

Fotografía política: un análisis semiótico desde las dimensiones retóricas propuestas por Göran Sonesson

Margarita Espinosa Meneses

**Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Cuajimalpa**

RESUMEN

La semiótica ha brindado explicaciones para entender la forma en que las entidades se convierten en signos productores de significados. Se ha interesado, también, por dar cuenta de la importancia del contexto social gracias al cual los signos operan o son comprendidos. El presente trabajo tiene como finalidad evidenciar la funcionalidad de uno de los modelos que buscan esclarecer la generación de sentidos en las imágenes fijas; se trata de la propuesta del semiótico Göran Sonesson, la cual trata de describir la manera en que se origina el significado en las imágenes, así como la comprensión e interpretación de los sentidos que se producen. El modelo se basa en el concepto de norma y desviación proporcionado por la retórica; a partir de ello el autor reconoce cuatro dimensiones de producción de sentidos. El planteamiento de Sonesson se ejemplifica con el análisis de fotografías políticas mexicanas que rompieron, hacia los años setenta, el paradigma establecido de lo que era la fotografía política en México.

Palabras clave: semiótica de las imágenes, análisis de fotografías, fotografía política.

La semiótica como metodología

La semiótica, disciplina que aborda el estudio de los signos dentro de su vida social,¹ ha aportado diversas metodologías para el análisis de los fenómenos comunicativos existentes en una cultura. Desde el momento en que la semiótica concibe como objeto de estudio a los signos, se plantea la problemática de su abordaje. En este sentido, se ha contado con autores diversos que buscan sistematizar el análisis. Benveniste (2002) propone delimitar el universo de signos que actúan dentro de una cultura en sistemas semióticos, los cuales, a su vez, serán distinguidos con base en: su modo de operación (el sentido al que se dirige: vista, oído, etcétera), su dominio de validez (ámbito en el que el sistema es reconocido), la naturaleza y número de signos, y su tipo de funcionamiento (la forma en que se relacionan). Eco (1986), por su parte, propone un modelo comunicativo —en el que participan un emisor, una señal, un canal, un receptor, un mensaje y un destinatario— que dé cuenta de los fenómenos culturales vistos como sistemas de significación.

Metodologías diversas que focalizan el análisis de sistemas signos específicos también han germinado en el ámbito de la semiótica. Por ejemplo, el estudio de las imágenes ha sido abordado por Barthes (1961, 1964, 1989). Las formas, la disposición de las unidades, los colores, la iluminación, entre otros, son elementos que producen significados; los códigos que manejan tanto el emisor como el perceptor intervienen también en la construcción e interpretación del sentido. En esa misma línea de metodología semiótica de las imágenes que pretende dar cuenta de la producción de sentidos, y de cómo estos son com-

¹ Saussure (1985) alude a la semiótica como una disciplina que debía dar cuenta de la vida de los signos en el seno de la vida social, por ello su finalidad sería explicar qué son los signos y cuáles son las leyes que los rigen. Peirce (1955) la define como la teoría de la naturaleza esencial y variedades fundamentales de toda posible semiosis, mientras que Morris (1962) la concibe como una “doctrina comprehensiva de los signos”, y reconoce tres dimensiones para el estudio de estos: la sintaxis, la semántica y la pragmática. Por su parte, Eco (1986) señala que la semiótica “estudia todos los procesos culturales [es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales] como procesos de comunicación” (p. 22).

prendidos en un contexto social determinado, se encuentra la propuesta de Sonesson (1996), a la que aquí se alude con el nombre de “la ruptura de la norma”.

Así, es propósito del presente escrito mostrar la forma en la que opera el modelo propuesto por Sonesson para el análisis de las imágenes,² con el fin de contar con una herramienta más (dada desde la semiótica) que permita la interpretación y explicación de los sentidos transmitidos mediante los signos visuales, específicamente la fotografía. Se toma como referencia la fotografía política en México, que rompe con el paradigma existente de la fotografía política publicada antes de la década de los setenta en los diarios mexicanos.

