permite hacer que el espectador se sienta más cómodo y pueda así ser más accesible. La tipografía fue una primaria en palo seco y una secundaria en romanas para tener jerarquías de familia y a su vez de tamaño con un mayor puntaje para el correspondiente al mote, lo que le hace fungir como título, y menor para el epigrama, que le hace fungir como texto secundario; esto a nivel pragmático. La técnica de blanco y negro, de carácter documental, se utilizó para reforzar la idea de una fotografía que se entiende como algo real y verdadero. Para contrarrestar el peso de las imágenes implementé textos en su género de minificción, la que define Lauro Zavala como “()...la narrativa literaria de extensión mínima que generalmente no rebasa el espacio de una página impresa.”<sup>70</sup>, y títulos que fuesen atractivos, para no restar del todo el peso fáctico a la foto.

Las características de las fotografías están inscritas en la estructura del emblema triplex, donde las partes siguen el siguiente modelo:

**Título:** el nombre de un lugar, una frase poética, una pregunta retórica, un adjetivo calificativo o un enunciado unimembre.

**Fotografía:** imagen en blanco y negro, la que puede tener una orientación vertical u horizontal. Todas las composiciones de las fotos descansan sobre la línea base del formato con excepción de dos, las que tienen una composición diagonal para acentuar el concepto de los textos generando tensión. La lente que se utilizó es un gran angular de 24; esto crea una imagen más esférica pero más cercano a como ve el ojo realmente, alejándose de la perspectiva euclidiana.

70. Lauro Zavala, Minificción mexicana, p.7

**Texto en forma de minificción:** todos son de una extensión no mayor a media cuartilla y tratan temas que pueden aparecer dentro de la foto, o pueden ser ajenos a lo que se ve, pero en conjunción se complementan con la imagen, digamos que es como si una parte estuviese con palabras y otra con imágenes.

La serie en conjunto es un viaje a lugares de muy diversa índole, cuya unidad está basada en la estructura de construcción del conjunto y las constantes técnicas y compositivas. Los planos que se manejan siempre son generales o panorámicos, nunca se usan planos medios o encuadres muy cerrados, lo que hace sentir al espectador libertad y un sentimiento de lo sublime.

# Aberración



Los términos para explicar los fenómenos ópticos más asombrosos parecen estar llenos de un miedo a la aceptación de los mismos. Se le llama aberración a un cambio de perspectiva de la vista original. Y el problema es que aún no se acepta por completo, el que la geometría euclidiana no pueda explicarlo todo.

# Agua azul



Las aguas jamás permanecerán quietas en un paraíso que ilumina de colores el entorno. Todo es reflejos y luz que se entremete por las copas de los árboles, todo es vida y azul que se mecen por el cauce inextinguible del río que alberga riqueza natural incommensurable.

# Agudo



Las campanas del carrillón tocan en armonía para hacerse notar en tanto ruido ciudadano, donde predominan los ruidos de motores y fábricas. La música de Russolo parecía ser una utopía, quizá un sueño futurista, pero en verdad es una sinfonía que se toca a diario en toda ciudad con piezas de un cariz siempre distinto; es pura improvisación.

# Alma en pena



En las viejas ciudades cuando el viento murmura, es un indicio de que no estás solo. Los árboles sueltan sus hojas y se dejan llevar por la ventisca. Tal parece que alguien te está viendo, pero tú no le ves. Se escuchan pasos y un llanto acompañado de lluvia. Volteas alrededor y no encuentras el origen de todo esto. Ahora no lejos de ti, una sombra se aparece, te clava sus ojos, suelta una carcajada y se desvanece.

# Borges y el Aleph



Hay algunos que están en busca de una salida en el laberinto que se proyecta en la mente. Hay otros que viven en él sin haberlo notado. Cuando es factible escapar sin ser visto, es porque existe un lugar en el sótano que deja pasar una luz tenue por un orificio en la pared, que dibuja un camino que no habías visto. Y es tan directo que la salida está cruzando la puerta.

