

# Modelos para el análisis documental de la fotografía

Juan Francisco TORREGROSA CARMONA  
Departamento de Ciencias de la Comunicación I  
Universidad Rey Juan Carlos  
juanfrancisco.torregrosa@urjc.es

Recibido: 20-5-2010

Aceptado: 4-6-2010

## RESUMEN

En este artículo se aborda el análisis documental de la fotografía, en particular la de prensa, desde el punto de vista de los modelos establecidos por los autores más relevantes en la materia. Para ofrecer un adecuado contexto, se repasan las principales características inherentes al documento fotoperiodístico. Con la mención de sus pasos evolutivos más sobresalientes dentro de nuestro entorno y de algunas referencias ineludibles a la hora de investigar en esta cuestión, se intentará demostrar que el ámbito académico concede hoy la importancia y justificación del interés científico hacia la fotografía que durante decenios se le negó.

**Palabras-clave:** documentación, fotografía, análisis documental, prensa.

## Models for the documentary analysis of the photography

### ABSTRACT

In this article the documentary analysis of the photography is approached, especially that of press, from the point of view of the models established by the most relevant authors in the matter. To offer a suitable context, there are revised the principal characteristics inherent in the photojournalistic document. With the mention of its most excellent evolutionary steps inside our environment and some unavoidable references at the moment of investigating in this question, one will try to demonstrate that the academic area grants today the importance and justification of the scientific interest towards the photography that during decades one denied to it.

**Key words:** documentation, photography, documentary analysis, press.

## 1. INTRODUCCIÓN

De los tres ámbitos tradicionales relacionados dentro de la cadena o el proceso documental (a saber, la fase de selección-adquisición-entrada, con sus necesidades de registro y control; la correspondiente al tratamiento técnico y valoración mediante las

operaciones de análisis documental, tanto descriptivo o formal -externo- como de contenido o temático -interno-; y la fase de recuperación-salida-difusión); la etapa de análisis constituye el objeto de las preocupaciones de autores que han sistematizado determinados modelos para la fotografía. Pensados principalmente para resultar de utilidad respecto al material tradicional, el analógico, la mayor parte de los aspectos resultan también completamente válidos para la documentación digital, más allá de algunas lógicas diferencias que tampoco se pueden obviar.

Entre las labores encaminadas específicamente a la ubicación metódica y a la sistemática clasificación de los fondos de la colección propia de una institución documental dada, es necesario ocuparse de operaciones fundamentales como la catalogación y descripción, en orden a la representación y ordenación temática conforme a una determinada norma o lenguaje documental estandarizado. Sin embargo, lo que conforma el objeto central del presente artículo es la consideración de las particularidades que atañen al documento fotográfico, sobre todo al de prensa, y las principales aportaciones relativas a modelos libres de análisis documental, principalmente interno, de la fotografía ofrecidas por la doctrina científica más autorizada.

## 2. EL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO DE PRENSA. PARTICULARIDADES

La fotografía en el ámbito informativo-periodístico se convierte tanto en su propio presente como, especialmente, al pasar del tiempo, en un auténtico documento social, reflejo de épocas, situaciones, personajes y ambientes. Se cumple en el caso de la imagen fotoperiodística aquella verdad de la documentación según la cual a medida que disminuye el valor inmediato o incluso administrativo de un documento de cualquier clase, aumenta su valor patrimonial o histórico al dar testimonio de valores étnicos, antropológicos, ideológicos, de clase, de género, etcétera. Esa dimensión documental de la fotografía de prensa hace años que está por fortuna aceptada, pero ni mucho menos lo fue siempre. Con frecuencia, la imagen en general, y la fotográfica en particular, se ha asociado sin dudar a una idea de transparencia, de espejo, de ventana de la realidad y de lo real. Hoy se trata de una concepción superada tanto en el ámbito puramente académico como en el de la praxis de la fotografía profesional y especialmente en el controvertido campo del fotoperiodismo y su relación, siempre y por esencia conflictiva, con la verdad. En este sentido, resulta valiosa la apreciación que hacía el ya desaparecido fotógrafo y crítico de *El País* Manuel Falces (Zumeta, 1996: 5), director que fue durante años del Centro Andaluz de la Fotografía: “Con ingenuidad -y aseverarlo a estas alturas me produce cierto rubor académico- el hecho de identificar el *acto fotográfico* con *la verdad, lo real, lo objetivo, el documento...* es un tópico. Sin embargo, pertenezco a una generación de autores -cuya producción tiene mucho que ver con las corrientes estéticas de los cinco primeros años de los 70- para los cuales

*la realidad no existe*, tal como rezaba una de las portadas de la revista Nueva Lente, en la que la mayoría expresamos nuestras tesis”.

