

La fotografía periodística como forma de reflexión sobre violencia y vida cotidiana en México. Un acercamiento semiológico a través del uso del software ATLAS.ti

clopezr@enesmorelia.unam.mx

por Cristian López Raventós

Profesor e investigador en el departamento de Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia (México)

Resumen

El objetivo principal de la investigación fue desarrollar un método de interpretación fotográfica, basado en los conceptos plano de expresión y contenido (Hjelmslev) y las reglas de formación sintáctica y correlación semántica (Morris), y aplicarlo con la ayuda del software para el análisis de datos cualitativos ATLAS.ti. Se utilizaron 5 fotografías periodísticas de diferentes autores referentes a las autodefensas en Michoacán (México) para analizar la relación entre violencia y vida cotidiana. Los resultados nos permitieron presentar las estrategias de composición y narración visual de los autores, así como pensar escenarios de reinterpretación de las fotografías.

Palabras clave: fotografía, violencia México, semiología, autodefensas Mexicanas, humanidades digitales.

Journalistic photography as a form of reflection on violence and daily life in Mexico. A semiological approach through the use of the ATLAS.ti software

Abstract

The main objective of the research was to develop a method of photographic interpretation, based on the concepts of expression and content plane (Hjelmslev) and the rules of syntactic formation and semantic correlation (Morris), and apply it with the help of software for the analysis of qualitative data ATLAS.ti. Five journalistic photographs of different authors referring to the self-defense groups in Michoacán (Mexico) were used to analyze the relationship between violence and daily life. The results allowed us to present the authors' composition and visual narration strategies, as well as to think about scenarios for the reinterpretation of the photographs.

Keywords: Photography, Violence, Semiotic, Self-defense groups, Digital humanities.

1. Introducción

La centralidad de las imágenes en las reflexiones sobre los fenómenos sociales vinculados con la violencia es un hilo conductor dentro de la crítica cultural contemporánea. A la vez, la representación de esos mismos fenómenos de violencia supone un espacio de creación cultural y visual. Violencia y política se entrelazan de manera irreversible por lo que nos dicen de las pérdidas humanas y la destrucción de los vínculos sociales y comunitarios, pero también por las estructuras que generan esa destrucción. A su vez, la política y el arte se presentan como formas de reconfiguración de lo sensible (Rancière, 2005) que nos permiten asumir una voz desde el campo de la historia de las imágenes.

La violencia en sus diferentes manifestaciones (uso de la fuerza física, simbólica, económica, moral, etc.) está estrechamente ligada a cierta lógica instrumental política. La centralidad de las imágenes sobre la violencia aparece disruptivamente en la realidad social y opaca las condiciones de posibilidad que las ha generado. Esa violencia física directa que tanto atrae a la mirada no surge en un contexto pacífico y libre, sino que emerge precisamente como la condensación de múltiples formas de opresión. Formas de violencia, a veces invisibles, que se van desarrollando de forma más o menos gradual y fluida en el tiempo (Žižek, 2009).

Así, no podemos reducir las imágenes sobre la violencia a la representación de un acto violento que implica fuerza física. Para comprender su significado es necesario prestar atención a todos los procesos por los cuales se despliega. La violencia es comunicación, y en esa dimensión viscosa las imágenes se convierten en poderosos vasos comunicantes. Violencia, política y poder establecen una relación indiscernible entre ellas, lejos de una interpretación como lapso contingente a situaciones de ruptura de la convivencia pacífica. Las relaciones de poder inmanentes a toda interacción social presentan un panorama muy diferente a las visiones conservadoras sobre la noción de poder como algo que se posee en exclusividad y pasa a convertirse en una red de capacidades de afectar y ser afectado de forma asimétrica (Foucault, 2009).

Desde esta perspectiva, el fenómeno de "Las autodefensas michoacanas" (Dudley & Dudley, 2014; Garay & Salcedo-Albarán, 2012; Maldonado, 2012) representó una novedad, tanto en la llamada «guerra al narcotráfico» (Astorga, 2007; Valdés, 2013) como en la historia de las movilizaciones sociales en México.

Aunque este tipo de fenómenos de insurrección violenta no son nuevos en México (sin ir más lejos, el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional "EZLN" en 1994), su parecido está más cercano a otros movimientos de menor magnitud que el zapatista, como las policías comunitarias, de origen indígena, presentes especialmente en el vecino Estado de Guerrero (Hernández, 2014; Brown, 2013). De la misma forma, podemos encontrar paralelismos en otros países donde se han desarrollado este tipo de fenómenos como Colombia (Mazzei, 2009).

El éxito e importancia que han adquirido las autodefensas michoacanas radica en una combinación de factores en los cuales juegan un papel determinante las imágenes y los discursos que se articulan

sobre y con ellas. Su éxito no se entiende sin el uso de tácticas modernas de movilización y comunicación apoyadas en un gran volumen de material visual que ha circulado como la pólvora dentro y fuera del país. Estas imágenes han sido parte fundamental en la construcción de las prácticas discursivas sobre el fenómeno y su legitimidad. De la misma forma, la inserción en un marco ideológico favorable ha permitido al movimiento de las autodefensas posicionarse en una problemática que desborda el territorio michoacano y que es común en México y mucho otros lugares de Latinoamérica.

El debate teórico acerca de la utilización de este tipo de imágenes ha suscitado posiciones enfrentadas a su utilidad, pertinencia y recepción, especialmente a lo largo del siglo XX. El debate respecto a la pertinencia o no de estas imágenes ha estado vinculado a su relación con el texto escrito. Desde los conocidos planteamientos de Susan Sontag (2005) sobre la necesidad de anclar la imagen a un texto, ya que sin esta relación se pierde la potencia explicativa de la imagen, a la respuesta a esta postura de Mark Reinhardt (2007), denomina "miedo a lo visual".

El camino que tomamos en esta investigación fue generar un marco de anclaje metodológico para la interpretación de las fotografías vinculadas al conflicto de las autodefensas michoacanas. Para ello adaptamos de la teoría semiológica dos concepciones que permiten anclar lo visual y lo textual. Los conceptos fueron la noción de función del signo en Hjelmslev y las reglas de formación y correlación de las dimensiones sintáctica y semántica en Morris. Para poder realizar este proceso se utilizó el software de análisis cualitativo ATLAS.ti para facilitar la gestión y análisis de la información.

