

UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTO TORIBIO DE MOGROVEJO

FACULTAD DE HUMANIDADES

ESCUELA DE COMUNICACIÓN



**ANÁLISIS DEL LENGUAJE FOTOGRÁFICO Y DE LA
REPRESENTACIÓN DE LA NIÑEZ EN LA SERIE “ENFANTS” DE
ROBERT DOISNEAU**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

AUTORA

BELEN GUEVARA LLONTOP

ASESOR

LIC. MANUEL RICARDO SALVADOR EYZAGUIRRE BRAVO

Chiclayo, 2017

DEDICATORIA

A mi familia y seres queridos por su apoyo incondicional, a mi **Molly** por su compañía en todas las noches de trabajo y estudio.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	ii
Índice.....	iii
Resumen.....	vii
Presentación.....	9
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	10
1.1. Realidad problemática.....	10
1.1.1. Situación problemática.....	10
1.1.2. Formulación del problema.....	13
1.1.3. Justificación del problema.....	13
1.2. Formulación de objetivos.....	13
1.2.1. Objetivo General.....	13
1.2.2. Objetivos específicos.....	14
1.3. Marco de referencia del problema.....	14
1.3.1. Antecedentes.....	14
1.3.2. Bases teórico-científicas.....	15
1.3.3. Definición de términos básicos.....	16
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	18
2.1. La mirada fotográfica.....	18
2.1.1. La realidad fotográfica.....	18
2.1.2. La fotografía documental.....	19
2.1.3. Fotografía social.....	21
2.1.4. Fotografía humanista.....	23
2.2. Semiótica de la imagen fotográfica.....	25
2.2.1. Semiótica.....	25

2.2.1.1. Significado.....	25
2.2.1.2. Dimensión de análisis.....	26
2.2.2. Representación.....	28
2.2.2.1. Imagen.....	30
2.2.2.2. Semiótica del cuerpo.....	30
2.2.2.3. Código.....	33
2.2.3. La fotografía como herramienta de análisis social.....	35
2.3. Robert Doisneau y su realidad histórica.....	36
2.3.1. Biografía.....	36
2.3.2. Principales aportes expresivos.....	39
2.3.3. El contexto de la sociedad francesa post II Guerra Mundial.....	41
2.4. Conceptos sobre la niñez.....	42
2.4.1. Psicología del niño.....	42
2.4.1.1. La infancia de dos a siete años.....	42
2.4.1.2. La infancia de siete a doce años.....	45
2.4.2. El descubrimiento de la niñez.....	46
2.4.3. Concepción de la infancia a través del tiempo.....	50
2.4.4. La vida cotidiana de un niño.....	52
2.4.5. La imagen del niño en la imagen.....	52
2.4.6. La imagen del niño en el arte.....	54
2.4.6.1. Cine.....	54
2.4.6.2. Pintura.....	54
2.4.6.3. Fotografía.....	57

CAPÍTULO III: MATERIALES Y MÉTODO.....	58
3.1. Objeto de estudio.....	58
3.2. Características de la investigación.....	58
3.2.1. Enfoque.....	58
3.2.2. Modelo o paradigma cualitativo.....	58
3.2.3. Tipo de investigación.....	58
3.3. Selección del escenario.....	59
3.4. Selección de los participantes.....	59
3.5. Determinación de la muestra.....	59
3.6. Estrategia de recogida de información.....	59
3.7. Técnicas de análisis de la información.....	59
CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN Y RESULTADOS.....	60
4.1. Aplicación de las herramientas de recogida de información.....	60
4.1.1. Resultados de las entrevistas a profundidad.....	60
4.1.3.1. Resultados de las entrevistas a los participantes.....	60
4.1.3.1.1. Discusión de las entrevistas a los participantes.....	71
4.1.2. Análisis del lenguaje fotográfico de la serie Enfants de Robert Doisneau.....	74
4.1.2.1. Les freres (París-1934).....	75
4.1.2.2. Bolides (París-1946).....	82
4.1.2.3. Les petits enfants au lait (Gentilly-1932).....	89
4.1.2.4. Le poterne des peupliers (París-1934).....	95
4.1.2.5. La premiere maitresse (París-1935).....	102
4.1.2.6. L'enfant papillon (París-1945).....	109
4.1.2.7. La voiture fondue (Paris- 1944).....	115

4.1.2.8. L'aeroplane de Papa (París-1934).....	121
4.1.3. Análisis global de la serie "Enfants" de Robert Doisneau.....	126
CONCLUSIONES.....	129
REFERENCIAS.....	131
ANEXOS.....	135

RESUMEN

La presente investigación titulada “Análisis del lenguaje fotográfico y de la representación de la infancia en la serie fotográfica titulada “Enfants” de Robert Doisneau, pretende rescatar parte del trabajo fotográfico de Robert Doisneau y analizarlo para encontrar el significado de la figura de la niñez y así dar un aporte a los estudios de carácter comunicativo y social.

Los objetivos específicos planteados en este trabajo de investigación son: estudiar el contexto histórico-social en el que retrata la niñez, evaluar cómo Robert Doisneau ha representado la imagen de la niñez y determinar las técnicas fotográficas expresadas en la serie fotográfica titulada “Enfants” de Robert Doisneau.

Para alcanzar los objetivos descritos con anterioridad, los métodos seleccionados serán las entrevistas en profundidad, el empleo de documentos, y el análisis documental de fotografías.

Palabras clave: Fotografía documental, Niñez, Lenguaje visual, Representación.

ABSTRACT

The present investigation entitled of "Analysis of the visual language and representation of the childhood in the photography series called Enfants by Robert Doisneau, is intended to show the photography work by Robert Doisneau and analyze it to find the meaning of the childhood figure so it can help communication and social studies.

The specific objectives in this investigation work are: study the historical-social context in which he portrays this childhood, study how Robert Doisneau represented the childhood's concept and determine the photography techniques expressed in the photography series names "Enfants" by Robert Doisneau.

To reach this objectives, the selected methods will be in-depth interviews, documents and files, and the documentary analyse of photographs.

Keywords: Documentary photography, Childhood, Visual Lenguaje, Representation.

PRESENTACIÓN

El presente estudio está orientado a Evaluar cómo Robert Doisneau ha representado la imagen de la infancia en su serie fotográfica “Enfants” y a determinar las técnicas fotográficas que utilizó para demostrar el poder de la fotografía como proceso de representación y como recurso para analizar a una sociedad y a un concepto a través del tiempo, para así otorgar un aporte a los estudios de la comunicación.

Esta investigación plantea cuatro capítulos: el primero es sobre el planteamiento del problema; el segundo, el marco teórico; el tercero, los materiales y métodos; y el cuarto, la discusión y resultados.