Como dice Cristina García Rodero, fotografiar es la forma más hermosa de desafiar al tiempo. Berger coincide en cierta manera al relacionar su fuerza con dos elementos: la luz y el tiempo, como recuerda Félix del Valle (1999). Y el escritor Antonio Muñoz Molina asegura que hay una emoción del tiempo y de las cosas que sólo nos deparan las fotografías, una forma de la experiencia o del recuerdo que sin ella no sería posible, que no puede encontrarse en ningún otro arte. Como indica, por su parte, Román Gubern: “toda imagen es la presencia virtual de una ausencia real” (*El País*, 27-04-10, p. 41).

El periodo de entreguerras supone la edad de oro del fotoperiodismo con semanarios y otras publicaciones periódicas entre las que cabe destacar la importancia de revistas ilustradas como *Vu*, *Time*, *Fortune* o *Life*; por cierto que, todo un símbolo de los nuevos tiempos, en 2007 dejó de publicarse esta última en su versión tradicional de papel para existir sólo en la Red en formato digital. Entre los hitos importantes para el desarrollo de la fotografía periodística, está asimismo la fundación de la agencia Magnum, calificada siempre de mítica, en el año 1947 en Nueva York, por algunos de los grandes nombres de la fotografía contemporánea: Cartier-Bresson, Capa (pseudónimo del húngaro André Friedmann), Rodger y Seymour. Son representantes de esa fotografía de autor que se halla entre el testimonio documental y la información de actualidad y que hoy cuenta con premios internacionales como el World Press Photo y el Pulitzer de fotografía.

En la actualidad, queda fuera de toda duda que la percepción visual es una forma de conocimiento (cada vez va cobrando mayor importancia la imagen; en algunos casos, en detrimento de la palabra en el ámbito de la comunicación profesional). En todo caso, siempre hay relevantes imágenes que es necesario conocer tanto como otros textos lingüísticos para contar con una formación cultural aceptable, sin que la competencia fotográfica y audiovisual tenga por qué estar reñida con el conocimiento de textos y formatos literarios clásicos o novedosos.

La especificidad del documento fotográfico viene determinada, entre otros aspectos, por los códigos icónicos y las características de la fotografía. Los primeros los expone Manuel Alonso Erasquin (1995):

-Código espacial: determinado por los distintos tipos de planos, marca si algo queda fuera o dentro de campo, como en la realización cinematográfica.

-Código gestual: gestos, formas de expresión de personajes que aparecen, proximidad o lejanía entre ellos, en definitiva comunicación no verbal, en la línea de la obra clásica homónima de Flora Davis.

-Código escenográfico: ambiente, tipo de escena, decorados que aparecen. Algo, por ejemplo, muy cuidado en televisión, según el tipo de programa. Y por supuesto en el cine, en el teatro y en otras artes y espectáculos.

-Código lumínico: referido al uso de la luz y de los colores (artificial, natural...). La psicología del color varía de una cultura a otra. Por la ideología, las experiencias,

incluso el carácter, etcétera, cada color presenta una simbología y se le asocian unas características y valores.

-Código simbólico: implicaciones particulares de una determinada imagen, valores culturales o religiosos que se le atribuyen, importancia de algo en un contexto, etcétera. Remite a veces a realidades diferentes a la que recoge la imagen, por contraste o asociación de ideas. Y en otras muchas ocasiones refuerza dichas realidades, sea algo intencionado, por lo general, o casual.

-Código fotográfico: vinculado a la técnica y a la tecnología: el tipo de óptica empleada, el formato, los filtros y el positivado, el uso de la luz... Todo ello en función de que sea un proceso de base química o digital.