Esta adaptación metodológica nos permite analizar e interpretar una de las dos realidades de la fotografía (Mraz, 2015), aunque es necesario detectar y conectar los elementos que permiten reconocer el proceso de producción de la fotografía porque estos son los que guían de alguna manera la interpretación. En el caso de las autodefensas las fotografías no sólo son testigo de los hechos, en términos descriptivos y denotados. No sólo nos enseñan a los sujetos armados en sus camionetas con el rostro tapado, sino que el fotógrafo organiza la masa de lo visible para utilizar esos signos y comunicar estados de ánimos, contradicciones, paradojas y simbolismos. Es por este motivo que hemos querido ordenar todos esos elementos para intentar proponer un método de interpretación fotográfica basado en las ideas adaptadas del campo semiológico.

2. Marco teórico

La elección de los conceptos que articulan la propuesta teórica están mediados por su capacidad de dar cuenta de los sistemas no lingüísticos, aunque ambos fueron creados pensando en ellos. No obstante, por sus peculiaridades, creemos que son adecuados para poderlos utilizar en sistemas semiológicos visuales. Su adaptación ha permitido establecer una ruta metodológica clara que habla de los procesos de producción de la imagen fotográfica, las decisiones del fotógrafo sobre lo visible, y que guían la mirada del espectador en el proceso de interpretación y significación de la fotografía.

Dentro de las dos grandes tradiciones de la semiología encontramos las propuestas del lingüista danés L. Hjelmslev (1977), continuador de las ideas del fundador de la lingüística y semiología moderna europea Ferdinand de Saussure (1977). Nos detenemos fundamentalmente en su reformulación del signo saussuriano (Nethol, 1977). Hay que recordar que el concepto clave en toda la obra de Hjelmslev es el de función, cada elemento que aparece en la lengua o cualquier otro sistema semiológico cumplen una función. Eso ocurre de forma general en las lenguas o sistemas semiológicos, ya que éstos cumplen una función significativa y comunicativa. La función de toda lengua o sistema semiológico es significar y comunicar, por tanto, entendemos que la fotografía como sistema de significación no sistemática también cumple estas funciones.

Para que esta función se produzca es necesaria la presencia de dos fúntivos, expresión y contenido. La significación o semiosis no puede existir sin la aparición de ambos, convirtiéndose así en dos fúntivos que establecen entre ellos una relación de interdependencia, y como ocurría con el significante y el significado en Saussure no pueden separarse a excepción de una operación artificial (1977). El siguiente paso que realiza Hjelmslev es dividir estos dos planos, y para ello vuelve a retomar las ideas de Saussure. Tenemos dos masas amorfas que Hjelmslev va a denominar sustancias que cristalizan en conjunto de formas, estas formas son las que permiten hablar propiamente de signo. Cada lengua o sistema semiológico organiza la sustancia de la expresión y el contenido de un modo diferente.

En el caso de la fotografía como sistema semiológico podemos tomar el mismo punto de partida, ya que compartimos como miembros de la misma especie unos órganos que permiten articular el sentido de la vista (sustancia de la expresión). De la misma manera que existen diferentes lenguas producto de organizaciones de la forma de la expresión y el contenido concreto, encontramos lo mismo en la construcción de la mirada y particulares regímenes escópicos que se convierte en la forma de la expresión de la fotografía.

La otra gran tradición en el campo de la semiótica aparece en EE.UU. de la mano de Ch. Peirce (1974), y su influencia va a aparecer con claridad en las propuestas semióticas de Morris (1985). Esta última es una mirada semiótica que nos acerca a la psicología social conductista y al simbolismo de la Escuela de Chicago, aunque nunca se aleja del todo de la tradición de la filosofía pragmática y la lógica formal que aparece en diferentes lenguas o sistemas axiomáticos como la matemática. Esta búsqueda de una semiótica conductual, por un lado, y una semiótica como sistema lógico, por el otro, hace de la propuesta de Morris una interesante forma de abordar fenómenos semióticos no necesariamente lingüísticos.

Morris también va a reformular la noción de signo en Peirce, pero fundamentalmente va a intentar hacerla más operativa, capaz de dar cuenta de cuantos fenómenos semióticos ocurren en la cultura. Para conseguirlo se ve obligado a separar, en el inmenso mundo de los signos que nos rodea, todos aquellos que participan y los que no en sistemas más complejos. La tradición peirciana para entender la semiosis como una capacidad innata de los seres humanos hace que todo lo que nos rodea sea cognoscible en tanto se convierta en signo. Así, Morris distingue entre signos que producen significaciones que ordenan y orientan al sujeto (muchos de ellos naturales como un

trueno), y signos que participan (naturales o no) en sistemas más complejos que tienen como fin último comunicar.

A estos últimos los va a llamar lenguajes, independientemente de que funcionen con signos lingüísticos o no. Para que pueden ser considerados lenguajes deben poderse detectar y aislar relaciones de orden sintáctico, semántico y pragmático. Siempre y cuando tengamos estas tres dimensiones podemos hablar de lenguaje o, como aquí se ha nombrado anteriormente, sistemas semiológicos. Éstos implican, designa y expresan relaciones específicas entre vehículos sígnicos, objetos e intérpretes que deben ser analizadas en sus correspondientes dimensiones de existencia. Morris habla de reglas de formación y transformación en la dimensión sintáctica, es decir, aquellas que establecen las formas adecuadas de construcción y combinación de enunciados válidos. Propone una fórmula sintáctica general para la construcción de enunciados que puede ser de mucha utilidad en los sistemas semióticos no lingüísticos, en especial en los visuales que se despliegan en el espacio y no en el tiempo como los lingüísticos. Esa fórmula contempla un signo dominante caracterizador que ordena lo que aquí denominamos sintagma, y otros signos especificadores y/o signos señaladores, que acotan el enunciado o sintagma.

El siguiente paso es conectar la validez del sintagma con sus correlaciones, la dimensión semántica. La relación entre el vehículo sígnico, el objeto que designa o denota se despliega en términos de correlaciones válidas, es decir, en qué condiciones un signo puede hacer las veces del objeto que está designando o denotando. Morris también habla de reglas semánticas en relación a la tematicidad o atematicidad, es decir, el signo es válido en ciertas situaciones o condiciones. La dimensión semántica en Morris puede relacionarse con el plano del contenido en Hjelmslev, ya que ambos intentan dar cuenta de cuáles son los procesos de conjunción (relaciones) y disyunción (correlaciones) válidas en un sistema semiótico concreto. La dimensión semántica permite hablar de acciones comunicativas que están relacionadas con los sintagmas, vinculados a la dimensión sintáctica. De la misma forma podemos encontrar 2 acciones comunicativas, una cerrada y otra abierta (Eco, 1985).

3. Metodología

Una vez señalados los conceptos utilizados en el marco teórico, se diseñó un modelo de análisis para las fotografías. El objetivo principal consiste en elaborar un conjunto de códigos que pudieran dar cuenta de los planos de expresión y contenido de las fotografías, tanto en relación a la sustancia como a la forma. De la misma manera, la asignación de esos códigos respondió al reconocimiento de sintagmas (sintaxis) y acciones comunicativas (semántica) en las fotografías.