La fotografía política en México

Hablar de imágenes es entrar de lleno al ámbito de la representación, al campo en el que los elementos se convierten en signos. Hablar específicamente de fotografías políticas es aludir plenamente al nivel de lo simbólico, al espacio de la arbitrariedad entre significantes y significados. Por ello es necesario aclarar, primeramente, que en este trabajo entendemos por fotografía política a las formas concretas y simbólicas a través de las cuales el poder del Estado se representa y es cuestionado, es decir, imágenes que remiten, por un lado, a las personas que ejercen el poder del Estado, y por el otro, a las que representan la contraparte del poder, la resistencia: los hombres que buscan el cambio en la conducción de dicho Estado.³

² Incluso para las imágenes no figurativas, en las que se considera que también operan bajo normas internas. Así, el cambio repentino dentro de la imagen de una forma o color sería una ruptura de la norma (Sonesson, 1996).

³ Chilton y Schäffner (2001) denominan “resistencia” al grupo que se opone al poder establecido. Ambos conforman la esfera del discurso político.

Ahora bien, el tema político dentro del ámbito fotográfico constituye un tópico imprescindible en México. Desde finales del siglo XIX⁴ hasta la fecha, los fotógrafos mexicanos han explorado y explotado de forma recurrente este tema. Basta hojear, en la actualidad, un periódico, para que salten a la vista figuras, lugares u objetos que referencian a la esfera del poder. Sin embargo, la forma en que el fotógrafo ha representado y transmitido estos signos políticos no ha sido la misma.

La fotografía política en México registró en las últimas décadas del siglo XX diversos cambios que se correspondieron con las transformaciones y desarrollo que experimentó la nación. Antes de los años setenta, los fotógrafos de diarios actuaban como agentes que mantenían, por diversas razones, el status quo del poder. Así, la función social que desempeñaba la fotografía política en ese entonces era la de mantener y reproducir el concepto de una clase política trabajadora, preocupada por el pueblo, con vocación de servicio. Por ello, las imágenes mostraban a los políticos ejerciendo actividades propias de su cargo oficial: colocando la primera piedra de futuras construcciones; inaugurando mercados u hospitales; entregando diplomas y reconocimientos, etcétera. De esta forma, las fotografías que aparecían en los diarios, en su mayoría, sólo ilustraban la nota, es decir, solían ser un complemento visual del texto lingüístico: dos sistemas de signos reforzando un significado.

El conflicto social de 1968 marcó la vida política y cultural del país, así como su desarrollo.⁵ Los gobiernos posteriores a esa fecha se vieron en la necesidad de abrir espacios para la expresión de ideas; los nuevos ámbitos no fueron desaprovechados por un grupo de fotógrafos que se rebeló contra la forma tradicional de hacer fotografías (Mráz, 1996). Se buscó, a partir de ese momento, cuestionar al poder político mediante la fotografía, por lo que el fotógrafo tomó un papel más independiente

⁴ A partir de la primera foto que se considera política, en la cual se observa al emperador de México Maximiliano I y a su esposa Carlota, arrodillados frente a la imagen de la Virgen de Guadalupe.

⁵ En 1968 México registró un movimiento social en el que participaron, principalmente, estudiantes. Fue reprimido por el gobierno mexicano mediante la matanza de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas.

dentro del acto comunicativo: se convirtió en el actor que construía y comunicaba sus propios textos visuales, los cuales, además de constituir una propuesta estética, reflejaban a la par una ideología, una toma de posición con respecto a lo comunicado. Este hecho enfatizó una función social que en la fotografía política de México se encontraba desdibujada.

A partir de ese momento, algunos fotógrafos intentaron captar al político en actitudes que mostraran o connotaran otros ángulos de sus personalidades, siendo mostrados en actitudes más humanas —caras tristes, rostros preocupados, cuerpos cansados, etcétera—, lo cual, aunado con el momento histórico de la publicación de la fotografía, originó que el fotógrafo tomara un papel más activo dentro de este ámbito de comunicación: ahora cuestiona, ironiza y critica a través del lenguaje fotográfico.