-Código de relación y de composición: la consideración global de los elementos diversos permite comprobar que se producen unos determinados efectos y sentidos que se alcanzan por la conjunción de todos los demás códigos.

El mismo autor, Erausquin, distingue acertadamente entre “información fotográfica de actualidad” y “fotografías de uso informativo”. Dichos usos pasarían por una serie de ámbitos no siempre excluyentes entre sí, pero sí prevalentes en unas u otras imágenes fotográficas: informativo, documental, simbólico, ilustrativo, estético-artístico y recreativo o de entretenimiento. En muchas de esas variantes se pone especialmente de manifiesto la capacidad mayor de la imagen para el ámbito emotivo que para el racional.

En cuanto a las características del documento fotográfico, según Román Gubern (Gubern, 1988; Madrid, 1999) son estas:

-Bidimensionalidad, a diferencia de la realidad, en tres dimensiones. Con objetivos determinados o sin ellos, puede hacer que la perspectiva cambie o engañe.

-El encuadre: la selección de la realidad, la parte que se muestra o se elige frente a la que no se incluye por diversos motivos.

-Carácter estático: no es posible captar el movimiento.

-Estructura discontinua o granular: compuesta por puntos (o píxeles en el caso digital). Cuanto más pequeño es el grano, más parecida a la realidad es la imagen (más nítida), mayor resulta la iconicidad del documento, menos abstracto es éste.

-Alteración del cromatismo: la representación de los colores difícilmente podrá llegar a ser totalmente exacta (sobre todo en blanco y negro), pese a los inmensos avances alcanzados hoy.

-Abolición de los estímulos sensoriales no ópticos: en la fotografía tradicional como tal no participa otro sentido distinto a la vista.

-La necesidad de usar la luz: artificial, natural o ambas. Sin ella, no hay imagen. Por eso se dice que la luz, de todo tipo, constituye la materia prima de la creación fotográfica. Incluso la etimología griega de la palabra fotografía remite a escritura con luz.

Otro aspecto documental significativo lo constituyen los formatos descriptivos para la difusión y el intercambio de información en prensa gráfica. Se encuentran estandarizados mediante las denominadas fichas precatalográficas IPTC (*Internatio-*

*nal Press Telecommunications Council*). El conjunto de datos que conlleva la normalización del formato IPTC, vigente desde finales de 1970, es usado por las agencias más importantes de todo el mundo: como la española EFE, la primera en el ámbito del español y cuarta a nivel mundial; la británica Reuters, la norteamericana AP (Associated Press), la francesa AFP (France Presse), entre otras.

La salvaguarda del material fotográfico es una obligación legal según lo establecido para el ámbito nacional por la vigente Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español. Por su parte, la previsión legislativa en España respecto al siempre espinoso asunto, especialmente en el ámbito digital, de los derechos de autor es la de otorgar setenta años de protección moral y patrimonial para las “obras fotográficas” y sólo veinticinco para las consideradas “meras fotografías”: una entre tantas, sin especiales valores o méritos como los que sí concurren en el primer tipo de instantáneas en cuanto a concretas cualidades creativas, artísticas o científicas... y sobremanera la originalidad del documento fotográfico en cuestión.

Por lo que tiene que ver con la digitalización, Sánchez Vigil (2006: 27) enumera las ventajas de la digitalización para el caso de la documentación fotográfica: preservación de originales; control de calidad durante la captura; copia sin pérdida de calidad; alta velocidad de obtención; automatización del servicio; rapidez del proceso de copiado; facilidad de localización; visualización en pantalla; posibilidad de ajuste o mejora de la imagen; acceso remoto sobre redes de comunicación; reducción de espacio de almacenamiento; envío inmediato; estabilidad de las imágenes durante largo periodo de tiempo.

Algunas voces consideran que la fotografía digital puede llevar, en el terreno del fotoperiodismo, a una banalización de la imagen de la actualidad informativa en la medida en que la nueva tecnología repercute en unas instantáneas “clónicas” e insustanciales. Lo que no tiene por qué ser de esa manera, si bien el debate permanece abierto. Hay quienes plantean que la facilidad de los medios y soportes digitales para crear, almacenar y reutilizar las imágenes fotográficas hará que la singularidad de la fotografía periodística vaya a menos, hasta casi acabar con la fotografía de autor, si se produce el hecho de que el mayor uso de los documentos de archivo ocupe cada vez más ese espacio por razones económicas, de tiempo y de comodidad, sin importar demasiado el descenso en la calidad visual y en la originalidad icónica de las publicaciones profesionales de prensa convencional o incluso en medios informativos digitales.