El primer paso es la selección de un conjunto amplio de fotografías pertenecientes al proyecto "El papel de las imágenes en la construcción y representación de la violencia. El caso de los grupos de autodefensa en el Estado de Michoacán (2013-2015)" desarrollado entre el año 2018 y el 2020. De un conjunto de 191 fotografías correspondientes a cinco fotógrafos, se seleccionaron 39 donde todos los autores tuvieran un mínimo de 6 fotografías y un máximo de 9. Los criterios para la

selección estuvieron relacionados con el estilo fotográfico de cada uno de ellos, es decir, fotografías que parecían tener rasgos similares claramente relacionados con la particular forma de componer de cada autor ([tabla 1](#)). Estos elementos recurrentes en la realización de las fotografías por parte de los autores están relacionados con la utilización de ciertos elementos del plano de expresión y del contenido para la realización de las fotografías.

En el caso de Armando Solís se recurre a situar en un punto de vista participativo al espectador, introducirlo en la escena de forma neutral. Los sujetos y acciones siempre son tomados en un aparente aire de naturalidad o momento de acción. La cámara y el fotógrafo asumen el rol del registro invisible clásico del fotoperiodismo. En el caso de Enrique Castro, siempre juega con los elementos contruidos y espontáneos. Muchas de sus fotografías son retratos de sujetos que, momentáneamente, posan para su fotografía. El resto del cuadro lo compone a través de captar el contexto real del retrato, generando una sensación de realidad y ficción en el retrato. En las fotografías de Raúl Tinoco se establece constantemente el diálogo o choque entre signos que componen la imagen pero que no tienen una relación de sentido común. El objeto o sujeto central de la fotografía siempre entra en relación con otros que dislocan la imagen y el sentido aparente de la misma. En el caso de Juan José Estada Serafín hay un rasgo recurrente en sus fotografías, no muestra el rostro de los sujetos. Lo hace a través de fotografiarlos de espaldas o mostrándolos con pasamontañas. También hay una relación muy estrecha de sus fotografías con las autodefensas de los pueblos originarios en Michoacán. Por último, las fotografías de Jesús Vieyra suelen representar escenas grupales en acciones concretas. La posición de la cámara siempre nos sitúa como espectadores privilegiados de la escena en el sentido clásico del fotoperiodismo.

El siguiente paso es adaptar el modelo teórico del signo de Hjelmslev a un libro de códigos (33) que hacen operativos los conceptos. Una vez hecho el trabajo conceptual se inicia el trabajo con el software ATLAS.ti (Muñoz & Sahagún, 2015) a través de la generación de una unidad hermenéutica donde se introdujeron 39 fotografías que se agruparon en 5 grupos de documentos para poder comparar las similitudes y diferencias entre los diferentes autores de las imágenes fotográficas. Se procedió a nombrar las fotografías con abreviaturas de los nombres de los autores para facilitar su reconocimiento. Posteriormente se construyeron los 33 códigos correspondientes y se agruparon en 4 grupos ([tabla 2](#)).

Una vez incorporadas las fotografías y creada la estructura de códigos se empieza la codificación a través del procedimiento guiado por la búsqueda de sintagmas y acciones comunicativas. La búsqueda de sintagmas se realiza siguiendo la fórmula sintáctica general para la construcción de enunciados de Morris, se busca un signo dominante caracterizador y otros signos especificadores y/o señaladores que indican la jerarquización de los sintagmas en el espacio. Por lo tanto, cada fotografía puede tener varios sintagmas que construyan varias acciones comunicativas.

Una vez detectados los sintagmas se precede a su proceso de codificación. Para poder codificar es necesario generar una cita a la cual asignar códigos. En el caso de las fotografías se selecciona un recuadro de la fotografía que incorpora el sintagma que se quiere codificar, para

posteriormente codificar y asignarle los códigos que parecen participar en su construcción. Una vez realizado el proceso de reconocimiento de sintagmas y codificación de la fotografía se describen las acciones comunicativas (cerradas y abiertas), producto de la correlación de los sintagmas en términos semánticos. Las acciones comunicativas se convierten en las correlaciones válidas de los signos utilizados para transmitir información, emociones, pensamientos o reflexiones. La noción de acción comunicativa en fotografía no puede acotarse a la transmisión de un mensaje denotado en términos de información, ya que entendemos que es un procedimiento de sustitución del lenguaje hablado asistemático.

El proceso se repite por cada documento hasta terminar la codificación, que en este caso generó 117 citas o sintagmas. El siguiente paso es construir las relaciones entre códigos para poder analizar a posteriori su aparición. Este paso se realiza a través de la creación de redes que permite relacionar a los códigos de cada familia. Conceptualmente todos los códigos agrupados por familiar están relacionados entre sí, por lo que se opta por asociarlos bajo la opción [parte de]. Esta acción permite medir la densidad y enraizamiento de los códigos individualmente en el análisis.

4. Análisis y resultados por fotógrafo

El volumen de información que se genera en el proceso de codificación y reconocimiento de sintagmas y acciones comunicativas es muy grande, así que vamos a mostrar un ejemplo seleccionado de cada fotógrafo para ver cómo se pueden analizar los resultados obtenidos con este método. Hemos elegido una fotografía de cada autor para mostrar el potencial del método, no para que sirva como síntesis de sus imágenes. Los resultados que podemos obtener del análisis nos permiten apuntalar las interpretaciones en relación a las intenciones comunicativas del autor. Una vez seleccionada la fotografía ([imagen 1](#)) con la que vamos a trabajar en el software ATLAS.ti, iniciamos la selección de los sintagmas (citas) y los señalamos con un recuadro en la fotografía. Una vez realizado este primer paso, podemos iniciar el proceso de codificación que consiste en agregar los códigos que parecen haber sido utilizados por el autor para confeccionar ese sintagma. Esa elección pasa por los planos de expresión, que han sido adaptados por nosotros como atributos fotográficos (sustancia) y composición espacial (forma), y de contenido, adaptados como composición conceptual (forma) y atributos simbólicos (sustancia). La misma operación para cada sintagma que encontremos ([imagen 2](#)).

En este caso aparecen 3 sintagmas que se organizan en el espacio de la fotografía. Están organizados a través de la distancia al objetivo y están conectado espacialmente. Añadimos un comentario al documento con la información de los sintagmas encontrados y, más adelante, las acciones comunicativas encontradas. En el caso de esta fotografía aparecen 3 sintagmas con la siguiente descripción: Sintagma 1 o principal. Un soldado con un arma larga y una mujer con un bastón en una mano y un celular en la otra están hablando, mientras dos hombres, alrededor de ella, observan y escuchan. Sintagma 2 o de contraste. Las personas manifestándose con carteles

detrás del militar y la mujer. Sintagma 3 o de contexto. El helicóptero que sobrevuela la zona con el cielo blanco y azul de fondo.