La investigación contiene aportes teóricos propuestos como base para el análisis, además se entrevistó a expertos en fotografía, psicología y sociología para otorgarle mayor validez al análisis realizado y para futuras investigaciones en el área de la Comunicación.

Por otro lado, esta investigación ofrece un análisis minucioso del lenguaje fotográfico y semiótico de cada una de las imágenes seleccionadas, así como un análisis global donde se reflejan los resultados obtenidos de toda la serie fotográfica, dando la posibilidad de que sea utilizada como referencia para futuras investigaciones y generando conciencia del valor de la fotografía como instrumento social e histórico.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Realidad problemática.

1.1.1. Situación problemática.

Actualmente, el reportaje personal y la fotografía documental han mezclado algunas de las corrientes históricas, que se iniciaron a finales de la II Guerra Mundial con el nacimiento de la tradición de la fotografía vinculada a la información. La reflexión moral y ética que se generó al finalizar la contienda en todos los ámbitos de la sociedad influyó en los fotógrafos.

En general, los fotógrafos documentalistas se presentan como personas que explican comportamientos sobre lo social o sobre nosotros mismos, a través de símbolos e ideologías.

El norteamericano Roy Stryker (1983) escribió refiriéndose a los problemas técnicos y al estilo visual individual de los fotógrafos documentalistas: "La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección [...] son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes."

Los fotógrafos documentales se proponen presentar una visión desde dentro. No intentan juzgar, sino más bien expresar. (Salvat, 1976)

Para los historiadores, el periodo considerado contemporáneo es el posterior a la Revolución Francesa (1789) hasta la actualidad. Desde este punto de vista, la fotografía ya nació dentro de la contemporaneidad. Sin embargo, en la historia de la fotografía muchos autores consideran como contemporáneo el periodo después de la II Guerra Mundial, a partir de los años cincuenta, como la periodista brasileña Simonetta Persichetti: "Contemporáneo es el periodo de la posguerra hasta hoy. Es cuando

termina la modernidad, después de la II Guerra Mundial. Esta es por lo menos la definición clásica de contemporaneidad.”(Borges, 2005)

Esta investigación está ligada a este concepto de contemporaneidad, en la que se intenta demostrar que la fotografía documental no se queda en el discurso realista, ni en la objetividad, "sino que se puede profundizar en la consideración del referente como representación, o como reflejo de sus propias cosas". (Ledo, 1995).

Una muestra de esto es el libro de fotografías *Isle of Man – a book about the Manx* de Chris Killip y sobre esto, John Berger, escribe: “Este es un libro sobre la relación entre las personas y un lugar (un pueblo llamado Manx). Las personas son los habitantes no privilegiados. Estas fotografías son inteligentes, tienen movimiento y son verdaderamente destacables, precisamente porque son transparentes a la calidad de vida que ellos tienen. Para conseguir esta transparencia se necesita mucho tiempo, imaginación, comprensión: requiere devoción”(Berger, 1980, p.15)

Lo real sólo será una referencia que se transforma en representación, a través de algunas reglas. Por eso las reglas, las convenciones, los códigos, tanto como los objetivos y las intenciones, son también materiales de significación, haciendo que los fotógrafos de este medio se muevan entre las cuestiones relacionadas con el modo de crear, de distribuir y de fijar los parámetros de representación.

En el plano nacional, Martin Chambi, primer fotógrafo indígena de la historia, maestro y poeta de la luz, muestra la pasión por su tierra y su oficio, una nostalgia de los tiempos perdidos, la necesidad de representar a su gente y mostrar una realidad olvidada.

Como él lo menciona, “su gente habla a través de sus fotografías”: ya que éstas han capturado e inmortalizado las miradas, sentimientos y los escenarios inimaginables de su tierra. Se han convertido en evidencia de la diferencia social, el testimonio y expresión de la realidad andina, un discurso de lucha a través del arte. Desde su gran manejo de la técnica y profundo conocimiento de su gente, Martin Chambi ha creado verdaderas

obras de arte que se convierten en elementos de comunicación y representación. Es por ello que se considera que la obra de Martin Chambi es una de las primeras iniciativas de representación a través de la fotografía, ya que tiene la intención de “dar voz a los que no tienen voz”, de elaborar un testimonio de la nostalgia y convertirse en el medio de expresión de comunidades olvidadas y silenciadas. (Holgado, 2014)

Es la intención de este trabajo analizar e investigar una propuesta fotográfica, que así como la obra de Martin Chambi, tiene el objetivo de “dar voz a los que no tienen voz”, de rescatar la representación en fotografías de un grupo humano -los niños- quienes a través de su relación con el entorno están sujetos a diferentes prejuicios, proyecciones e imágenes que establece su familia o la sociedad en general. Y representa de manera peculiar y sin máscaras el mundo en el que le está tocando desarrollarse.

Hay escaso material de análisis sobre la niñez retratada por el fotógrafo Robert Doisneau, es un tema del que no se ha sacado provecho, pues las fotografías contienen una gran representación simbólica donde la niñez toma protagonismo y se convierte en el reflejo de una situación social.

La teoría fotográfica aplicada al análisis de la sociedad está realmente subdesarrollada. Se acepta la fotografía como arte, como química, a veces incluso como denuncia, como pasatiempo, pero no como construcción de la realidad social. Cada vez es más importante la imagen en las ideas que se tienen de la sociedad, de los roles sociales, de las normas sociales.

Cabe cuestionar cuál es el significado que pueda brindar el retrato de los niños en imágenes fotográficas para que su representación no quede en una mera realidad objetiva. ¿En cuánto puede influir el contacto de cada sociedad para derivar una idea e imagen de los niños? Las situaciones espaciales y temporales tienen relación con la determinación de ciertas ideas y conceptos que se puedan esbozar en el imaginario de los grupos sociales.

1.1.2. Formulación del problema.

¿Cómo es la representación de la infancia en la serie fotográfica titulada “Enfants” de Robert Doisneau?

1.1.3. Justificación e importancia.

Este trabajo de investigación es necesario porque la fotografía documental tiene una gran carga de información simbólica, en la que puede mostrar el mundo representado según sus autores y desde un punto de vista subjetivo y creador.

También apunta que hay una parte "objetiva" de la connotación, válida en un determinado contexto cultural: ciertos gestos o actitudes, símbolos o incluso, colores cambian su significado en cada país, cultura y tiempo. De ahí la importancia de este trabajo, con el que se ha pretendido analizar una parte fundamental del trabajo fotográfico de Robert Doisneau y su representación de la niñez en fotografías creadas después de la Segunda Guerra Mundial en París.

Esta investigación es conveniente porque permitirá conocer a un trascendental grupo humano (la niñez) a través de la mirada de un fotógrafo que estuvo presente en una época cargada de valor histórico para la humanidad y que retrató el momento exacto en el que los niños interactuaban en esta sociedad.