# Caminata en Roma



Los pies ya están cansados de tanto andar. El ocaso está próximo y todavía no encuentro el camino de vuelta. Sé que me encuentro lejos del sitio deseado y aunque pensé que volvería acompañado, mi compañero no ha podido seguir en pie. Ya sólo nos queda esperar la noche pidiendo a los dioses no ser devorados por una serpiente de agua.

# Carta de amor



Una mujer lee con alegría una carta que apenas recibió el día de ayer. Decide asomarse por la ventana a contemplar el paisaje y dar lectura a la tinta que ha manchado el papel. El sol resplandece y el viento sopla. La mujer intranquila se detiene un momento y se da cuenta que no está sola. Las almas de algunos enamorados han ido a escuchar la lectura de un corazón enrojecido por la pasión.

# El gran anfiteatro



Los escritores se esfuerzan por contar historias que a veces pensamos son imaginarias. En mi caso jamás pensé que existiera el gran anfiteatro, lugar que sirvió de base para construir un nuevo mundo para los hombres. Mi sorpresa fue inmensa al toparme con él y darme cuenta que el mundo seguía siendo el mismo, ni más ni menos.

# El nacimiento del papel



Desde aquí arriba, alguna vez se defendió la ciudad amurallada. No sólo era un sitio estratégico para ver si los ejércitos venían desde cualquier punto cardinal. Su defensa se debía, a que ahí fue el primer lugar de Europa en donde se sembró una fuente de la memoria. Se trata de la primera fábrica de papel traída por los árabes.

## El último atardecer del año



El agua está turbia y los remos deseados de que se renueve la vitalidad de los canales. Una vez cada año, la superficie se pinta de color rojo, y las profundidades emergen desde lo más oscuro para traer nuevas corrientes que permitan transitar con fluidez el tiempo que ha quedado estancado.

# En busca del infinito



Lugares insondeables existen todavía en la faz de la tierra. Se habla de los que están en medio del mar, en zonas muy alejadas. Pero ¿Qué hay de los que se encuentran infinitamente cerca? La respuesta es muy simple: Toma un mapa entre manos y te darás cuenta que hay puntos que se mueven, estos son los que no podrás alcanzar a menos que termines tu búsqueda, pues estás encima de ellos.

## En la casa de las muñecas



En el lago es visible una pequeña isla. Para llegar a ella es necesario perderse, pues no existe un canal trazado en los mapas ni una ruta conocida por los más diestros navegantes. No es difícil saber que se está cerca de ahí. El primer indicio es un reflejo siniestro en la superficie que muestra una niñez descuartizada.

## Falta un minuto



En la estación de Dresden espera un joven músico para abordar el tren que le llevará a Leipzig. Lo que no sabe, él ni su madre, es que han llegado tarde, pues al parecer el tren no se ha aparecido todavía, cuando han pasado ya un par de minutos desde que se fue. El joven silba en su eterna espera una fuga para violín solo de J.S. Bach.

## Hacia la Generalitat



En busca de un lugar donde pudieran revelar mis fotografías, me topé con un tumulto de gente. Pronto saqué mi instrumento de trabajo y empecé a seguir la manifestación. Hubo una calle donde no podía encuadrar lo que quería, así que tomé un atajo por uno de tantos callejones, y cuál fue mi sorpresa cuando di a una plaza que no era, había llegado a la Generalitat.

# Il duomo di Brunelleschi



Se tiende en una ciudad bellísima, un domo que recuerda los colores de algo que no existe. Al verlo de lejos es más parecido a una fantasía, a una ciudad de juguete donde todo recuerda lo incierto. Cuando se está ahí parado, uno pretende tener movimientos humanos, pero no es posible; te transformas en parte del sueño y esperas a que la mano de un niño te tome para jugar.