Entre los temas de reflexión actual se encuentra la siempre delicada relación entre imagen (medios) y poder (política, ideología, valores...), algunas críticas a un posible etnocentrismo visual occidental y, en primer plano, la resurgida dialéctica entre realidad y ficción, como una de las grandes y eternas razones de ser de los medios de comunicación en una época de grandes tragedias y ataques terroristas masivos y globales como los del 11-S y el 11-M que llevan a muchos teóricos a plantear incluso una crisis de lo real correspondiente al auge de la simulación y la ocultación o difu-

minación de la verdad y sus atisbos. Aunque puedan parecer apocalípticas o demagógicas, reflexiones no se encuentran por completo carentes de sentido.

Si la historia de la fotografía, como afirma Diego Caballo (2005), es también la historia de la manipulación fotográfica; la historia de la documentación es no sólo la historia de la catalogación y conservación de los documentos, sino también la de su ocultación y su destrucción, bien por falta de cuidado y atención, bien por una consciente voluntad sistemática de borrar las huellas de la historia para cambiar aquellas reescribiendo ésta. Conocido es, por su gravedad y alcance histórico, denunciado por intelectuales de la talla de George Orwell, el caso de la antigua URSS y sus países satélite, hasta el punto de que algunos estudiosos hablan del “fotoestalinismo” para referirlo al concienzudo empeño del régimen de Stalin, que dirigió la Unión Soviética hasta 1953, por aniquilar documentalmente de las fotografías a víctimas y enemigos de manera previa y simultánea, tantas veces, a su asesinato físico. Está documentado que ya en la época de Lenin se manipulaban documentos fotográficos relevantes. Pero no es el único caso. En China, durante la Revolución Cultural, Mao Tse Tung eliminaría de las fotografías al alcalde de Pekín, que pasó de ser su gran aliado a caer en desgracia y verse afectado por las purgas documentales y políticas.

### **3. MODELOS PARA EL ANÁLISIS DOCUMENTAL DE LA FOTOGRAFÍA EN EL CONTEXTO DE LA LECTURA DE LA IMAGEN**

El establecimiento de una metodología de análisis informativo y documental de fotografías debería partir de la premisa que establece Manuel Alonso Erausquin (1995: 105): “la lectura del texto icónico debe relacionarse con su entorno físico real, con sus condiciones productivas y con la recepción, que lo contextualizan”. Y es que todas las imágenes pertenecen a una realidad que aunque no aparezca en la imagen no debe por lo general mantenerse al margen. Mediante el análisis informativo y documental en el que consiste la lectura de la imagen, se trata, en primer lugar, de reconocer y valorar la expresión audiovisual y en este caso la fotografía de prensa como modo de expresión con valor autónomo. Son dos los niveles tradicionales básicos de lectura en cuanto al ámbito del análisis de contenido o interno del documento fotográfico:

-Plano Denotativo (ámbito objetivo): lo que se ve, lo que aparece efectivamente.

-Plano Connotativo (ámbito subjetivo): más allá de lo que se ve, se trata de la interpretación de la imagen a partir de presencias, ausencias y conocimientos del documentalista aplicables al documento concreto (por su saber histórico, de la actualidad periodística, del tema retratado, de imágenes anteriores del mismo tipo y hecho, etcétera).