El presente estudio será práctico porque permitirá delimitarse al observar una imagen, pues, a partir de investigaciones se podrán deducir los diferentes significados al analizar las fotografías de Robert Doisneau, y lo que quiso representar a través del retrato de la niñez.

1.2. Objetivos.

1.2.1. Objetivo General.

Analizar el lenguaje fotográfico y la representación de la infancia en la serie “Enfants” de Robert Doisneau.

1.2.2. Objetivos específicos.

Estudiar el contexto histórico y social en el que Robert Doisneau retrata la niñez en su serie fotográfica “Enfants”.

Evaluar cómo Robert Doisneau ha representado la imagen de la infancia en su serie fotográfica “Enfants”.

Determinar las técnicas fotográficas expresadas en la serie fotográfica titulada “Enfants” de Robert Doisneau.

1.3. Marco de referencia del problema.

1.3.1. Antecedentes.

En la tesis titulada “Análisis de la representación de las mujeres en retratos del 1886 a 1894” desarrollada por Jessica María Segura Pereza, encontramos que analiza cómo eran representadas las mujeres de 1866 a 1894 a través de las fotografías con el propósito de entender el papel de la mujer en esa época. Lo que se vio al estudiar a la mujer del siglo XIX, particularmente entre 1800 y 1900, es que era denigrada a un objeto o a su trabajo. La sociedad construye la base para las futuras sociedades, es por ello que se debe buscar la forma de poder comunicar mensajes desde la perspectiva de la sociedad ofreciendo opciones de cambio.

En la tesis titulada “Análisis de representaciones en fotografías hechas por un grupo de jóvenes totonacos” realizada por Karla Eugenia Guajardo Rodríguez encontramos que aborda el estudio de una comunidad totonaca de la Sierra Norte de Puebla, Huehuetla a partir del análisis de cómo se representan a sí mismos los estudiantes de primer año del Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgojom, en 240 fotografías. En este estudio queda claro que la fotografía puede representar parte de una cultura, la fotografía puede mostrar una visión del mundo, precisamente como ellos quieren mostrárnoslo. Cada foto tiene una razón de ser, el principal es el recuerdo.

El estudio titulado “La fotografía periodística de Ricardo: memoria gráfica de Córdoba (diario Córdoba, 1941-1975) de María del Mar Rodríguez

Vacas, trata acerca de dar a conocer la aportación de Ricardo Rodríguez Sánchez y su legado a la historia del Fotoperiodismo de la posguerra y la dictadura en Córdoba y concluye que todo buen informante gráfico tiene, como el buen escritor, su propio estilo bien marcado. Por eso suele buscar perfeccionamiento y culminación, no en la multiplicidad de las fotografías, sino en ciertos campos bien delimitados.

En la tesis titulada “Apóyame: Ensayo fotográfico de personas con Síndrome de Down” realizada por Denise Gallamini Trujillo se realizó un ensayo fotográfico centrado en individuos con Síndrome de Down, pertenecientes a la institución APOYE, utilizando la fotografía documental. A partir de este estudio se concluye que el ensayo fotográfico es una herramienta que permite estudiar con profundidad el objeto de estudio, mediante un trabajo de campo de larga duración. El fotógrafo debe ser curioso, atrevido y perspicaz, estas características le permitirán redefinir fronteras y relaciones para abordar la fotografía a un nivel mayor de profundidad.

Otro de los estudios que contribuyen a esta investigación es la tesis titulada “Fotografía de la nostalgia: la fotografía como vehículo de la memoria en el proceso de reasentamiento de la ciudad de Morococha” de Claudia Melissa Holgado Chacón en donde demuestra que la fotografía tiene poder como proceso de comunicación y como recurso, y debe difundirse el uso de esta técnica en diversas experiencias en donde los pobladores de una comunidad o sociedad deseen o necesiten expresar una opinión.

1.3.2. Bases teórico – científicas

Aporte teórico de Ferdinand de Saussure.

En su Teoría Estructuralista pretende lograr estructuras sociales con un significado y una permanencia para así crear una realidad.

Se propone que los conceptos son productos mentales y no entidades independientes de la mente. La idea es que percibimos la realidad a través

de los conceptos ya que no tenemos acceso a esas entidades independientes, por lo que no se puede asegurar que dos personas tengan el mismo significado en mente al usar un mismo significante (Saussure, 1916).

Aporte teórico de Moles.

En su Teoría informacional sobre la percepción: Propone que el hombre capta mensajes en el entorno que los rodea y se encarga de interpretarlos en relación a su cultura.

Esta teoría tiene como factor importante a la semiótica; que se encarga de buscar, encontrar e interpretar los signos; también se encuentra la denotación y connotación (Moles, 1920).

Aporte teórico de Fishbein y Ajzen.

En su teoría de la Acción razonada y la conducta planificada: Asume que la gente es racional y hace decisiones sistemáticas basadas en la información disponible e ignora el inconsciente.

Se fundamenta en la filosofía de que el ser humano tiene el potencial para pensar, aprender, crear, discernir y tomar decisión en todo aquello que le afecta (Fishbein y Ajzen, 1975).

1.3.3. Definición de términos básicos.

1.3.3.1. Fotografía documental.

El documental es un enfoque fotográfico que hace uso de las facultades artísticas del medio fotográfico para dar una vivificación a un hecho o acontecimiento. La autenticidad que una fotografía supone puede darle un valor fundamental como testimonio, siendo documental cuando se convierte en base, prueba o apoyo de un discurso (Newhall, 1983).

La fotografía documental es un proceso que plantea elaborar imágenes que sirvan para la lucha social o como instrumento político,

en donde el fotógrafo toma conciencia y escoge un bando o una postura ideológica en relación a lo tratado, convirtiéndose en un fotógrafo activista o militante (Colunge, 2008).

1.3.3.2. Niñez.

Según la RAE, la niñez es el período de la vida humana, que se extiende desde el nacimiento a la pubertad.

Para Castro (2009) la niñez es un concepto de la sociedad que señala al niño como un fruto oscilante entre la monstruosidad y la bendición.

La niñez es también considerada como una transición breve para convertirse en un hombre completo (Aries, 1987).

1.3.3.3. Representación.

La representación es el proceso de significar en todas las organizaciones de significación posible y la simbolización de algo para mostrarlo o sustituirlo de manera similar en nuestra mente o nuestros sentidos (Hall, 1998).

La representación es la integración de dos sistemas: El signo, que es el término que usamos para las palabras, sonidos o imágenes, junto a un lenguaje común que permite convertir nuestros pensamientos en palabras, sonidos o imágenes para ser usados como modo de expresión con otras personas (Stuart, 1997).

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. La mirada fotográfica.