Un ejemplo claro de la forma en que se desacraliza a la clase política de México mediante la fotografía en los diarios, lo ofrece una imagen famosa del priísta Roque Villanueva (foto 1): en ella se observa al político festejando el triunfo de su postura (el aumento de 50% del Impuesto al Valor Agregado (IVA), el cual pasó de 10% a 15%) mediante un movimiento obsceno, el cual fue nombrado como “la roqueseñal”. La publicación de esta clase de fotografías, en las cuales los políticos son mostrados en comportamientos y actitudes alejados de las conductas que se esperan de ellos por la investidura que tienen, conllevan una crítica, una posición ideológica por parte del fotógrafo; son mensajes elaborados que instigan al lector a la interpretación. “Ya los fregamos [los priístas al pueblo]” o “les ganamos” fueron lecturas que surgieron en aquellos días a partir; se implicaba el aumento de impuestos a los ciudadanos, pero lo relevante fue que la postura del político triunfó sobre la opinión de sus opositores.

Foto 1. Humberto Roque Villanueva festeja el aumento del IVA en 1995 mediante “la roqueseñal”.



Fuente: José Antonio López (1995).

La propuesta de Göran Sonesson

La nueva forma de realizar fotografías políticas afectó también la manera en que se conceptualizaba tanto a los políticos como a su contraparte, denominada aquí resistencia, como se mencionó anteriormente. Estas fotografías atípicas, en ocasiones desconcertantes, se incorporaron a nuestra cultura, y al hacerlo manifestaron una nueva manera de producir sentidos, siendo consideradas como imágenes que contenían una retórica diferente.

En las siguientes líneas se analizarán esos cambios, tomando como modelo metodológico para el análisis de la fotografía política, las dimensiones o grados de ficción propuestos por Sonesson. Se parte de la idea de que los miembros de una cultura tienen más o menos la misma concepción del mundo; a partir de este hecho (“la norma”), si la imagen muestra una discrepancia con respecto a lo esperado, surgen dimensiones retóricas que se distinguen por los diversos grados de ficción que

presentan. Los elementos que provocan dicha ficción rompen con los prototipos culturales establecidos (Sonesson, 1996).

Primera dimensión: el contexto de la percepción.

Como miembros de una cultura participamos, en términos generales, de una misma concepción del mundo. Sabemos, por ejemplo, que los candados sirven para cerrar, para asegurar ciertos lugares que contienen elementos considerados valiosos, u objetos que son sólo de unos cuantos; conocemos el uso de un cuchillo, aprendemos el comportamiento de un sacerdote, etcétera. Así pues, la primera dimensión que se desvía de “la norma” (lo normal para nosotros) se manifiesta cuando algún elemento de la fotografía rompe con la idea de nuestra concepción del mundo (de lo que esperábamos): de la manera en que se organizan las entidades, las propiedades atribuidas a éstas, sus formas, sus usos, etcétera.

Por ejemplo, en la fotografía de Roque Villanueva el signo obsceno tan evidente que realiza con sus brazos rompe con el comportamiento que se espera, en nuestra sociedad, de un político en pleno ejercicio de su trabajo. El fotógrafo nos muestra la reacción del diputado “al natural”, y esa reacción no se corresponde con los códigos de comportamiento establecidos. Él era conocido, en ese momento, como un hombre que ejercía el poder político, el cual repercute directamente en el pueblo, y por ello su gesto se intensifica y se vuelve más grotesco, porque es concebido desde el espacio en que sus decisiones afectan a la población. Así, aunque el gesto esté dirigido hacia la oposición política, su mensaje último podría interpretarse también como “chingué al pueblo”.