Como indica Vilches (1993: 84), “el contenido en una foto de prensa no es nunca explícito sino latente, no es tampoco visual ni evidente sino conceptual y problemático. El contenido de una foto de prensa tampoco es obvio sino que se interpreta a

través de unidades culturales que están fuera de la imagen e incluso del periódico y que pertenecen al contexto o visión del mundo (conocimiento, memoria, escala de valores, rol social desempeñado, etcétera). La foto de prensa se presenta como una enciclopedia donde lectores diversos pueden buscar significados diversos según sus intereses”. Todo ello vendría a funcionar como los diversos códigos semánticos de la imagen fotográfica, tanto en el caso de la prensa como en general, en los ámbitos diferentes, si bien es cierto que en la esfera de la comunicación social, estos aspectos pueden verse incrementados por motivos de actualidad, conflicto, política e ideología, empresa y publicidad... Para Vilches, existen unas estructuras perceptivas, narrativas, informativas, que están sujetas al juego de la lectura. La imagen fotográfica consta de una serie de elementos básicos que resulta preciso evaluar a la hora de realizar el análisis informativo y documental en lo que tiene que ver con el proceso técnico y la dimensión artística, menos ideológica o de contenido de fondo: aspectos morfológicos (el punto, la línea, el plano, el color, la forma y la textura); dinámicos (la tensión y el ritmo) y escalares, referidos al tamaño, la escala, la proporción y el formato.

En relación con la lectura y el análisis documental de la imagen conviene dominar conceptos como el de iconicidad: grado de parecido o semejanza de la fotografía con la realidad física exterior, con el referente, en función de su grado de abstracción o figurativismo. Se entiende que a mayor iconicidad, mayor densidad informativa del documento fotográfico; o como el de enciclopedismo: la fotografía, sea de prensa o no, abarca todo tipo de temas y realidades. De los más relevantes conceptos se ocupan autores como Félix Del Valle al referirse al polimorfismo de la imagen y a la polisemia de la fotografía. El mismo autor observa cómo la fotografía “existe” o “significa” cosas diferentes en tres momentos: el de su creación, el de su tratamiento documental y el de su reutilización.

Varias posibilidades existen al considerar las relaciones que se establecen entre la fotografía, el pie de foto y el referente (Valle, 1999: 114):

A) Fotografías cuyo referente no es identificable por el lector. Son fotografías que presentan imágenes alejadas de la visión humana normal: por una cuestión de tamaño como la fotografía microscópica o aérea, por enmascarar el contexto, por el punto de vista elegido, etcétera.

B) Fotografías con referente identificable y texto complementario. Se comprende la fotografía y se percibe algo que existe en la realidad, siendo el analista capaz, por tanto, de nombrarlo. El pie de foto se convierte en elemento imprescindible para el trabajo del documentalista (con efectos lingüísticos y narrativos).

C) Fotografías con referente identificable sin texto aclaratorio. El documento es puramente visual, no existe ningún pie de foto o éste no aporta ninguna información relevante: el documentalista no tiene más apoyo que la imagen fotográfica y su propio conocimiento del referente.

Existen una serie de competencias del lector de la imagen fotoperiodística, necesarias para la comprensión del texto visual: competencia iconográfica, narrativa,

estética, enciclopédica, lingüístico-comunicativa y modal (Vilches, 1993: 86). De esas mismas competencias, que resulta imprescindible que las posea el documentalista, en tanto que lector de la imagen, se ha ocupado Félix Del Valle (1999: 120):

- Competencia iconográfica: “El lector capta la redundancia de ciertas formas visuales que tienen un contenido propio, lo que le lleva a interpretar formas iconográficas fácilmente detectables que reproducen algo que existe en la realidad”.

-Competencia narrativa. “A partir de sus experiencias narrativas visuales, el lector establece secuencias”. A ello “contribuye poderosamente la existencia del pie de foto o de información complementaria”.

-Competencia estética. Con base “en experiencias simbólicas y estéticas, el lector atribuye un sentido estético a la composición, analiza sus valores compositivos y señala un posible sentido dramático a la representación”.

-Competencia enciclopédica. “Basándose en su memoria visual y cultural, el lector identifica personajes y situaciones, contextos y connotaciones. Ésta es probablemente la competencia más importante para el documentalista que trabaja con fotografías”.

-Competencia lingüístico-comunicativa. “El lector atribuye una proposición a la imagen de la fotografía que podrá confrontar, y coincidir o no, con el pie de foto. Esta competencia afecta al documentalista en el sentido de que en muchos casos esa proposición pasará a archivararse junto a la fotografía”.

-Competencia modal. “El lector interpreta espacio y tiempo de la foto y sitúa correctamente las coordenadas básicas del documento”.