# Iztakziwatl



Una mujer ha quedado para siempre dormida a la luz de todos nosotros. Y hay veces en que intenta levantarse de su pétreo cobijo. Cuando lo intenta, el tiempo le recuerda que su espera aún no ha concluido; su amor habrá de volver algún día, mientras tanto, es necesario que el viento sople y la nieve enfríe su ardiente pasión para evitar que se desborde.

## La cuarta dimensión



Se dice que un plano tiene dos dimensiones, que un volumen tiene tres, y que existen hasta la número seis. Un amigo un buen día programó una simulación de todas ellas por computadora para que me quedara claro, lo que sólo terminó por confundirme más. Para mí era una falacia, hasta que llegó un día en que presencié su existencia, donde el cielo se doblaba para que me sumergiera en él.

## La insoportable levedad del ser



“La carga más pesada nos destroza, somos derribados por ella, nos aplasta contra la tierra. Pero en la poesía amorosa de todas las épocas la mujer desea cargar con el peso del cuerpo del hombre. La carga más pesada es por lo tanto, a la vez, la imagen de la más intensa plenitud de la vida. Cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y verdadera será.”

*Milan Kundera*

# Límpido



Para describir el cuerpo líquido existe un vocabulario muy extenso que puede querer encerrar las cualidades de un ser en entidades abstractas, mas no será nunca lo mismo, el poder experimentar la cercanía de la transparencia y el olor que transmite un pez cuando se tiene entre manos con su textura babosa, que la reducción de lo mismo en un corto párrafo.

# Los cuatro elementos



Es común que se piense que existen cuatro tan solo. Un error que guarda en silencio la verdad. Aire, Fuego, Tierra y Aire es de lo que se compone este último. Y ahí está, el problema es saber qué es, para entenderlo. Un viento levanta el agua en una llama que desborda una vorágine de polvo, entonces hace su aparición la quinta esencia: la Luz.

## Luna de media noche



Caminando por la Rambla se encuentran muy diversos lugares, algunos poco anunciados y otros ya conocidos de habladas. En la esquina está una de las casas más bellas que se han construido por su símil con las formas orgánicas, y en la otra, está un farol que anuncia la nocturna alegría de una luna llena en un cielo sin estrellas.

## Maese Alegría



En una ciudad cerca del mar vivió alguna vez un hombre que estuvo muy cerca del cielo. Este hombre se llamaba Antoni Gaudí. Una de sus empresas más grandes fue edificar la catedral de la Sagrada Familia, que a pesar de su muerte ha seguido en construcción, y se espera se termine para el año 2050.

# Nebllhumo



El término para describir tan grisácea vista, fue acuñado a falta de uno que pudiese describir lo que sucedía en la Ciudad de México después de una fría tormenta. El vocablo que se implementó es la amalgama de dos palabras: humo y neblina, que dan como resultado lo que se aprecia en la foto, esto es, el neblhumo.

Parece que va a...



El cielo se está nublando y es muy posible que ocurra lo que sabemos está por ocurrir. De un momento a otro el tiempo se hace notar. Es cambiante el instante, y la expectativa de que el cielo se caiga no sería mera coincidencia en esta temporada en que tanta falta el agua nos ha hecho. Espero que la sequía se termine al caer la luna.

# Pasado, presente y futuro



Tres momentos que no pueden coexistir en uno solo. Unos viven en el tiempo pretérito, otros en la ilusión de lo que habrá de ocurrir y otros viven al día. Una vez contemplé un instante donde los tres tiempos eran posibles: un tren iba de ida, otro de regreso y en medio, un hombre permanecía en total quietud.

# Pictura



Es muy posible que pienses que se trata de una pintura o de una fotografía mal enfocada. No es ninguna de las dos, se trata de un estado intermedio que deja ver el fin verdadero de la cámara obscura; dejar entrever algo intangible, en un retrato que guarda el alma de los objetos como formas cuasi definidas: la pictura.