En las siguientes imágenes, en donde se presentan a personajes de la resistencia, se observan también elementos que no conciernen con la concepción que se tenía de ésta. Veamos, antes de la década de los setenta los grupos que cuestionaban al poder político no eran fotogra-

fiados en actitudes retadoras y frontales, como lo son a partir de la apertura de los espacios periodísticos (Mraz, 1996). Por ejemplo, en la imagen en la cual reconocemos ahora al subcomandante Marcos (foto 2), se percibe, en primer plano, la seña obscena que realiza directamente a la cámara. Queda claro que el insulto no es hacia el fotógrafo, o en todo caso no solamente lo insulta a él, sino más bien a sus oponentes. Asimismo, esta imagen rompe con la norma, pues se observa a un hombre cubierto de la cara, lo cual no forma parte de la expectativa del receptor, ya que los hombres, en nuestra cultura, no andan por la vida con la cara cubierta; este hecho, conjuntamente con la seña que realiza, connotan sentidos como bravura, atrevimiento, arrojo o amenaza. Se rompe la norma y aparecen de inmediato diversas interpretaciones por parte del lector, el cual se trata de explicar esas divergencias mediante variados significados. Al ser este personaje parte de la oposición al Gobierno de México, el concepto que se tenía de la resistencia es alterado: ahora los hombres que forman parte de ella se perciben más altaneros, más desafiantes, más poderosos.

Foto 2. Subcomandante Marcos.



Fuente: Raúl Ortega (1995).

Un ejemplo más que refuerza la nueva concepción de la resistencia se encuentra en la imagen en la que se observa a un integrante del ejército zapatista devolviendo, con su rifle, el acecho que la cámara comete sobre él (foto 3). Al hacerlo, el fotografiado se pone en “igualdad de circunstancias” con respecto al fotógrafo; aun observa fijamente y de manera retadora hacia la cámara. Mraz (1996) sostiene que la mirada que el sujeto le devuelve al fotógrafo representa un elemento formal poco visto antes de la década de los setenta dentro de la fotografía de diario en México. Dicho elemento resulta inesperado para los receptores y le da al sujeto retratado una presencia poderosa dentro de la fotografía.

Foto 3. Zapatistas en Chiapas.



Fuente: Antonio Turok (1994).

Sonesson (1996) distingue dos tipos de ruptura de la norma. Señala que se puede dar mediante la transgresión de la contigüidad (lo que acostumbra aparecer lado a lado), o el incumplimiento de la factorialidad (lo que acostumbra ser parte de otro); de cualquier manera se

rompe con la conceptualización que se tiene del mundo. En tanto que la imagen se aleja más de lo que se considera conocido o esperado, mayor será la cantidad de significados que se produzcan, por parte del lector, para poder explicarse tal desviación.

En la foto 4 se observa un ejemplo de ruptura por contigüidad: un grupo de mujeres zapatistas armadas con palos. La mujer representa un signo culturalmente muy cargado, por ello, mientras más alejada esté una imagen del prototipo que se tiene del signo “mujer”, mayor será la transgresión, y también el impacto a los sentidos de los lectores; este tipo de quiebre origina gran riqueza de significados. En la imagen mencionada, nuestra expectativa de que la vida funciona de cierta manera se rompe cuando percibimos a un grupo de mujeres cubiertas del rostro sosteniendo cada una de ellas un palo; dentro de nuestra cultura a la mujer no se le concibe generalmente como agente activo dentro del ámbito de los conflictos armados. Asimismo, los palos que sostienen contradicen nuestro concepto actual de arma. Estas rupturas, aunado a la ropa que portan estas mujeres (no adecuada para la lucha), su tamaño, y la edad que puede adivinárseles (algunas ya mayores), hacen que el conjunto produzca una serie de significados que se antojan un tanto encontrados: valentía, fuerza, pobreza, desesperación.

Foto 4. Mujeres zapatistas.



Fuente: Pedro Valtierra (1998).