Como categorías específicas del análisis documental más de carácter externo, descriptivo de las variables morfológicas o técnicas, cabe establecer las siguientes, sin ánimo de exhaustividad, a modo de orientación:

Número de registro.

Procedencia (cesión, compra...).

Fecha de entrada (en la base de datos).

Autor.

Título (conocido o atribuido por el documentalista, en este último caso sólo se sabe que no lo tiene).

Fecha.

Soporte (digital/papel/negativo...).

Formato (vertical/horizontal).

Publicación (medio).

Óptica empleada (tipo de objetivo).

Luz (artificial/natural)

Plano (detalle/corto/medio/general...)

Punto de vista (frontal/picado...).

Estructura formal (escena, posado/estudio/carné...).

Resumen (breve y objetivo).

Palabras-clave: onomásticas, temáticas, geográficas y cronológicas.

Félix del Valle (1999: 121) presenta un modelo de análisis documental que abarca atributos biográficos, temáticos (con la jerarquización de la imagen y la interrogación de la fotografía mediante la aplicación de la cinco W's características de la noticia periodística) y relacionales. El análisis de contenido documental debería generar una ficha de representación en el sistema automatizado pertinente con los siguientes campos:

- Número de Registro (NUMREG)
- Signatura topográfica (SIGTOP)
- Signatura digital (SIGDIG)
- Número de negativo (NUMNEG)
- Otras signaturas (OTSIG)
- Fecha de entrada (FEENT)
- Procedencia (PROC)
- Fotógrafo (AUTFOT)
- Agencia (AG)
- Título de la Fotografía (TITFOT)
- Título de Reportaje (TITREP)
- Fecha de la Fotografía (FEFOT)
- Soporte (SOP)
- Formato (FORM)
- Estado de conservación (ESTCON)
- Derechos de autor (DERAUT)
- Condiciones de Uso (USO)
- Publicado en (PUB)
- Óptica (OPT)
- Tiempo de pose (EXP)
- Luz (LUZ)
- Enfoque (PLA) [tipo de plano: general, medio, primer plano, detalle, etcétera].
- Punto de vista (PVIS)
- Estructura formal (ESFOR)
- Resumen (RES)
- Descriptores onomásticos (DESPER): personas físicas o jurídicas.
- Descriptores geográficos (DESLUG)
- Descriptores temáticos (DESTEM)
- Autores (DESAUT). [De obras reproducidas, cuadros, películas...].
- Obras (DESOB). [Idem].
- Notas: información complementaria que resulte necesario incluir para realizar un análisis suficientemente detallado.

La lectura de la imagen, en este caso de la imagen fija propia de la prensa convencional o digital, implica un ejercicio de interpretación que, si se hace aten-

diendo a todos los detalles que resulte posible contemplar en una fotografía dada, se convierte en el análisis característico de la llamada “iconografía”. Un autor clásico como Erwin Panofsky estableció en 1939 tres niveles de interpretación iconográfica, a saber:

1) La descripción preiconográfica, que pasa por identificar objetos y situaciones, una lectura de lo que podría denominarse como los significados naturales. Los más obvios, si se quiere.

2) Un segundo nivel correspondiente a la interpretación iconográfica propiamente dicha, relacionada con el análisis en el que influyen determinadas competencias o conocimientos y aspectos convencionales atribuidos al significado que un determinado analista sabe reconocer. Como el mismo Panofsky señaló, para un aborigen australiano no sería posible reconocer el tema de la Última Cena, puesto que para él no expresaría más allá que la idea de una comida más o menos animada. Por tanto, resulta necesario conocer unos ciertos códigos culturales sin los cuales se es incapaz de realizar una interpretación del mensaje con un mínimo de garantías de éxito.

3) El ámbito tercero y último lo conforma la interpretación iconológica, distinguible de la iconográfica, según Burke (2005: 45), en que “a la iconología le interesa el *significado intrínseco*, los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia filosófica o religiosa”.