## ¿Por qué lo abandonaron?



Una ciudad tan grande, tan rica, llena de fauna y flora, construida por las manos de hombres que vinieron de muy lejos, es hoy tan sólo una ruina del esplendor de una época que transcurrió hace no sé cuánto, y que dejó en el recuerdo de muchos, más que una urbe; en sus hijos grabó las ideas de un porvenir, en la lengua más bella.

# Pupukatepetl



Un volcán que ha guardado toda su ira y su rencor durante siglos, se permite hacer muestra de su descontento escupiendo bocanadas de humo y fuego. Por ahora resiste un poco más, pero ¿Cuánto tiempo podrá aguantar? Sólo su esposa, Malintzin, podrá hacer que vuelva en sí.

# ¿Qué no hay hambre en España?



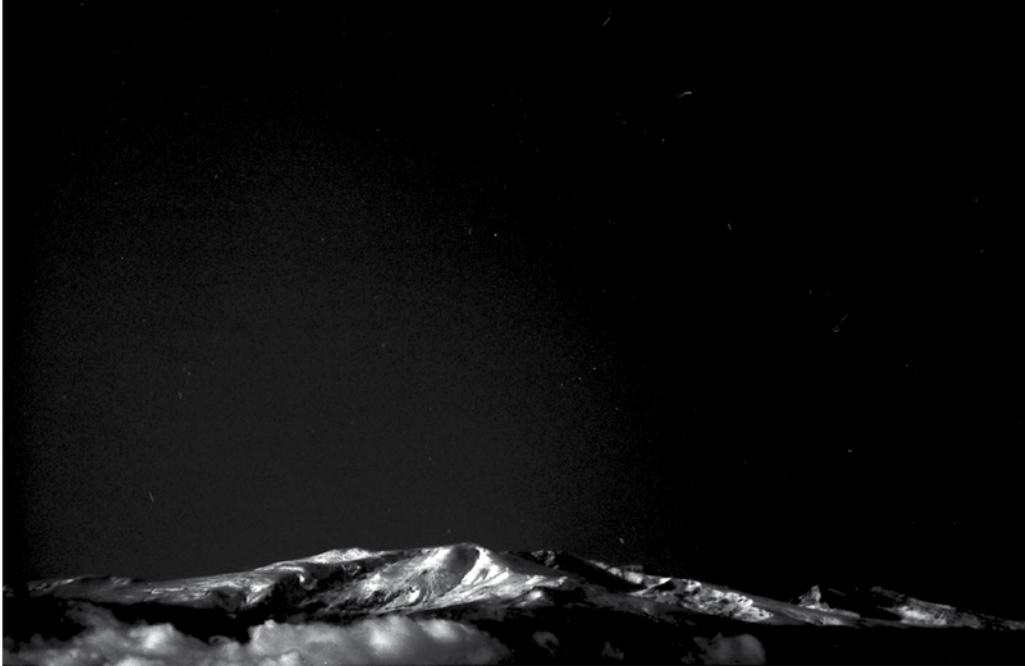
Una mujer en busca de una tortuga me pide que le saque una fotografía. Mientras saco mi cámara ella destapa una bolsa con trozos de pan y me dice ¿Qué no hay hambre en España? Mira, está lleno de aves en busca de comida. Lanza los mendrugos al aire y las gaviotas se abalanzan sobre el pan. Termina y me dice: Ya son las 4, hora de ir a los tiraderos a buscar comida recién preparada, todavía debe estar caliente.

## Sentimiento pétreo



Es asombroso el cómo la espera, se puede transformar en algo tan álgido como un montón de piedras. Una rosa que ayer brillaba con sus colores en un atardecer primaveral, hoy se encuentra petrificada por el frío y la falta de amor. Una espera infinita le hizo transmutarse y guardar en el centro de su más íntimo ser, el calor del último polen.