2.1.1. La realidad fotográfica.

La fotografía se define por su historia como el intento de un acercamiento a la realidad a través de la imagen. “Es un signo que, efectivamente, requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo mediante la luz” (Fontcuberta, 1997, p. 78).

Actualmente se puede fotografiar personas, objetos, cosas, animales y al tener la imagen fotográfica, se obtiene una realidad que con el paso de tiempo se convertirá en un recuerdo o una evidencia.

La realidad fotográfica puede actuar como una reconstrucción de lo real que inclusive hace referencia a algo, como puede ser una época histórica o momentos memorables de tal modo que “el papel de la fotografía es conservar las huellas del pasado o ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprender mejor la realidad del mundo” (Dubois, 1983, p. 35).

Pero Fontcuberta(1997) afirma que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Pero lo importante no es esa mentira inevitable.

Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente 'en la verdad.

Todavía hoy, tanto en los dominios de la cotidianidad como en el contexto estricto de la creación artística, la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es sólo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia (FontCuberta, 1997, p. 14).

La cámara no es sino una herramienta en manos del hombre, los resultados que rinda pueden ser tan subjetivos o falsos como los de cualquier otro procedimiento de registro.

Barthes señala también que la fotografía otorga un sentido en el que no necesariamente está reflejada una realidad cuando el fotógrafo manipula de cierto modo la imagen; sin embargo, la fotografía posee una autonomía estructurada dotada de significados y es capaz de transmitir información y ese contenido en sí posee signos que a su vez tienen un contenido de significación análogo o interpretativo (Barthes, 2007, p.37).

La fotografía, bien no es exactamente lo real, es el “analogón perfecto”, es decir la muestra más parecida a la realidad. (Beceyro, 2003, p.14).

2.1.2. La fotografía documental.

Existen diferentes ideas en cuanto a lo que significa la fotografía documental.

Una de ellas señala que, cualquier género fotográfico remite a un concepto u origen, es por eso que se puede afirmar que toda fotografía es documental, pues evidencian o testimonian alguna realidad. Incluso está validado que son documentales las conceptuales, los montajes, o los diseños fotográficos.

Esta idea se puede enfatizar con la siguiente afirmación: “La idea, el pensamiento, la realización de un concepto, es realidad. No hay diferencia entre ficciones y descripción fiel de la realidad. Una imagen de síntesis es tan real como una fotografía” (Fabbri, 1995, p. 56).

Otra de ellas, que es más limitada, dice que la fotografía documental puede ser entendida como la descripción de lo cotidiano a través de la imagen o la "descripción del mundo real por un fotógrafo que desea comunicar algo de importancia. Hacer un comentario y hacerlo asequible al espectador" (Salvat, 1976, p. 25).

La fotografía documental se diferencia de la periodística, porque se sustenta en la opinión del fotógrafo. Es un periodismo gráfico de opinión que va más allá de la información inmediata. Tradicionalmente, el término documental ha estado acuñado al mérito comunicativo de una fotografía cuando su autenticidad y confiabilidad se basan en la credibilidad del autor, en el medio que la difunde, en su valor como testimonio o de utilidad social (Villaseñor, 2015, p.64).

Las fotografías serán consideradas documentales, cuando definan elementos valiosos de un tema previa y colectivamente compartido. Pues, es primordial saber que aquella información que sea aleatoria o circunstancial que una fotografía transmita, no necesariamente será considerada dentro del término documental. Por ejemplo, si la imagen de una hoja, una botella, o cualquier cosa no remite a un tema socialmente estructurado o que tenga un interés colectivo no podrá obtener el valor de documental (Salvat, 1976, p. 27).

Una imagen podría no tener valor para sectores socialmente amplios pero sí para un grupo por razones específicas, y eso es una razón suficiente para que documente una realidad significativa.

Otra idea es que, el término documental no solo puede restringirse a mensajes ideológicos o sociales, sino que puede referirse a valores espirituales o emocionales relacionados con el arte, la cultura o la creatividad. Una fotografía o imagen en los terrenos del arte puede ser el documento del espíritu creador del artista.

Sin embargo, la inserción de temas relacionados con la creatividad artística no siempre eran aceptados por algunos autores o creadores de imágenes como documentales. Frente a esta cuestión, el norteamericano, Roy Stryker(1983), escribió refiriéndose a los problemas técnicos y al estilo visual individual de los fotógrafos documentalistas:

“La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos

elementos su limitación y su dirección [...] son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes” (Stryker, 1983, p. 172-174).

Al haber expuesto varias definiciones alternativas del término “fotografía documental”, es importante recalcar que el principal cometido de la fotografía documental es informar y educar y que en una imagen documental lo más importante es que todos sus elementos se centren en la expresión del hecho documentado, aunque también estas imágenes lleven un mensaje o una idea.

2.1.3. Fotografía social.

Para hacer un diagnóstico del tipo de fotografía que trabajaba Robert Doisneau, y después de manifestar diferentes teorías de lo que abarca la fotografía documental, es válido poner en relieve lo que significa la fotografía social, la cual está directamente relacionada con el desarrollo social del país o lugar en que se realizó el trabajo de documentación.

A la fotografía social se le podría otorgar el término de dinámica, pues, la cámara refleja lo que ve ya sea dentro de la realidad objetiva o subjetiva, dependiendo de lo que quiere expresar o comunicar el autor. Pueden incluirse desde fotografías cotidianas, hasta fotografías de costumbres o de denuncia para ser documentos de interés humano. Al llevar término "social" se le relaciona instantáneamente al término "documental". Entonces, si no se señala el tipo de documentación que se realiza, podría afirmarse que todo lo que es documental está relacionado con lo social. No obstante, no se elimina la idea de que el término "social" pueda iniciar la existencia de una rama dentro del estilo documental. Al considerar que hay otras ramas dentro de la fotografía documental como la científica, animales, naturaleza, etc. Muchas veces es difícil determinar los límites a los que se sujetan estas ramas. Fotografía documental, fotografía social, fotografía humanista, candid shot, o fotografía pública, entre otras, son expresiones que básicamente traducen lo mismo (Borges, 2005).

Para enfatizar más el significado de este tipo de fotografía, se puede afirmar como "social" todo aquello que refleje las conductas del ser humano, la sociedad y el modo en el que se desenvuelve en ella. Las fotografías sociales aumentan de valor con el tiempo, pues dan testimonio de las características de un entorno en un momento determinado en el tiempo, y según su importancia, hará que aporten a recuerdos o a la historia.

La fotografía social capta el presente pensando en el futuro. Fotos o negativos de fotógrafos anónimos, guardados sin la más mínima pretensión, cuando son encontrados adquieren un valor documental, por su carácter de testimonio de una época. Se convierten así en un tesoro de informaciones para la humanidad" (Ledo, 1995, p.40).