Por su parte, Marzal Felici (2007) también propone un modelo para el análisis de la fotografía. Su planteamiento metodológico comprende cuatro niveles: contextual, morfológico, compositivo y enunciativo. Cada uno de esos ámbitos está compuesto por una serie de categorías. Su detallada propuesta es la siguiente:

## 1. NIVEL CONTEXTUAL

1.1 Datos generales (título, autor, nacionalidad, año, procedencia de la imagen, género(s), movimiento).

1.2 Parámetros técnicos (B/N-color, formato, cámara, soporte, objetivo, otras informaciones).

1.3 Datos biográficos y críticos (hechos biográficos relevantes, comentarios críticos sobre el autor).

## 2. NIVEL MORFOLÓGICO

2.1 Descripción del motivo fotográfico.

2.2 Elementos morfológicos (punto, línea, plano(s)/espacio, escala, forma, textura, nitidez de la imagen, iluminación, contraste, tonalidad/B/N-color, otros).

2.3 Reflexión general.

### 3. NIVEL COMPOSITIVO

3.1 Sistema sintáctico o compositivo (perspectiva, ritmo, tensión, proporción, distribución de pesos, ley de pesos, orden icónico, recorrido visual, estaticidad/dinamicidad, pose, otros, comentarios).

3.2 Espacio de la representación (campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/abstracto, profundo/plano, habitabilidad, puesta en escena, otros, comentarios).

3.3 Tiempo de la representación (instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo, secuencialidad/narratividad, otros, comentarios).

3.4 Reflexión general.

### 4. NIVEL ENUNCIATIVO (la articulación del punto de vista).

4.1 Articulación del punto de vista (punto de vista físico, actitud de los personajes, calificadores, transparencia/sutura/verosimilitud, marcas textuales, miradas de los personajes, enunciación, relaciones intertextuales, otros, comentarios).

4.2 Interpretación global del texto fotográfico.

Por último, es necesario referirse a la retórica tal y como la concibe Vilches (1993) al entender por tal el conjunto de operaciones que se hacen sobre el lenguaje con el fin de convertirlo en un instrumento de persuasión. Un proceso que en el caso de la fotografía periodística abarca desde la producción fotográfica del acontecimiento hasta el momento de su lectura. Hay determinadas alteraciones, modificaciones o manipulaciones que conforman conocidas figuras retóricas, como la metáfora y la ironía, entre otras. El autor señala cuatro momentos de la actividad retórica y otros tantos tipos de operación que suponen los distintos campos del lenguaje visual, en los cuales tienen lugar las manipulaciones inherentes a cada ámbito:

a) el soporte fotográfico en su forma pura, material y arbitraria (no analógica): resultado de un proceso mecánico, óptico y químico a la vez. Es lo que hace que una fotografía sea distinta de cualquier otro objeto físico;

b) el campo de la forma de la fotografía, la parte propiamente expresiva o sintáctica que permite que percibamos y comprendamos una foto por sus planos, sus personajes y objetos, su relación con el contexto de la página, etcétera;

c) el campo semántico o códigos del contenido: permite la comprensión del significado y la lectura de la información visual;

d) el terreno lógico o referencial, que está vinculado al contenido en sí del objeto fotografiado y con el contexto externo (Vilches, 1993: 112).

#### 4. CONCLUSIONES

El análisis documental conforma un ámbito de considerable valor en relación con la fotografía, como instrumento metodológico que no sólo tiene una utilidad práctica sino que también contribuye al conocimiento y la valoración social y académica de estos materiales. Algo de mayor valor al tener en cuenta que la documentación fotográfica fue objeto durante el siglo XX no sólo de dejación respecto a su conservación sino también de una escasa valoración en el ámbito académico. La necesidad de seguir trabajando en modelos caracterizados por su completitud y su funcionalidad, que combinen adecuadamente ambas características esenciales queda fuera de toda duda. No obstante, debe reconocerse la calidad de los modelos hoy difundido por los especialistas.

En un ámbito más general, la fotografía juega un importante papel en la visualización de las actividades políticas, sociales o culturales del hombre, lo que la convierte en un verdadero *documento social*. Si los medios de comunicación y todo tipo de documentos custodiados tanto por la Administración como por entidades empresariales y privadas constituyen una fuente histórica básica para la comprensión de los avatares del hombre durante los últimos siglos, la fotografía presenta junto con el cine y la televisión, la memoria visual del siglo XX y conforma un medio de identidad colectiva fundamental. En el caso de la fotografía informativa y documental característica de la prensa, sigue siendo absolutamente válida la consideración de Roland Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* respecto a que el orden fundador de la misma no es ni el Arte ni la Comunicación sino la Referencia.