El software nos permite crear una red de relaciones del documento que acabamos de codificar. A través de la herramienta de importar vecinos traemos las citas vinculadas, en nuestro caso los sintagmas detectados, y permite visualizar los fragmentos de la imagen que fueron determinados como parte del sintagma. Esta forma de descomposición en sintagmas permite empezar a esquematizar la imagen en sus partes sustantivas y detectar las funciones comunicativas de forma aislada ([imagen 3](#)).

El siguiente paso es retomar la fórmula general de la reglas de formación sintáctica tomada de la propuesta de Morris, a la vez que importamos los códigos que hacen referencia a los elementos del plano de expresión y contenido que han participado en la construcción del sintagma. Esta acción de importación de vecino se hace con cada sintagma por separado. En el sintagma 1 tenemos un signo dominante caracterizador (la mujer con el bastón en una mano y el militar con el arma larga al frente de ella), y signos especificadores y/o signos señaladores (el gesto en el rostro específica que está hablando, al igual que la mirada y postura del hombre que observa con una camisa blanca. El brazo en alto sujetando el celular señala la dirección y/o intensidad de la conversación).

También podemos ver los códigos asociados al sintagma 1, en este caso aparecen 7 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 3 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). Esos 10 códigos son utilizados por el fotógrafo, a través de sus decisiones sobre el aparato fotográfico, en el plano de la expresión. De la misma forma, aparecen 6 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 2 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). Esos 8 códigos son utilizados por el fotógrafo, a través de sus decisiones sobre los hechos, en el plano del contenido. En el caso de este sintagma, como en la mayoría, existe cierto equilibrio entre el plano de expresión y contenido ([imagen 4](#)).

Repetimos el mismo proceso con el sintagma 2, donde aparece un signo dominante caracterizador (un grupo de personas, mujeres, hombres y niños, que están colocados en una fila formando una barrera o línea sujetando unos carteles) y signos especificadores y/o signos señaladores (en los carteles se puede leer que los manifestantes son de la localidad de La Mira. Un niño lleva un distintivo amarillo en el brazo, característico de los movimientos de autodefensa. En otro cartel se puede ver una interpelación al gobierno pidiendo ayuda).

También podemos ver los códigos asociados al sintagma 2, en este caso aparecen 4 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 2 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 4 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 2 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos) ([imagen 5](#)).

Repetimos el mismo proceso con el sintagma 3, donde aparece un signo dominante caracterizador (un helicóptero sobrevuela el espacio donde están los manifestantes y los militares) y signos especificadores y/o signos señaladores (el cielo despejado y azul con mucha luminosidad

nos sitúa en una hora central del día. El azul del cielo hace las funciones de fondo neutro de la escena y lo caracteriza como el retrato de la escena).

También podemos ver los códigos asociados al sintagma 3, en este caso aparecen 6 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 4 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 3 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 1 código de la sustancia del contenido (atributos simbólicos) (imagen 6).

Una vez en este punto, terminamos el análisis incluyendo la última dimensión propuesta por Morris en relación a las reglas semánticas de correlación, es decir, si los signos que componen los sintagmas son válidos para generar la acción comunicativa. En este punto podemos hablar ya de la interpretación en el sentido tradicional, pero aquí lo separamos en 2 partes claramente diferenciadas. La primera parte la denominamos acción comunicativa cerrada o denotada, donde reconocemos a los signos en relación con sus componentes denotados. Es la parte de la acción comunicativa que describe el hecho a través de la selección correcta (correlación) de signos que pueden designar un objeto, idea o concepto. La segunda parte la denominamos acción comunicativa abierta o connotada, donde los signos se desplazan a nuevos procesos de significación no evidentes pero posibles y, por tanto, válidos. Es la parte que está más condicionada a la interpretación de los sujetos que visualizan la imagen y que cambia a través del tiempo y el capital cultural (Bourdieu, 2011) que posean.

En el caso de esta fotografía (imagen 7) encontramos 3 acciones comunicativas. Acción comunicativa cerrada 1. La mujer que encara en la discusión al soldado mientras los hombres escuchan. Acción comunicativa abierta 1. Simbolismo dicotómico de las figuras de la mujer y el militar que pueden representar Estado vs Pueblo, Opresión vs Resistencia, Masculino vs Femenino, Injusticia vs Justicia. Esa dicotomía aparece también en los signos que hacen referencia a los objetos que portan en las manos, un arma larga en el caso del militar y un bastón de madera y un celular en el caso de la mujer. El proceso de significación de la acción comunicativa cerrada es esperable en las personas que miren la fotografía, en cambio la acción comunicativa abierta es el espacio abierto para la participación del espectador en la construcción del significado y que es suscitado por el fotógrafo a través de la elección de los planos de expresión y contenido.

Acción comunicativa cerrada 2. El reclamo, en segundo plano espacial, de las personas que sujetan carteles y están protestando frente a los militares. La textualidad de los carteles nos sitúa en el municipio de La Mira y al reclamo de ayuda hacia el gobierno. Acción comunicativa abierta 2. Hay una continuidad en el simbolismo representado en la acción comunicativa abierta 1, pero se refuerza la idea de pueblo con la aparición de niños, mujeres conformando la manifestación. También aparece la idea de grupo, unidad y solidaridad entre los miembros de la comunidad.

Acción comunicativa cerrada 3. Un helicóptero, posiblemente militar, vigila las acciones desde el aire. Acción comunicativa abierta 3. La gestualidad de la mujer y el ángulo de su brazo extendido donde sujeta el celular generan un doble gesto de señalar y tocar el helicóptero, como

si nos indicara. También aparece la idea de vigilancia, de control y de una observación ajena a los hechos.

Obviamente lo que aquí nombramos como acción comunicativa abierta no puede tomarse como una interpretación que va a aparecer necesariamente, es sólo un ejemplo de lo que podría aparecer dadas ciertas circunstancias. Lo importante es que con todo este proceso podemos conectar las dimensiones estructurales de la composición fotografía, la primera realidad, las decisiones que toma el fotógrafo para construir su mensaje, con la segunda, la interpretación por parte de los sujetos que miran las imágenes. La dimensión sintáctica y semántica en los sistemas semiológicos visuales entran en contacto a través de la particular forma de trabajar los planos de expresión y contenido que el aparato fotográfico permite (imagen 8).

En las siguientes descripciones de las imágenes de los fotógrafos con los que se ha trabajado presentaremos únicamente los resultados del análisis y las imágenes porque el proceso utilizado es el mismo descrito en el primer caso.