# Sierra Nevada



Ese día desde lejos pudimos ver que la borrasca nos esperaba. Era de tarde cuando arribamos a nuestro destino, el que nos dio una gélida bienvenida en medio del frío invierno. No estábamos preparados, pero el calor entre humanos es un buen remedio para evitar morir de hipotermia.

# Siniestro



La noche es un espacio que acarrea consigo a los demonios más terribles y a las bestias más salvajes. Por esta razón es preferible no viajar en la oscuridad, y menos acompañado, pues no sabes si tu acompañante se transformará entre la espesa niebla o dará un aullido a la sombra de la luna.

# Subiendo a la superficie



Las aguas claras de un río que desemboca en una caída, revuelven una y otra vez los remolinos de agua, que al contacto con las rocas producen una leve espuma. De improviso se abre un agujero en el reflejo de un árbol y salen corriendo los seres del bosque. Al sentir mi presencia, huyen dejando rastro de su aparición: una escalera para subir a la superficie.

# Sublime



Aquél día, en Yuwalinchan, contemplaba el esplendor del pasado mexicano en una mañana un tanto lluviosa. Todo el grupo estaba disperso y hacía de su oficio lo mejor que podía. Por mi parte, experimenté un momento de perplejidad al ver dos ángeles que descendían del cielo en una gloria que se daba paso entre las nubes.

# Todos los caminos llevan a Roma



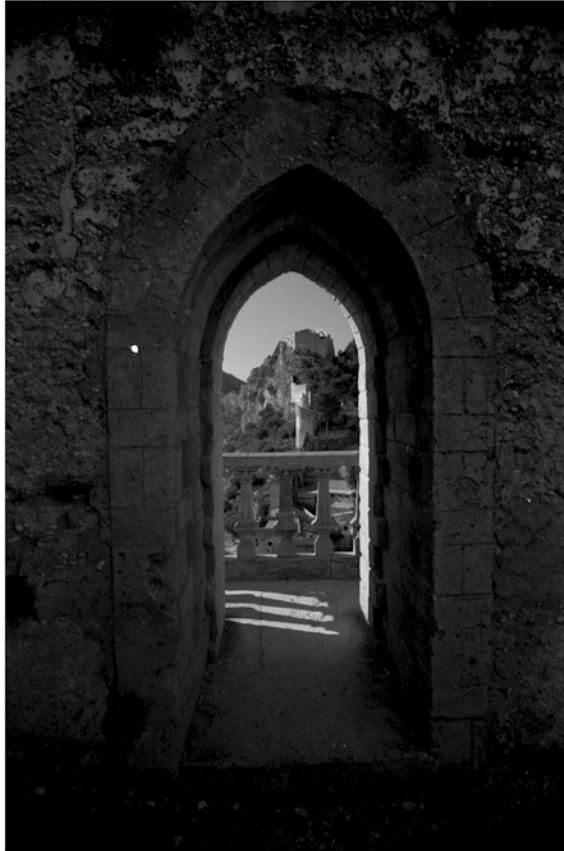
¡Todo derecho! ¡Siempre derecho! Es lo que dicen que has de hacer si te pierdes. Sólo así podrás encontrar la ruta de la que te has desviado. Tarde o temprano tienes que volver al camino de la verdad; y no es difícil, sólo tienes que poner atención al paisaje, y cuando esté lleno de columnas que se levantan a ras de cielo, ten la seguridad de que todo está bien.

# Vista de lo invisible



Suena paradójico pero así es. Un sitio en lo más oscuro de la catedral que permite ver cualquier localidad que desees. Se trata de un lugar desde el que puede ser contemplada cualquier situación, un punto estratégico que deja ver lo que no se puede ver, es la vista de lo invisible.

## Xátiva



La princesa del castillo se asoma por un balcón para ver si su príncipe ha llegado. Pero la realidad es cruel y Soledad es su única compañera. La guerra ha impedido que un caballero llegara para estar con ella. Su desesperación fue tan grande, que su pasión dejó vacío el espacio en un salto.