El valor de las fotografías como documentos de la historia común y también como testimonio vivo del presente se halla en la actualidad fuera de toda duda. Sin embargo, ese nuevo estatuto de “documentalidad” e información periodística para el mensaje y el soporte icónico estático es una realidad relativamente reciente. El documento fotográfico es un instrumento de la memoria. Un instrumento que sobremanera en su uso periodístico ha contribuido poderosamente a lo largo de los tiempos a cambiar la misma concepción de la imagen fotográfica. Mucho más que otros empleos: artísticos, experimentales, científicos... Ya en el siglo XIX se empieza a vislumbrar, pero es el siglo XX cuando se afianza, en paralelo a los avances tecnológicos más involucrados con la técnica fotográfica. Es una diferencia notable en la confianza general en sus usos y aplicaciones respecto a los orígenes del propio medio, en los cuales el valor de la imagen fotográfica como auxiliar de las artes y las ciencias quedó muy pronto fuera de toda duda. De hecho, el aprecio por la “artisticidad”, la dimensión artística, eminentemente estética, del nuevo invento, hizo que durante algún tiempo, por la ingenuidad lógica ante un descubrimiento de tal magnitud y novedad, se pensara que podría llegar a ser un digno sustituto de la expresión pictórica. Con el pictorialismo lo que se buscaba principalmente era situar a la fotografía en el mercado y otorgarle unos valores de carácter estético que pudieran ser asimilables o parecidos a los que presentaba en ese momento el arte de tipo convencional (López Mondéjar,

2003). Encandilados por el nuevo artefacto y sus prodigiosos resultados, en efecto, también desde la pretensión comercial señalada y queriendo llevar su argumentación y su vertiente práctica al límite, si existía una forma de reproducción de la realidad más fiel que la pintura, algunos se apresuraron, mediante un ejercicio de análisis prospectivo tantas veces no solicitado, a anunciar poco menos que la futilidad de la creación pictórica o incluso a firmar su acta de defunción. Además de la realización de retratos para las clases más adineradas, los primeros usos de la fotografía pasaron precisamente por fijar la imagen de cuadros pictóricos de la época. Resulta de gran interés visitar el emblemático texto de Walter Benjamin, escrito en 1935 y reescrito un año después, pero no publicado hasta el año 1955, ya de forma póstuma, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El filósofo alemán sostiene que la generalización de los sistemas de copia mediante procedimientos mecanizados ha hecho que la creación artística, en tanto que expresión antaño única y hoy multiplicada por la mediación tecnológica, pierda su aura tradicional, con todo lo que esta nueva realidad conlleva, especialmente en el campo de la recepción.

En el contexto planteado, los modelos para el análisis documental son una pieza esencial en el proceso de documentación de la fotografía. Una fotografía cuyo valor deíctico nos señala hechos y circunstancias de todo tipo de nuestro presente, tan heredero del pasado, y que cada día se va convirtiendo en materia para la historia, en germen del futuro visual de la humanidad; en el patrimonio documental común que todo ciudadano debe valorar y contribuir a cuidar habida cuenta de que constituye la memoria mediática y personal en la que vernos, más que reflejados, construidos.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO ERAUSQUIN, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CABALLO ARDILA, D. “Imágenes para engañar a la historia”, *Cuadernos de periodistas*, núm. 2, enero de 2005, pp. 55-68.
- DEL VALLE GASTAMINZA, F. (ed.) (1999). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis.
- GUBERN, R. (1988). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- LOPEZ MONDEJAR, P. (2003). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunewerg.
- MADRID DÍAZ, M. V. (1999). “Análisis documental: fotografía de prensa”. En García Gutiérrez, A. (ed.). *Introducción a la Documentación Informativa y Periodística*. Sevilla: Mad, pp. 305-331.
- MARZAL FELICI, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- SANCHEZ VIGIL, J. M. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Trea.

- VILCHES, L. (1993). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- ZUMETA, G. (1996). *Diálogos fotográficos imposibles*. Centro Andaluz de la Fotografía. Sevilla: Junta de Andalucía.