En la siguiente fotografía (imagen 9) aparecen 3 sintagmas que se organizan en el espacio de la fotografía. Si el tiempo y la linealidad son dos reglas fundamentales de los sistemas lingüísticos (cadenas fónicas), en las imágenes fotográficas el espacio y la profundidad parecen ser reglas que orientan la comunicación (imagen 10). En el caso de esta fotografía aparecen 3 sintagmas con la siguiente descripción: Sintagma 1 o principal. Un sujeto con un pañuelo que le tapa el rostro con una calavera pintada y una playera blanca en primer plano mirando a cámara. Sintagma 2 o de contraste. Sujetos armados en segundo plano que esperan/descansan en el espacio. Sintagma 3 o de contexto. Entrada o vestíbulo de un edificio con escaleras al fondo y sujetos en una esquina al costado de la escalera con playeras blancas (imagen 11).

Volvemos a retomar la fórmula general de la reglas de formación sintáctica de Morris, a la vez que importamos los códigos que han participado en la construcción del sintagma. En el sintagma 1 tenemos un signo dominante caracterizador (un sujeto con un pañuelo que le tapa el rostro con una calavera pintada y una playera blanca), y signos especificadores y/o signos señaladores (plano mirando a cámara).

También podemos ver los códigos asociados al sintagma 1, en este caso aparecen 4 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 3 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 4 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 2 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). En el caso de este sintagma, como en la mayoría, existe cierto equilibrio entre el plano de expresión y contenido aunque los códigos identificados sean inferiores en número. La reducción aparece en los dos planos y persiste el equilibrio (imagen 12).

En sintagma 2, donde aparece un signo dominante caracterizador (4 sujetos, uno con un arma larga, que esperan, beben agua y descansan en el espacio) y signos especificadores y/o signos señaladores (visten equipo táctico, algunos tienen el rostro tapado y llevan lazos amarillos). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 2, en este caso aparecen 4 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 2 códigos de la forma de la expresión

(composición espacial). De la misma forma, aparecen 4 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 2 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). Sigue persistiendo el equilibrio de planos en relación a los códigos detectados ([imagen 13](#)).

En el sintagma 3 aparece un signo dominante caracterizador (entrada o vestíbulo de un edificio con escaleras al fondo) y signos especificadores y/o signos señaladores (sujetos en una esquina al costado de la escalera con playeras blancas y carteles en colores rojos y verdes como la estructura del techo pintada en rojo generando formas rectangulares). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 3, en este caso aparecen 6 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 4 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 3 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 2 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos) ([imagen 14](#)).

Ahora revisamos las 2 acciones comunicativas detectadas en la fotografía ([imagen 15](#)). Acción comunicativa cerrada 1: En sujeto con un pañuelo con una calavera pintada que le tapa el rostro y una playera blanca en primer plano mirando a cámara. Acción comunicativa abierta 1: Simbolismo de la calavera pintada en el pañuelo que cubre la cara en la acción de mirar al objetivo de la cámara. La calavera como símbolo de la muerte, pero también como vínculo de memoria y cultura mexicana donde las calaveras son representadas de forma ritual y, muchas veces festiva. La mirada al objetivo de la cámara genera interpelación del objeto al sujeto que observa la fotografía. Acción comunicativa cerrada 2: El resto de sujetos armados y con vestimenta táctica y lazos amarillos descansan, beben agua sentados y esperan sentados en el vestíbulo del edificio, con carteles pintados de rojo y verde, con una escalera al fondo y una estructura del techo pintada de color rojo. Acción comunicativa abierta 2: Las playeras blancas, los lazos amarillos, los rostros tapados y los equipos tácticos son la vestimenta habitual de los grupos de autodefensa. Las playeras blancas tienen un doble simbolismo, como señal de paz pero también como un anacronismo de las camisas blancas, guardias armadas de los terratenientes. El espacio recuerda a la estructura y color de un edificio público, lugar que las autodefensas solían tomar en sus entradas a los pueblos o comunidades ([imagen 16](#)).

En la siguiente fotografía ([imagen 17](#)) aparecen 3 sintagmas que se organizan en el espacio de la fotografía. Su organización parece ser concordante con el resto de fotografías en su relación con la distancia al objetivo y la conexión espacial ([imagen 18](#)). En el caso de esta fotografía aparecen 3 sintagmas con la siguiente descripción: Sintagma 1 o principal. Capilla con una figura que representa de la Virgen de Guadalupe en una urna en la pared adornada con guiznarlas (adornos navideños) y la planta de navidad. Sintagma 2 o de contraste. Un sujeto con playera blanca y una ametralladora acomodándose un pañuelo blanco en el rostro. Sintagma 3 o de contexto. Construcción con barda metálica adornadas con dos ruedas de carro metálicas que parece la entrada de un espacio rural o ganadero ([imagen 19](#)).

En el sintagma 1 tenemos un signo dominante caracterizador (una capilla con una figura que representa de la Virgen de Guadalupe en una urna en la pared), y signos especificadores y/o signos

señaladores (adornada con guiznarlas (navideños) y una planta de color rojo conocida como “de navidad”).

También podemos ver los códigos asociados al sintagma 1, en este caso aparecen 3 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 4 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 6 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 3 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). En el caso de este sintagma, como en la mayoría, existe cierto equilibrio entre el plano de expresión y contenido aunque los códigos del contenido son más numerosos. Persiste el equilibrio pero con una carga del plano del contenido especialmente fuerte ([imagen 20](#)).

En el sintagma 2 aparece un signo dominante caracterizador (un sujeto con playera blanca y una ametralladora) y signos especificadores y/o signos señaladores (se acomoda un pañuelo blanco en el rostro para ocultarlo). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 2, en este caso aparecen 3 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 4 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 4 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 3 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). Sigue persistiendo el equilibrio de planos en relación a los códigos detectados ([imagen 21](#)).

En el sintagma 3 aparece un signo dominante caracterizador (construcción con barda metálica) y signos especificadores y/o signos señaladores (adornos con forma de dos ruedas de carro metálicas y la entrada de un espacio rural o ganadero pintado de azul). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 3, en este caso aparecen 5 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 4 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 2 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 2 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos) ([imagen 22](#)). El aparente desequilibrio entre cantidad de códigos de ambos planos parece estar generada por la utilización del sintagma 3 como complemento de los otros dos sintagmas, por tanto, con pocos elementos del plano del contenido. Parece ser una estrategia para centrar la mirada en los sintagmas 1 y 2.

Ahora revisamos las 4 acciones comunicativas detectadas en la fotografía ([imagen 23](#)). Acción comunicativa cerrada 1: La imagen de la Virgen de Guadalupe, patrona de México en la cultura religiosa del país, en una pequeña capilla. Acción comunicativa abierta 1: Simbolismo religioso y cultural de la Virgen de Guadalupe como protectora y su posición central en el espacio físico público y privado.