# Xuchimilku



Ahora vive mucho lirio en sus aguas. Hay canales que han dejado de existir por la falta de cuidado y por la suciedad diluida en el agua. Una vez intentaron limpiar la planta que seca día con día la Venecia Mexicana y para ello se introdujeron manatíes. La gente los mató y el sueño de recuperar las vías acuáticas murió, pues el pueblo pensó que eran tiburones.

## Conclusiones

Tras haber hecho la prueba a unos 30 alumnos y maestros de la ENAP, puedo decir que en efecto, la fotografía se ve limitada por factores personales que no se pueden descifrar como reglas que pueden predecir el cómo habrá de interpretar el individuo ni cómo deberá de significar, pero aún siendo así, dentro de los parámetros personales sí se puede decir que existe un límite que ellos mismos imponen en base a la relación que guardan los textos que están, uno a la cabeza y uno por debajo de la fotografía. Y esto se debe en muchos casos a que el individuo está ya habituado a supeditar a la imagen a lo que dicen los textos; ejemplo de esto se encuentran en revistas, periódicos, páginas de la red, etc.

Es importante destacar que por el hecho de tratarse de fotografías, siempre existe la conexión con lo real y lo verdadero; pocas veces se dio la ocasión en que se considerara como una interpretación, en la mayoría se vio una tendencia a pensar en la foto de forma fáctica, aún tratándose de un documento en el que no se hace explícito el aval institucional. Algo que llamó la atención fue que a pesar del título de la serie “minificciones”, la gente no quiso poner en duda a la fotografía como real y verdadera, sino más bien le hizo dudar el que el título fuese correcto en base a las fotografías, como si quisiera o tuviera que autenticar también el título de la serie para que todo tuviese más lógica.

Con esto se concluye que los factores que limitan el significado de la imagen, se limitan a nivel personal de acuerdo a: los textos que se implementan, el bagaje cultural de la persona, el medio en el que está inserta la fotografía y el tipo de representación fotográfica que se utiliza. Así mismo, no podemos decir que el significado de una fotografía se limita de igual forma para todos, por tanto no se puede universalizar el significado de ésta, pero se puede hacer que se limite mucho más por medio del uso de

estereotipos visuales, donde se presentan significados atribuidos más parecidos de un individuo a otro, mas diferentes. Algunos podrán pensar que el significado en la lectura de la fotografía(o en dado caso, una imagen) se puede ampliar, mas no será más que un error pensar en esto porque el significado estará inscrito dentro de un límite, el cual cambia de dimensión de acuerdo al texto; digamos entonces, que se limita en mayor o menor medida, y el único momento en que la fotografía en su lectura, adquiere su máximo rango de libertad, es cuando carece de textos que puedan ayudar a dirigir su interpretación, pues no tiene límites.

Así mismo, es importante mencionar, que la teoría que se generó para la descripción de imágenes es satisfactoria por su simplicidad y su utilización en el campo de las artes visuales. Dicha teoría fue muy útil para describir el cómo funciona la estructura del emblema triplex , lo que sirvió en demasía para crear mi propuesta personal fotográfica con un valor de sustento fuerte. Debo aclarar que las personas a las que apliqué la prueba del contrapunto, en un principio se sintieron desconcertadas por las preguntas que hice, pero después sirvió muy bien para dejar en claro la función que cumple el texto con la imagen, Esto para todos fue importante porque les hizo reflexionar sobre el funcionamiento de imágenes fotográficas de tipo cotidiano, donde los individuos de inmediato crearon sus propios ejemplos adecuados a la prensa y medios impresos.

Con lo anterior queda en claro que los objetivos fueron alcanzados de forma satisfactoria, pues se generó una propuesta fotográfica teórico-práctica que consta de 38 emblemas basados en la forma del emblema triplex. La explicación del funcionamiento de la estructura se hizo en base a la teoría del contrapunto visual, generada en analogía con el término musical de contrapunto, la cual puede ser útil para la descripción futura de otras imágenes y/o textos que se contraponen en una estructura.