El fotógrafo, Ivan Lima(1995), realizó la siguiente definición de la fotografía social, considerándola como parte de la "fotografía de actualidad":

"La fotografía social habla de lo cotidiano de las personas de la ciudad, del campo, del país, de las diversas clases de la sociedad. Incluyendo la fotografía de trabajo y la de fiestas populares. La fotografía de tragedia (incendio, lluvias torrenciales, muerte, etc.) es una categoría especial de fotografía social." (Lima, 1995, p.47).

Desde ya, la fotografía documental tiene un carácter social determinante. Su uso en los diferentes sectores de la sociedad (ciencia, industria, comercio) origina que sea vista como un instrumento de documentación del mundo y como un aparato de registro de lo cotidiano.

La palabra social también presenta algunos problemas cuando se usa para describir un tipo de fotografía. Muchas imágenes tienen el aspecto de comportamiento social, como carteles comerciales, anuncios, postales, imágenes artísticas, etc. Pero sus intenciones no están relacionadas con programas sociales. Ahí, en este delgado límite de separación radica la diferencia entre la fotografía social y los otros tipos de documentación fotográfica (Borges, 2005, p. 57).

En los años treinta se aclararon los conceptos relacionados con el término documental y cuando el historiador de la fotografía, Beaumont Newhall, realizó una definición del estilo documental-social:

A pesar de que el fotógrafo documentalista social no sea ni un mero registrador, ni un 'artista con propósitos artísticos, sus reportajes siempre son técnicamente y altamente artísticos'. Esto ocurre porque las imágenes documentales unen imaginación y arte en lo que hacen con sentimiento (Newhall, 1938, p. 32).

2.1.4. Fotografía humanista.

La fotografía humanista se desarrolló entre 1930 y 1960. El humanismo es una corriente de pensamiento que tiene sus bases en la filosofía oriental, proviene de la época del Renacimiento y tuvo su auge en Estados Unidos y Europa. Se basaba en la fe en una esencia humana eterna, con un argumento que causó repercusión en la mentalidad de los fotógrafos de la época de la Gran Depresión norteamericana y en los que pudieron vivir las tragedias de las dos guerras mundiales (Borges, 2005, 14).

Durante la I Guerra Mundial, la visión que se tenía de la fotografía y su práctica cambiaron drásticamente. El estilo un poco ordinario e improvisado de los realizadores visuales de ese tiempo, se transformó en el estilo fotográfico de las sociedades y de las revistas para informar los hechos. Debido a esto surgieron varios grupos de fotógrafos, con diferentes estilos y rasgos. Algunos de ellos prefirieron centrarse en lo trágico, mostrando una realidad cruda y violenta. Otros eligieron mostrar aquello que daba evidencia de la tranquilidad cotidiana, es decir propiciaban una lectura sociológica o científica (Borges, 2005, p.14).

Sin embargo, otros fotógrafos prefirieron mirar a las personas con ternura, ironía, humor o simpatía, creando imágenes que llegaron a una increíble creación personal. Preferían trabajar para libros y revistas. Para estos creadores visuales, el propósito de trabajar en un proyecto fotográfico de este calibre implicaba retratar una realidad con mucho optimismo y sobre

todo, con mucha fe en la humanidad, así como Robert Doisneau lo hacía. Esto estaba reflejado en la relación entre ellos y el objeto fotografiado, creando una complicidad entre ambas partes para obtener resultados impactantes (Gautrand, 1998, p.68).

Los años treinta vieron surgir a muchos fotógrafos como seguidores de este estilo humanista. Entre ellos destacaban: los húngaros André Kertész y Martin Munkacsí, Paul Strand, Henry Cartier-Bresson, y Manuel Álvarez-Bravo. En la década de los cuarenta, el humanismo en Francia se caracterizó como un humanismo poético con J. Prévert y Robert Doisneau, como principales ejemplos, y basó en obras que retrataban las situaciones de la calle.

Estos trabajos fotográficos eran realizados de día y de noche, y se dedicaban a hacerlos fundamentalmente el llamado grupo XV. Algunos fotógrafos, como Robert Doisneau, Willy Ronis, René-Jacques, Émile Savitry y Pierre Jahan ingresaron en la asociación revolucionaria de artistas y escritores y presentaron en junio de 1936 Documents de la Vie Sociale. Otros, como René Zuber, Pierre Boucher, Émeric Feher, Denise Bellon y Pierre Verger fundaron la agencia fotográfica Alliance Photo en 1934, en donde Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour se incorporaron después. (Rosenblum, 1984, p.56)

Sin embargo, la II Guerra Mundial interrumpió este proceso de evolución, utilizando la fotografía para otros fines. La fotografía humanista cobró mayor valor e importancia por los años cincuenta, y fue practicada en base a diferentes estilos sin dejar de lado las características que siempre la identificaron: optimismo por mostrar una parte alegre frente a las desgracias de la época, una cierta generosidad, sensibilidad hacia las cosas simples de la vida, y una gran empatía por las personas en las calles tomadas en acción. Los fotógrafos humanistas se identifican tanto con los espacio o personas que retratan que crean una relación de complicidad y así se convierten en uno más de entre los rostros que retratan. (Borges, 2005, p.15).

2.2. Semiótica de la imagen fotográfica.

2.2.1. Semiótica.

La semiótica es una ciencia que estudia los signos y los interpreta para hallar significados en cuanto a lo que se busca analizar.

“Los signos ayudan a comprender lo que existe en el mundo, esto es, todo lo que podemos observar tiene un contenido de significación, de tal modo que el signo es todo lo que está al alcance, puede ser desde una pintura hasta un movimiento de una mano saludando a otra persona. En otras palabras la semiótica es una ciencia que ayuda a identificar los elementos que se encuentran alrededor y que poseen un significado que puede ser interpretado” (Danesi y Perron, 1999, p. 23).

Barthes(1985), cita a San Agustín y expresa que: “un signo es una cosa que, además de la imagen asimilada por los sentidos, hace venir por sí misma al pensamiento alguna otra cosa” (p. 49).

Para definir el signo se recurrirá a las afirmaciones de dos autores. En primera instancia está la visión que tenía Saussure, quien decía que los signos son todo lo que se puede percibir, pero agregó que éstos tienen dos partes:

Por un lado se encuentra el significante que, según Barthes(1997), es el plano de la expresión de la imagen, las características que esta posee y que pueden ser percibidas por los sentidos; por otro lado está el significado, que se refiere al contenido de dicha expresión, debido a que se desglosa y se da sentido a las cosas buscando la razón de ser de lo que se desea analizar, a partir de referentes ideológicos, culturales, etc. (p. 53)

2.2.1.1. Significado

Como ya se ha afirmado anteriormente, la semiótica se concentra en otorgarle un significado a las cosas, es por eso que es importante especificar la definición del significado.