Resumiendo, la fotografía política en México entró a una nueva etapa hacia las últimas décadas del siglo XX. Algunos fotógrafos construyeron mensajes visuales que mostraban a los actores políticos (a los que ejercían el poder y a los de la resistencia) en comportamientos y actitudes que no eran atribuibles a su rango, a su condición, a su clase, con lo cual alteraron la conceptualización que el lector tenía de ellos.

Segunda dimensión: de igualdad a oposición y de regreso.

Otra manera de romper con lo esperado se da a través de los contrarios: el valor signíco de los elementos opuestos está dado o acentuado por la entidad contraria. Se distinguen varios tipos de oposición: de tamaño, de color, de forma, de posturas ideológicas, etcétera (Sonesson, 1996). Este segundo nivel de producción retórica es muy funcional para el análisis de las imágenes, pues involucra tanto la forma como el contenido de éstas.

Para el análisis de las fotografías políticas el concepto de oposición resulta vital. Como ejemplo claro de su operatividad, se muestra una fotografía mexicana muy difundida en el mundo: la imagen de la mujer indígena que hace trastabillar a un soldado (foto 5). Lo que plasma esa imagen puede resumirse a través de una serie de oposiciones: soldado vs. civil; lo femenino vs. lo masculino; más alto vs. menos alto; el rifle como arma vs. los brazos como armas; la vestimenta bélica del hombre vs. el rebozo de ella. Estas diferencias se acentúan al estar los dos elementos contrarios enfrentándose.

Ahora bien, en esta foto existe también una ruptura correspondiente al primer nivel de la retórica: nuestras expectativas no se cumplen y es ella la que ataca y hace trastabillar al hombre; transgrede la lógica del lector y el impacto es muy grande, pues se rompe con la concepción de los atributos de dos signos antropológicos universales: lo femenino y lo masculino.

Foto 5. Mujeres desplazadas.



Fuente: Pedro Valtierra (año).

Un segundo ejemplo de oposición lo ofrece la foto 6, que muestra una enorme manta con las imágenes de Zapata y Madero, acompañados por la figura muy pequeña de Carlos Salinas de Gortari en un extremo. La intención comunicativa del fotógrafo resulta obvia: cuestionar la diferencia de estaturas de los tres personajes, desde luego, ideológicamente hablando. La oposición se logra por contigüidad: la imagen une o relaciona elementos que en la realidad inmediata a la toma de la foto eran independientes, y al hacerlo los resignifica.

Foto 6. Carlos Salinas.



Fuente: Elsa Medina (1988).

Hasta aquí se han abordado las oposiciones entre elementos de la imagen como signos que originan sentidos; se tiene que el procedimiento contrario, las similitudes o identidades, también puede generar nuevos significados. Veamos, cuando un lector percibe en una imagen dos elementos que le resultan muy semejantes, y dicha similitud no era esperada por él (en tanto que en el mundo que él conoce no existe como tal), entonces la semejanza también producirá interpretaciones (Sonesson, 1996). Este concepto de “identidad” permite realizar una interpretación de la foto 7. En ella aparecen, en primer plano, unas manos sosteniendo un puro; la forma en que lo hacen connota la misma presunción que la mano que está en segundo plano sosteniendo un cigarrillo.

Foto 7. José Trinidad Lanz y Amador Rodríguez.



Fuente: José Antonio López.

La expresión de las manos y la forma como toman el cigarrillo y el puro resultan muy similares; el mensaje que manda el fotógrafo se intensifica al subrayar a través del encuadre el poder, la supremacía, la seguridad y la prepotencia de uno sobre el otro y de ambos sobre el lector; son las manos de los hombres que ejercen el poder, son la parte que insinúa al todo.

Tercera dimensión: grados de irrealidad dentro de la foto.

Un grado más fuerte de irrealidad dentro de una fotografía puede estar dado, según Sonesson (1996), por elementos que aluden o sugieren la apariencia de entidades no presentes en la imagen. Esta producción de sentido surge a partir de la presencia de un significante figurado, dibujado, insinuado en la imagen. Se puede ilustrar este nivel con la foto 8, titulada “No habrá huelga general”. En ella se observa, en primer plano, una copa con agua y un pan; en el fondo se encuentran los líderes sindicales más importantes de ese momento.