Acción comunicativa cerrada 2: Los adornos de la capilla y las plantas rojas sitúan la fotografía en el contexto temporal de la navidad. Acción comunicativa abierta 2: La relación simbólica entre las festividades de la temporada navideña que en México inicia el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, y las prácticas cotidianas en el contexto rural.

Acción comunicativa cerrada 3: Un sujeto con playera blanca y una ametralladora se acomoda un pañuelo blanco en el rostro para ocultarlo. Acción comunicativa abierta 3: El simbolismo de las

playeras blancas como elemento de identificación de las autodefensas y su relación al concepto de paz y las guardias blancas del pasado.

Acción comunicativa cerrada 4: La barda metálica con los adornos en forma de rueda de carro y la puerta metálica azul que muestran en espacio ganadero atrás. Acción comunicativa abierta 4: La relación con el espacio rural, epicentro del conflicto de las autodefensas, que contextualiza el lugar donde se están produciendo los hechos ([imagen 24](#)).

En la siguiente fotografía ([imagen 25](#)) aparecen 2 sintagmas que se organizan en el espacio de la fotografía. De la misma forma que las anteriores, están organizados a través de la distancia al objetivo y están conectados espacialmente ([imagen 26](#)). En el caso de esta fotografía aparecen 2 sintagmas con la siguiente descripción: Sintagma 1 o principal. Un sujeto con el rostro tapado por un pasamontañas porta un arma larga. Sintagma 2 o de contraste. Un muro pintado en diferentes tonos de rojo, naranja y amarillo (mural) donde se ve representada la figura de Emiliano Zapata (héroe de la Revolución) sujetando un fusil, el nombre del pueblo (Cheran K'eri) en una cinta con una estrella roja y parte de la palabra autonomía ([imagen 27](#)).

En el sintagma 1 tenemos un signo dominante caracterizador (un sujeto con el rostro tapado por un pasamontañas), y signos especificadores y/o signos señaladores (empuña un arma larga). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 1, en este caso aparecen 6 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 3 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 4 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 3 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). En el caso de este sintagma, como en la mayoría, existe cierto equilibrio entre el plano de expresión y contenido ([imagen 28](#)).

En el sintagma 2 aparece un signo dominante caracterizador (figura de Emiliano Zapata, héroe de la Revolución mexicana, sujetando un fusil) y signos especificadores y/o signos señaladores (diferentes tonos de rojo, naranja y amarillo en un mural, el nombre del pueblo Cheran K'eri en una cinta con una estrella roja y parte de la palabra autonomía). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 2, en este caso aparecen 7 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 4 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 4 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 4 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). Sigue persistiendo el equilibrio de planos en relación a los códigos detectados aunque se aumentan los códigos en el plano de expresión debido a cantidad de signos que componen el sintagma ([imagen 29](#)).

Ahora revisamos las 3 acciones comunicativas detectadas en la fotografía ([imagen 30](#)). Acción comunicativa cerrada 1: Un sujeto con el rostro tapado por un pasamontañas está parado o haciendo guardia en un espacio abierto. Acción comunicativa abierta 1: Simbología propia de las guardias comunitarias de las comunidades originarias, parecidas a las autodefensas pero independientes.

Acción comunicativa cerrada 2: Un mural donde se ve representada la figura de Emiliano Zapata (héroe de la Revolución) sujetando un fusil y el nombre del pueblo Cheran K'eri en una cinta con una estrella roja y parte de la palabra autonomía. Acción comunicativa abierta 2: Simbolismo del mural en el sentido histórico con la figura del revolucionario Emiliano Zapata y las luchas agrarias, en el sentido político al utilizar el color rojo y la estrella que hacen pensar en el marxismo y, por último, en sentido indigenista por el nombre del pueblo en la meseta purépecha que se organizó de forma autónoma sin partidos políticos y expulsó a los grupos criminales ([imagen 31](#)).

En la última fotografía ([imagen 32](#)) aparecen 3 sintagmas que se organizan en el espacio de la fotografía siguiendo la misma pauta a través de la distancia al objetivo y la conexión espacial ([imagen 33](#)). En el caso de esta fotografía aparecen 3 sintagmas con la siguiente descripción: Sintagma 1 o principal. Un sujeto con el rostro tapado con un pañuelo azul y una playera blanca colgada del hombro que porta un arma larga recortada y cartuchos en su cintura junto a una hebilla del cinturón con 2 águilas metálicas. Sintagma 2 o de contraste. Una mujer y tres niñas caminan por una vía asfaltada con unos recipientes de plástico en sus manos, las 3 niñas miran al sujeto y la adulta al suelo. Sintagma 3 o de contexto. Dos casas se divisan en las orillas de la vía asfaltada con inclinación fuerte que genera una pequeña ladera con vegetación, y en la orilla izquierda un grupo de 3 sujetos con los rostros tapados ([imagen 34](#)).

En el sintagma 1 tenemos un signo dominante caracterizador (un sujeto con el rostro tapado con un pañuelo azul que porta un arma larga recortada), y signos especificadores y/o signos señaladores (cartuchos en su cintura junto a una hebilla del cinturón con 2 águilas metálicas). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 1, en este caso aparecen 6 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 3 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 3 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 2 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). En el caso de este sintagma, como en la mayoría, existe cierto equilibrio entre el plano de expresión y contenido aunque los códigos de la expresión son más numerosos. Persiste el equilibrio pero con una carga de códigos de expresión especialmente fuerte ([imagen 35](#)).

En el sintagma 2 aparece un signo dominante caracterizador (una mujer y tres niñas caminan por una vía asfaltada), y signos especificadores y/o signos señaladores (unos recipientes de plástico en sus manos y las miradas de las 3 niñas y la adulta). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 2, en este caso aparecen 6 códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 3 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 3 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 1 código de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). Aparece cierta descompensación entre los planos en relación a los códigos detectados, en especial en los sintagmas secundarios ([imagen 36](#)).

En el sintagma 3 aparece un signo dominante caracterizador (vía asfaltada con inclinación fuerte que genera una pequeña ladera con vegetación), y signos especificadores y/o signos señaladores (dos casas se divisan en las orillas y en la orilla izquierda un grupo de 3 sujetos con los rostros tapados). También podemos ver los códigos asociados al sintagma 3, en este caso aparecen 7

códigos de la sustancia de la expresión (atributos fotográficos) y 5 códigos de la forma de la expresión (composición espacial). De la misma forma, aparecen 1 códigos de la forma del contenido (composición conceptual) y 1 códigos de la sustancia del contenido (atributos simbólicos). Aparece una clara descompensación entre los planos en relación a los códigos detectados, en especial en el sintagma que sirve de fondo y, por tanto, se aleja más del objetivo ([imagen 37](#)).