Según Hall (1997), el significado es un instrumento que genera un sentido de las cosas y así poder ser comprendidas por los observadores.

Este es generado a nivel personal pero siempre influido por el contexto social, sin embargo, no se queda en este nivel, sino que al estar en una sociedad, este significado se puede volcar colectivo, y se pueden intercambiar perspectivas (p.45).

Esta afirmación se refuerza con la siguiente: “Al estar inmersos en una sociedad compartimos constantemente interpretaciones, sin embargo, por medio de las relaciones personales se puede generar que el significado se enriquezca o tome otro rumbo para profundizar y analizar con mayor profundidad los signos que percibimos” (Segura, 2007, p.76).

En el significado se construyen sistemas de representación por medio de códigos que se han aprendido en el entorno o que se poseen de una manera muy personal. Es por eso que se reitera que la sociedad y la cultura conforman un papel muy importante a la hora de ver los significados; no obstante, hay significados fijos que ya se vuelven colectivos, es decir, que están fuera de la interpretación personal, permiten entender claramente un signo y darle un mismo significado.

El significado tiene dos líneas que seguir: lo connotativo y denotativo de una imagen. Para entenderlo se definirán estos dos conceptos.

2.2.1.2. Dimensión de análisis.

Para dar una lectura correcta a las imágenes, es importante conocer todas las dimensiones que se deben tener en cuenta al momento del análisis. Es por eso que se citará a Barthes (2007), quien dio a conocer un modelo constituido por tres dimensiones: la connotativa, es decir la imposición de un sentido secundario al mensaje fotográfico

propriadamente dicho; la denotativa, es decir la recepción de todos los elementos visibles que conforman la imagen, y la intertextual. Esta última se refiere a los textos, es decir a los pie de foto o slogan que acompañan a la fotografía, para así enfocarse en la relación que tiene el texto con la imagen y aporte al significado que se le quiera otorgar producto del análisis (p.25).

Beceyro (2003) apunta que en general en una fotografía, es imposible, para un objeto o un personaje, permanecer en el plano de la denotación, de lo literal. Todos los elementos incluidos en una fotografía participan de su estructura; el orden que se reúne de objetos, rostros, tonos, volúmenes, es el orden de la organización artística, todo lo contrario de la mera denotación (p.18).

Condicionado por la humilde actividad del fotógrafo, por la luz, el encuadre, la distancia, la actitud del personaje o el aspecto de un objeto, ese personaje o ese objeto, significan siempre, obligada e inevitablemente, más que sus simples apariencias(Beceyro, 2003, p.19).

Lo que hace un fotógrafo al mostrar un objeto o un personaje desde un punto de vista determinado es producir un cierto número de connotaciones, de significaciones que quedan ahí para que el espectador las perciba.

Existen tres tipos de lectura de fotografías según Beceyro(2003). La primera lectura es ya no de la foto, sino del hecho real que la foto registra y es realizada por los espectadores del hecho real, que son también actores, ya que forman parte de ese hecho (p.72).

La segunda lectura es la realizada por el fotógrafo, quien registra la imagen a través de su cámara. Es efectivamente esa lectura la que condiciona la elección del lugar y del momento en que la foto ha sido tomada (Beceyro, 2003, p.74).

La tercera lectura es la efectúa el espectador de la fotografía. No se trata de la lectura del hecho real, como las efectuadas por los

actores y por el fotógrafo, sino la lectura de una lectura, la del fotógrafo (Beceyro, 2003, p.76).

El fotógrafo realiza la captación de un hecho real mediante una fotografía y al final hay una “lectura” de esa imagen hecha por el espectador, lectura que no es de ninguna manera inocente, ingenua, natural, sino cultural, ya que en ese momento el espectador pone en juego toda una serie de referencias.

Por una parte, la fotografía condiciona poderosamente a sus lectores, dado que delimita un campo de significaciones virtuales, que corresponde a cada uno de los espectadores percibir y comprender.

Pero por otra parte, la lectura de toda fotografía pone en funcionamiento en cada espectador todo un marco de referencias en el cual la fotografía se inscribe, marco que ella sola no puede modificar completamente (Beceyro, 2003, p.77).

2.2.2. Representación.

Stuart Hall (1997) propone dos definiciones de la palabra representación: por una parte representar es describir los elementos que están alrededor, por otra parte es dar significado a las cosas por medio de ver cómo éstas se hacen tangibles para quienes las analizan. Es fundamental comprender que el acto de representar es producir uno o varios significados que al estructurarlos y conceptualizarlos se puedan dar a conocer por medio de una imagen, del lenguaje o de cualquier medio de comunicación que se utilice (p. 35).

En este trabajo de investigación se estudia a la imagen como medio de representación, pues la imagen es una forma de expresar algo, y puede dar así diversos significados y lecturas para quien las analice, estos dependerán del sujeto que lo haga y de todas las dimensiones que intervienen para el análisis. Se puede decir que por una parte la imagen imita lo real y al momento de ser interpretada es cuando genera varios significados (Barthes, 2007, p.64).

La representación es un sistema en el que influye la cultura, costumbres y cómo la persona se ha formado de manera individual. Además, es un acto en el que lo que se conoce o se tiene preconcebido se reorganiza y clasifica para establecer redes o conexiones y así comprender e interpretar a las demás personas. Sin la representación esto no se lograría (Hall, 1997, p. 37).

Para ahondar más en la representación es indispensable retomar tres aproximaciones teóricas que ayudan a la comprensión de dicho término. Según Stuart Hall(1997), la primera aproximación es reflectiva, es como un espejo que refleja un significado real y verdadero de las cosas, de tal modo que ese reflejo se transforma en una imitación de la verdad, es lo que Hall denomina *mimethics*.

La segunda aproximación es intencional, es decir las cosas desde una perspectiva personal, de tal modo que las palabras o una imagen se convierten en una postura particular vista por los ojos del autor, sin embargo, existen reglas o convenciones que nos permiten compartir información o mensajes con otras personas y lograr que entre ambos nos entendamos. Por ejemplo es cuando un fotógrafo, desde su perspectiva, toma una imagen de una persona comiendo, su encuadre puede estar enfocado en las manos, en el rostro o en la comida y como espectador vas a percibir lo que el fotógrafo quiso enfatizar, no lo que fue la realidad del momento

La tercera aproximación es la constructivista que es en donde se establecen relaciones entre el pensamiento y el lenguaje para generar significados de tal modo que sea posible expresarlos, o es cuando se construye el significado de las cosas (p. 50).

Hall(1997) menciona también que cultura es compartir significados que son expresados a través del lenguaje, de imágenes como pueden ser fotografías o videos, es por ello que la fotografía puede hacer palpable el rol social que cada persona tiene. (p.59)

Como se ha podido evidenciar, la representación tiene un papel relevante en el análisis de significados, sin embargo, debido a que esta investigación gira en torno a un grupo humano, es importante estudiar al cuerpo como signo.