En un futuro pretendo seguir con este trabajo de las analogías entre disciplinas para transportar las formas musicales al ámbito de lo visual, lo que en conjunto con el contrapunto, habrá de enriquecer la composición de aquello que podemos ver.

## Bibliografía:

- [1] **Barthes, Roland**, *La cámara lúcida*, Paidós, España, 1989,p.p.207.
- [2] **Bertucci Torre, José**, *Tratado de contrapunto*, Buenos Aires, Ricordi Americana 1974, p.p.336.
- [3] **Blanquer, Amando**, *Técnica del contrapunto*, Real Musical, Madrid, España, 1991, p.p. 160.
- [4] **Buxó, José Pascual**, *El resplandor intelectual de las imágenes; estudios de emblemática y literatura novohispana*, UNAM, México,2002 p.p.298.
- [5] **Buxó, Pascual José**, *La producción simbólica en la América colonial*, Ed. UNAM, México, 2001, p.p. 85-96. (86-89,91-94,98)
- [6] **Cartier, Bresson, H.** *Fotografiar del natural*, Gustavo Gili, Barcelona, España, 2003, 99 p.p.
- [7] **Claude Leclanche Boulé**, *Constructivismo en la URSS, Tipografías y fotomontajes*, Campgráfico, Valencia, España, 2003, p.p.273.
- [8] **Davies, W.V.**, *Egyptian Hieroglyphs*, British Museum Press, Londres, 1998, p.p.384.
- [9] **Diario El País**, *Miradas*, Semanal El País No. 246, Domingo 5 de Noviembre 1995, año XX, tercera época, España ,p.p. 53-89.
- [10] **Dubois, Philippe**, *El acto fotográfico de la representación a la recepción*, Paidós, España,1986,p.p.187.
- [11] **Fontcuberta, Joan**, *Ciencia y fricción*, Mestizo A.C. colección palabras de arte No.4 ,España 1998. 292p.p.
- [12] **Fontcuberta, Joan**, *El beso de Judas*, Gustavo Gili, España, 2002,p.p.192.
- [13] **Freund, Giselle**, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, España, 2001,p.p.208.

- [14] **Horapolo, Hieroglyphica**, Ed. Akal, España, 1991,p.p. 607.
- [15] **Museo Nacional de Arte**, *Juegos de ingenio y agudeza; la pintura emblemática de la Nueva España*, Ediciones del Equilibrista y Turner Libros, México, 1994,p.p.426.
- [16] **National Geographic en español**, *Edición especial: Tiempos de guerra; A 60 años de la Segunda Guerra Mundial*, México, Septiembre 2005,p.p.115.
- [17] **Osorio, Ignacio**,*El género emblemático de la Nueva España*, Revista Omnia, Año 3, Núm.7, Junio de 1987, UNAM, México, p.p. 16-23
- [18] **Paul Hill/Thomas Cooper**, *Diálogo con la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1980, p.p. 384.
- [19] **Pierce ,Ch, S.**,*La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión,Buenos Aires, Argentina, 1974, p.p.116.
- [20] **Schaeffer, Jean-Marie**, *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Ediciones Cátedra, España, 1990.p.p.164.
- [21] **Sebastián, Santiago**, *Emblemas de Alciato*, Ediciones Akal, España, 1986, p.p.278
- [22] **Shönberg,Arnold**, *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, España, 7ma edición 1997,p.p.501.
- [23] **Sontag, Susan**, *Ante el dolor de los demás*, Punto de lectura, España, 2003, p.p.144.
- [24] **Sontag, Susan**, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, España, 1981, p.p.217.
- [25] **Zavala, Lauro**, *Minificción mexicana*, UNAM, México,2003, p.p.321.