Ahora revisamos las 3 acciones comunicativas detectadas en la fotografía ([imagen 38](#)). Acción comunicativa cerrada 1: Un sujeto armado vigila la posible llegada de personas o vehículos a la comunidad. Acción comunicativa abierta 1: Simbología propia de las autodefensas con el rostro tapado y una playera blanca en el hombro que indica el calor fuerte del lugar. También aparece simbología en la hebilla del cinturón, donde aparecen 2 águilas que se conectan tanto con el imaginario mexicano (es un símbolo que aparece en la bandera), como con la aculturación generada por la migración en EE.UU. donde también es un símbolo.

Acción comunicativa cerrada 2: La mujer y las niñas caminan por la avenida asfalta en dirección a alguna actividad diaria. Acción comunicativa abierta 2: Simbolismo que conecta las dos realidades, la del conflicto armado y la vida cotidiana en su convivencia y naturalización. La mirada de las niñas hacia el sujeto armado sigue indicando lo anormal de la situación en lo cotidiano en la mirada infantil. Por el contrario, la mujer adulta pasa sin mirar al sujeto como si hubiese naturalizado su presencia. Hay una tensión en el juego de miradas (infantil vs adulta) y realidades (excepcional vs natural).

Acción comunicativa cerrada 3: La vía asfaltada, el grupo de sujetos en el borde la de vía y las casas sitúan la acción en alguna comunidad probablemente rural. Acción comunicativa abierta 3: Simbolismo que sitúa el conflicto en la zona rural de Michoacán y sus particularidades climáticas y naturales. Abundante naturaleza y espacios tropicales que sirven para el cultivo y distribución de sustancias ilícitas ([imagen 39](#)).

5. Conclusiones y discusión

Las fotografías analizadas son producto del trabajo fotoperiodístico realizado por un conjunto de autores en contextos y situaciones diferentes, pero tienen en común un acontecimiento y momento temporal que las conecta. Las estrategias de producción de las fotografías combinan dos inquietudes, la informativa y la reflexiva. Obviamente las imágenes tomadas tienen la función de informar sobre los acontecimientos que estaban ocurriendo en la zona donde las autodefensas michoacanas realizaban sus acciones, pero los fotógrafos nunca dejaron de pensar y comunicar otros elementos en esas mismas fotografías. Esos dos planos que aquí hemos denominado acciones comunicativas (cerradas y abiertas) permiten que la fotografía no se agote como documentos de registro en los elementos que muestra en relación a su contexto concreto, sino que permite una mirada diacrónica de la misma al conectarse con un conjunto de símbolos culturales que pertenecen a otros sistemas semiológicos.

Lo vemos en todas las imágenes analizadas, por ejemplo, ([imagen 1](#)) vemos una situación concreta donde una mujer enfrenta a un militar en una manifestación. Esta imagen está compuesta, a través de los elementos de los planos de expresión y contenido, para poner en marcha ese conjunto de simbolismos que tienen que ver con otros sistemas semiológicos. A la vez, lo conecta con otras fotografías donde los elementos son comunes en un ejercicio de semiosis ilimitada que continúa en términos diacrónicos. Es importante entender también que los planos de expresión y contenido funcionan tanto en las dimensiones sintácticas como semánticas de la fotografía. La elección de la mujer y el soldado o su posición en el encuadre no solo permiten acceder a la acción comunicativa cerrada sino también a la abierta.

Las fotografías están cargadas de elementos simbólicos que conectan los hechos con la cultura, por ejemplo, la calavera en el pañuelo que tapa el rostro ([imagen 9](#)) del sujeto conecta con toda la tradición sobre la muerte y sus representaciones en México. Desde las tradiciones prehispánicas sobre el mundo de los muertos a las ilustraciones de la calaca de José Guadalupe Posadas. Ocurre lo mismo con la capilla con la figura de la Virgen de Guadalupe ([imagen 17](#)) que conecta la importante huella de la religión católica en el país y su presencia en cada rincón de la vida en muchos lugares de México. Mismo proceso que vemos en el mural donde está representado Emiliano Zapata ([imagen 24](#)), vinculado a los movimientos revolucionarios rurales y agrarios de la historia de México. La presencia es más central y notoria o secundaria como las águilas en la hebilla del sujeto ([imagen 32](#)) o los bastones de madera que portan la mujer y algunos manifestantes ([imagen 1](#)), pero siempre aparecen. En estos dos últimos casos sus elementos simbólicos son más generales, atribuibles a un espacio más general, y los primeros muy concretos a la cultura en México.

Como advertíamos en el planteamiento del problema, los sistemas semiológicos visuales no comparten la necesidad de los sistemas lingüísticos de generar cadenas fónicas y, por tanto, de desplegarse en el tiempo. Los sistemas semiológicos visuales se despliegan en el espacio, y lo hacen a través de sintagmas que se conectan y producen significado de forma individual y colectiva. Las fotografías utilizan diferentes estrategias espaciales para colocar el sintagma 1 o principal, algunas optan por el centro de la composición ([imagen 1](#), [imagen 25](#)), otras por el lado derecho ([imagen 9](#), [imagen 17](#)) o el izquierdo ([imagen 32](#)). Lo importante no es la colocación espacial sino la distancia, en todas las imágenes el sintagma 1 es el que está a menos distancia del objetivo. El espacio ordena los sintagmas y los conecta, es por este motivo que habitualmente encontramos 3 sintagmas que corresponden a los mismos niveles de espacio que la fotografía puede cubrir dadas sus limitaciones técnicas como aparato óptico.

Hay un ejercicio claramente identificable en las fotografías, la relación entre violencia y vida cotidiana en términos de representación. Aunque para ser más exactos lo que vemos en las imágenes son sintagmas vinculados con la violencia y la vida cotidiana. Aparecen conjuntos de signos que se articulan para dar forma a la comunicación de las dos realidades que, desde hace años, conviven en muchas partes de México y Latinoamérica. Lo vemos en las características y vestimenta de los sujetos que aparecen ([imagen 1](#), [imagen 32](#)) como en los espacios que habitan

([imagen 9](#), [imagen 17](#)). De la misma forma, la violencia aparece en todas las imágenes vinculada a signos claramente identificables como armas, balas, chalecos tácticos. Los rostros tapados ([imagen 9](#), [imagen 17](#), [imagen 25](#), [imagen 32](#)) son un signo constante en los sujetos identificados como autodefensas, que son los que portan las armas. Muchos de ellos aparecen también con playeras blancas ([imagen 9](#), [imagen 17](#), [imagen 32](#)) que los identifican como miembros de un colectivo que oculta su rostro por miedo a ser identificados y, por tanto, convertirse en objetivo de venganza. La forma en cómo la violencia modifica y se naturaliza con la vida cotidiana es uno de los temas recurrentes en el trabajo de los fotógrafos, que se condensa en la utilización de signos que equilibran la composición para generar extrañeza en la interpretación.