2.2.2.1. Imagen.

La imagen etimológicamente tiene su raíz en la palabra imitari que significa imitar o imitación. La imagen es una forma de representar algo, y puede dar así diversos significados y lecturas para quien las analice, estos dependerán como ya se dijo anteriormente, del sujeto que lo haga y de todas las dimensiones que intervienen para el análisis. Es decir, se puede decir que por una parte la imagen imita lo real y al momento de ser interpretada es cuando genera varios significados (Barthes, 2007, p.64).

2.2.2.2. Semiótica del cuerpo.

La semiótica del cuerpo se ha desarrollado principalmente en las últimas décadas en Italia y Francia, sin perjuicio de que autores de otras regiones del mundo hayan aportado significativamente al surgimiento de este naciente campo de estudio. Quizás esta concentración geográfica de autores se explique porque es en estos países donde se ocupa la nomenclatura de semiótica del cuerpo, lo que ayuda a generar un corpus que aunque sea heterogéneo reconoce una cierta filiación (Díaz y Montes, 2010, p.12).

El cuerpo es el lugar donde las percepciones se conectan con el sentido y es por esto que se constituye como el lugar donde nace, se cría y opera el sujeto en relación con otros sujetos-cuerpos (intercorporeidad). La semiótica del cuerpo se trata, en el fondo, de un campo de estudios que intenta dar cuenta del cuerpo como sede y resorte de la experiencia sensible y la articulación semiótica.

La semiótica no se ha salvado de la compleja misión que implica la conceptualización del cuerpo. El cuerpo, sobre todo en las teorías de la comunicación y significación de mediados del s. XX, se ha

resistido porfiadamente a una conceptualización. La semiótica del cuerpo da cuenta, en cambio, de cómo la semiosis ocurre a condición de cuerpo. Esta aproximación posibilita la consideración de aspectos más continuos en las dimensiones de sentido, que fueron persistentemente rechazados por la semiótica estructural y generativa convencional. Gracias a esta nueva forma de concebir el sentido, la semiótica logra estudiar objetos encarnados, vivientes, en acto, que ocurren en el entramado social, y se aproxima a ellos sin intentar atribuir estructuras inmanentes, sino por el contrario soportando su intrínseca variabilidad y dinamismo (Díaz y Montes, 2010, p.18).

El cuerpo es un complejo sígnico, dotado de numerosas variables comunicativas y expresivas de valores que permean toda la acción del hombre. En cierto modo, el cuerpo es el capital simbólico mínimo del ser humano: con él se nace, se aparece ante el mundo y se evidencia la existencia. Luego vendrán sucesivas ampliaciones de la "signicidad" inicial con la que se nace: se tendrá un nombre, se realizarán unos gestos, balbuceos, hasta llegar a las intervenciones, internas y externas, que modificarán el funcionamiento del cuerpo, su apariencia, la manera cómo se será percibido y la manera como las personas se auto perciben (Finol, 2009, p.67).

Finol(2009) menciona que, como signo, el cuerpo tiene una dimensión sintáctica, una dimensión semántica y una dimensión pragmática. En cuanto a la primera, el cuerpo es, en sí mismo, un sintagma, en el que se articulan órganos fisiológicos internos (corazón, pulmones, etc.) y componentes externos (brazos, piernas, cabeza, etc.), que tienen connotaciones específicas y que son capaces de articular múltiples significados relacionados con poses, posiciones y movimientos, los que a su vez se articulan al espacio y al tiempo. Pero además de ser un sintagma en sí mismo, el cuerpo entra en relación/combinación con otros cuerpos, con los que

establece relaciones de unión (sexo), oposición (conflicto) o complementariedad (danza, juegos, etc.)(p.23).

El cuerpo está dotado de su propia morfología y de su particular imagen, de sus propios olores y texturas, de sus sabores y sonidos, de sus colores y densidades, de su propia historia y de su específica memoria, capaz, finalmente, de construir su particular sintaxis con otros cuerpos (Finol, 2009, p. 128).

Desde el punto de vista semántico, el cuerpo es un activo connotador que crea, organiza y transmite continuos mensajes que van desde lo meramente pragmático, a lo estético y simbólico. Las significaciones corporales no sólo están determinadas por su morfología y por los diversos sistemas semio-fisiológicos que lo constituyen (color y textura de la piel, olores, movimientos y posiciones), sino también por los sistemas de signos que se le añaden (vestimenta, maquillaje, perfumes, etc.).

Finalmente, desde el punto de vista pragmático, el cuerpo ocupa una posición bi-valente pues al mismo tiempo que tiene una relación con el ser que “usa” su cuerpo y que al desdoblarse lo ve como un instrumento, también es un signo objeto que el otro ve, observa, utiliza; un objeto- signo que encarna la otredad que al significarlo lo limita y lo constriñe (Finol, 2009, p.45).

Por lo tanto, el cuerpo cumple un papel esencial en la constitución y funcionamiento de la cultura: desde él y en torno a él gira la acción humana y, aunque a veces en el camino sus conexiones con las estructuras socio-culturales se opacan, siempre, de un modo u otro, sus significaciones, su simbolización y sus valores la marcan (Finol, 2009, p.46).

2.2.2.3. Código.

Después de haber expuesto al cuerpo como un signo en su totalidad y como portador de signos es importante incluir otra de las dimensiones que aportarán valor a esta tesis para interpretar la representación de Robert Doisneau, esta es el código.

El código es un sistema estructural en donde se encuentran inmersos los signos que por medio de éstos dan a conocer algún elemento, aspecto o estructura en concreto, de tal modo que el código puede incluir elementos como el lenguaje, la música o los gestos para acompañar y dar un valor agregado a dichos elementos. El código delimita ciertos signos para poder percibirlos enfocados a una temática en específico, por ejemplo la fotografía. (Danesi y Perron, 1999, p.40).

Barthes(2007) menciona que: “La ausencia de código desintelectualiza el mensaje porque parece proporcionar un fundamento natural a los signos de la cultura” y sin los códigos sería difícil entender a una sociedad” (p.84).

Sin los códigos no sería posible hallar la intención del fotógrafo y del retratado, pues estos confieren sensibilidad en la percepción, cabe enfatizar que sin duda los códigos son vitales para emitir interpretaciones. En el código se encuentran los signos, pero para comprender dicho código se remite a la cultura y de ahí surge lo que es la interpretación.

Danesi y Perron(1999) mencionan que dos terceras partes de las ideas y sentimientos se dan a conocer a través del cuerpo, a través de gestos, movimientos, posturas, e inclusive cuando se actúa de acuerdo a la sociedad a la cual se pertenece, de tal modo que hay ciertos códigos que son permitidos y otros que no. Es así como los códigos que reflejan a través del cuerpo incluyen ciertos signos que poseen un significado o una intención. En la fotografía estos códigos

contienen un peso fundamental ya que facilita la interpretación de la imagen fotográfica (p. 94).