Foto 8. Líderes de sindicatos mexicanos.



Fuente: Víctor León (1978).

La propuesta del fotógrafo fue la de relacionar, primeramente, a través del punto de vista de la cámara, el pan con el agua; al hacerlo sugiere la presencia de un signo muy conocido dentro de nuestra cultura: “a pan y agua”, lo cual se interpreta como “tener lo mínimo para la subsistencia”. La segunda relación (los líderes con el pan y el agua) es mucho más obvia: los líderes sindicalistas mantienen a pan y agua a los trabajadores. La ficción surge en el momento en que el pan y el agua

no son decodificados como tales, es decir, no se conceptualizan como elementos análogos a los reales, sino que son utilizados para crear una metáfora.

Cuarta dimensión: cambio de categoría.

Sonesson (1996) propone una cuarta dimensión como fuente de retórica de las imágenes, al señalar que éstas pueden clasificarse de acuerdo al género de construcción (por ejemplo, lo que es específico de la pintura, de la fotografía, y, por tanto, lo que distingue una de otra), al de la función (los usos que se les da a las imágenes dentro de la cultura: publicidad, elemento estético, etcétera) y al de circulación (los canales por los que se transmiten las imágenes: periódicos, carteles, tarjetas, etcétera). Si estos géneros se mezclan, se rompe con las expectativas del lector, y surgen, entonces, sus sentidos e interpretaciones, pues buscan de forma constante explicarse los significados contenidos en dichas transgresiones. Por ejemplo, una fotografía de un condenado a muerte que es utilizada por Oliviero Toscani para anunciar ropa, transgrede su función como testimonio y se incorpora a la esfera de la imagen publicitaria, produciendo así interpretaciones diversas sostenidas en los signos icónicos.

Conclusiones

La semiótica ha brindado al ámbito de la comunicación metodologías diversas que permiten un acercamiento al estudio de los códigos y a la comprensión de la forma en que el hombre se comunica.

Desde la semiótica de las imágenes, Sonesson propone un modelo que permite analizar las imágenes visuales fijas; dicho modelo contempla cuatro dimensiones que surgen a partir de que se rompe con lo que se considera normal o esperado dentro de una cultura determinada. A partir de estas transgresiones surgen los sentidos y se propician en el lector las interpretaciones.

El modelo propuesto por Sonesson permite un acercamiento interpretativo más riguroso, pues deja afirmar, en el caso de las fotografías políticas comentadas, que se critica al poder establecido mediante signos que rompieron con lo que se consideraba normal. Los fotógrafos acentuaron el poder y prepotencia de los políticos, o, por el contrario, destacaron su vulnerabilidad al presentarlos dudosos, frágiles, alejados de la concepción de poder. Por el contrario, su polo opuesto, la resistencia, ha sido presentada durante las últimas décadas como fuerte, amenazante, en ocasiones altanera, con lo cual ambas esferas se igualan dentro del ámbito de la representación fotográfica.

Referencias

- Barthes, R. (1961). El mensaje fotográfico. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 11-27). México: Paidós.
- Barthes, R. (1964). Retórica de la imagen. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 29-47). México: Paidós.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. España: Paidós Comunicación.
- Benveniste, É. (2002). *Problemas de lingüística general II* (16ª. Ed.). México: Siglo XXI.
- Chilton, P. y Schäffner, C. (2001). Discurso y política. En T. A. van Dijk, *El discurso como interacción social* (pp. 297-329). Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente* (3ª Ed.). España: Lumen.
- Mraz, J. (1996). *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Peirce, C. (1955). *Philosophical writings of Peirce*. Nueva York: Dover Publications.
- Sonesson, G. (1996). De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura. *Heterogénesis*, 15, 1-12.
- Saussure, F. (1985). *Curso de lingüística general*. México: Nuevomar.