El papel que jugaron (y juegan) las fotografías de las autodefensas en Michoacán está estrechamente relacionado con ese relato de violencia y vida cotidiana, y en especial, los sujetos de ese relato. Las mujeres y hombres que aparecen en las fotografías son parte de esa vida cotidiana que ha sido conmovida por la violencia, los signos que se nos muestran siempre nos llevan a pensar que quien está detrás de los pañuelos y los pasamontañas son personas como nosotros. Los espacios, sujetos y objetos que vemos son los de la vida cotidiana convertida en campos de batalla o fortines que defender. Las fotografías nos llevan a pensar en otros muchos que han sido envueltos en situaciones de violencia, normalmente los más vulnerables, y la posibilidad, muy real, de que pudiéramos ser cualquiera de nosotros.

Ahora bien, cuando las imágenes se conectan entre sí parecen hablarnos de un régimen de la mirada establecido en nuestra cultura visual ([imagen 40](#)), atravesada por las imágenes de ficción de los medios audiovisuales, y que se mueven entre el realismo documental y la ficción del simulacro. Sujetos tras el anonimato del rostro tapado que asumen un papel en la narrativa de las imágenes, héroes o villanos, dependiendo del momento del relato. Testigos de un espacio suspendido donde la realidad ha sido sumergida en un constante estado de excepción, y donde cualquier actividad cotidiana se convierte en un gesto de resistencia. Las fotografías participan de ese relato de la violencia poniendo en duda la rigidez de algunos de los roles comunes de buenos y malos o normalidad y excepcionalidad.

Las fotografías deben jugar un papel importante en la construcción de la memoria colectiva de las comunidades expuestas a la violencia. Más allá del papel de registro documental tradicional otorgado a la fotografía, hay que pensar las formas en las cuáles pueden volver para resignificarse por los propios sujetos y comunidades que fueron utilizadas para contar los relatos de la violencia. Hay que pensar en las posibilidades de las fotografías de convertirse en otros objetos visuales alejados de la narrativa propuesta por los autores, apropiación social del objeto visual para construir otros relatos. Establecer un diálogo a través de la mirada que vaya más allá del relato del objeto en relación a su autor.

De la misma forma, nosotros como espectadores de estas fotografías que relatan la violencia en la vida cotidiana de muchas comunidades, más o menos alejadas de nuestra realidad social, debemos preguntarnos por nuestro consumo de ellas. Imágenes que se convierten en simulacros, fotografías que sustituyen a la realidad a través del trabajo de composición y construcción narrativa.

El consumo de imágenes en la cultura visual se viraliza y acelera por las condiciones de circulación en las mismas, dificultando la posibilidad de generar la distancia y relaciones suficientes para construir el significado profundo que portan. Es necesaria otra forma de relación con las fotografías vinculadas con la violencia para romper la lógica del consumo y el espectáculo, para abrir el espacio a las emociones, la empatía y la solidaridad.

Por último es necesario poner a discusión el método propuesto para analizar las fotografías. Hay que analizar si las categorías propuestas para la construcción de códigos generan sesgos al haber cierta descompensación en términos de cantidad entre los planos de expresión (20 códigos) y contenido (13 códigos). Es necesario equilibrar más las categorías para no generar sesgos en esta parte. De la misma forma, debe extenderse a otros corpus fotográficos de temáticas diferentes para valorar su aplicabilidad. No sólo en el sentido de otros géneros fotográficos, sino de otros sujetos fotográficos no profesionales. No obstante, creemos que los resultados obtenidos son suficientemente importantes y claros como para mantener y desarrollar el método propuesto.

Referencias bibliográficas

- Astorga, Luis. *Seguridad, traficantes y militares. El poder y la sombra*. Tusquets: México D.F., 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI: México, 2011.
- Brown, Javier. "Policía comunitaria y autodefensa: diferencias cruciales". *Revista Bien Común*, vol. 19, n.º 217, abril, 2013, p. 61-71.
- Dudley, Althaus y Dudley, Steven. «Mexico's Security Dilemma: Michoacan's Militias. The Rise of Vigilantism in Mexico and Its Implications Going Forward». *Wilson Center Mexico Institute e InSight Crime*. <https://www.wilsoncenter.org/publication/mexicos-security-dilemma-michoacans-militias> (consultado en línea el 04 de junio de 2021).
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Planeta-De Agostini: Barcelona, 1985.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI: Madrid, 2009.
- Garay, Luis J. y Salcedo-Albarán, Eduardo. "Análisis de la red de la Familia Michoacana", en: Garay, Luis J. y Salcedo-Albarán, Eduardo (eds.). *Narcotráfico, corrupción y Estados. Cómo las redes ilícitas han reconfigurado las instituciones en Colombia, Guatemala y México*. Debate: México, 2012, p. 223-231.
- Hernández, Luis. *Hermanos en armas. Policías comunitarias y autodefensas*. Para Leer en Libertad A.C.: México, 2014.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos: Madrid, 1977.
- Maldonado, Salvador. "Drogas, violencia y militarización en el México rural. El caso de Michoacán". *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 74, n.º 1, enero-marzo, 2012, p. 5-39.
- Mazzei, Julie. *Death squads or self-defense forces: how paramilitary groups emerge and challenge democracy in Latin America*. The University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2009.
- Morris, Charles William. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós: Barcelona, 1985.

- Muñoz, Juan & Sahagun, Miguel. "Hacer análisis cualitativo con Atlas.ti 7", 2015. <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.273997Ortega> (consultado en línea el 04 de junio de 2021).
- Mraz, John. "Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana", en John Mraz y Ana Maria Mauad (eds.), *Fotografía e historia en América Latina*, CDF: Uruguay, 2015, pp. 13-51.
- Nethol, Ana María. *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios críticos*. Siglo XXI: México, 1977).
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. MACBA: Barcelona, 2005.
- Reinhardt, Mark. "Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique", en: Reinhardt, Mark et al. (eds.). *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*. The University of Chicago Press: Chicago, 2007, pp. 13-36.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Losada: Buenos Aires, 1977.
- Sontag, Susan. *On Photography*. RosettaBooks: Nueva York, 2005.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buena Visión: Buenos Aires, 1974.
- Valdés, Guillermo. *Historia del narcotráfico en México*. Aguilar: México D.F., 2013.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós: Barcelona, 2009.