En una imagen fotográfica el gesto posee un significado en sí mismo ya que se convierte en una forma de representación que comunica a través de lo que el gesto refleja juntamente con la pose de las manos, brazos, cabeza, entre otros elementos, para así enfatizar, disminuir, agudizar, algún elemento en especial, como es angustia, alegría, dolor o desesperación.

Existen cinco formas en las que se pueden encontrar códigos en el cuerpo. La primera es la kinestésica que trata de ciertos códigos que están de moda, como ciertos movimientos del cuerpo, posturas que buscan interactuar socialmente, que involuntariamente expresan algo. La segunda son las faciales, que es en donde se pueden encontrar las expresiones en el rostro, ojos, boca, cejas, nariz; la tercera es la proxémica, que cubre distancias para ver lo que las personas sienten por medio de la orientación o postura de su cuerpo; la cuarta es el tacto que son patrones que generan significados por medio del sentido del tacto y sobretodo es palpable en situaciones sociales; y la quinta es el gesto que es el reflejo de lo que la persona siente o quiere transmitir. A través de estas cinco formas de estudiar los códigos del cuerpo se puede, a partir de la cultura, clasificar una forma de análisis de fotografías debido a que nos guían a ir más allá de lo que se puede percibir a simple vista de una imagen fotográfica (Danesi y Perron, 1999, p. 98).

Danesi y Perron(1999) afirman que la ropa se convierte en un elemento decorativo del cuerpo que representa socialmente algo y se enriquece cuando se hace referencia a la cultura. Además, el tipo de vestimenta hace referencia al tipo de persona que es, en cuanto a su forma de pensar, su ideología, su status social o sus intereses. De tal modo que el estilo de ropa se convierte en un código por medio del cual se pueden percibir varios signos sin tener que interactuar con las personas(p.101)

Para finalizar este apartado, Barthes(2007) menciona que el análisis de códigos define a una sociedad por medio de la historia, por ello (p.60).

2.2.3. La fotografía como herramienta de análisis social.

La fotografía fija es una mezcla de arte y técnica (mecánica y química) que consiste en congelar un instante del tiempo. En este sentido, el análisis del “momento decisivo” se puede convertir en un instrumento excelente de análisis de la realidad social (De Miguel y Ponce de León, 1983, p.83).

Al ser democrática, la fotografía trata a todos los sujetos y objetos por igual, permitiendo así estudiar la esencia abstracta de la variación humana, es decir, de los tipos humanos diversos.

La cámara dispara y congela un instante o momento decisivo que permite luego ser visto, revisto e interpretado, es por eso que la fotografía es considerada una herramienta del análisis social y además un acto social. Se sacan fotos de los ritos de paso: bautizos, comuniones, bodas, viajes de luna de miel, graduaciones escolares, cumpleaños de los hijos/as, etc. (De Miguel y Ponce de León, 1983, p.83).

De Miguel y Ponce de León(1983) explican que la fotografía puede también ayudar a conocer y a denunciar situaciones sociales de hambre, violencia, carencias u opresión; es decir, colaborar a un conocimiento crítico de la sociedad. Es posible un conocimiento profundo a través de la emoción, y no solo a través de los datos.

La teoría fotográfica aplicada al análisis de la sociedad está realmente subdesarrollada. Se acepta la fotografía como arte, como química, a veces incluso como denuncia, como pasatiempo, pero no como Sociología. Sin embargo, la Fotografía contribuye sustantivamente a la construcción de la realidad social. (Freund, 1983, p. 21).

Cada vez es más importante la imagen en las ideas que se tienen de la sociedad, de los roles sociales, de las normas sociales.

Las fotos explican, hacen sentir algo y ordenan el conocimiento. Son tres procesos de elaboración del conocimiento importantes. Suponen una forma peculiar de conocer la realidad social, pero también de crearla.

Freund(1983) señala que desde su nacimiento, la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, pues, su poder de reproducir casi de manera exacta la realidad externa (poder inherente a su técnica), le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducción más fiel y más imparcial de la vida social, siempre condicionada por la manera de ver del operador (p.8).

Gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social, pues su trabajo es la reproducción exacta de los hechos cotidianos, sin distorsiones ni adulteraciones.

El valor en fotografía no debe medirse únicamente desde un punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica (Freund, 1983, p. 10).

2.3. Robert Doisneau y su realidad histórica.

2.3.1. Biografía.

Robert Doisneau, fotógrafo francés, nació en Gentilly, a las afueras de París, el 14 de abril de 1912. El padre de Doisneau, un fontanero, murió en servicio activo en la Primera Guerra Mundial cuando Robert tenía cuatro años. Su madre murió cuando él tenía siete años y fue criado por su tía.

A los trece años se matriculó en la École Estienne, una escuela de artesanía de donde se graduó en 1929 con diplomas en el grabado y la litografía. Allí tuvo su primer contacto con las artes, tomando clases en figura, dibujo y la naturaleza muerta (Gautrand, 2012, p.9).

Cuando tenía 16 años se inició en la fotografía de aficionados, pero era, según los informes, tan tímido que empezó fotografiando adoquines antes de pasar a los niños y luego adultos. (Hamilton, 1995, p 41).

A finales de la década de 1920 Doisneau encontró trabajo como dibujante (artista de letras) en la industria de la publicidad en el Atelier Ullmann (Ullmann Studio), un estudio de gráficos creativos que se especializaba en la industria farmacéutica. Allí tuvo la oportunidad de cambiar de carrera siendo asistente de cámara en el estudio y para luego convertirse en un fotógrafo. Fascinado por la fotografía, se compró su primera cámara y tomó sus primeras fotos entre los años 1920/30. No hay gente en sus primeras tomas, pues, Doisneau era muy tímido: le tomaba fotos a pilas de adoquines (Gautrand, 1912, p.9).

En 1931 Robert se retiró de la publicidad, obteniendo trabajo como asistente del fotógrafo modernista André Vigneau. Bajo la influencia de Vigneau, un hombre con teorías revolucionarias, un gran mundo se abrió para Doisneau. En 1932 vendió su primera historia fotográfica a la revista Excelsior. En 1934 comenzó a trabajar como fotógrafo publicitario industrial para la fábrica de automóviles Renault en Boulogne-Billancourt. Trabajando en Renault aumentó su interés en trabajar con la fotografía y las personas. En 1991 admitió que los años en Renault marcaron el inicio de su carrera como fotógrafo y el final de su juventud (Hamilton, 1995, p 40).

En 1936 se casó con Pierrette Chaumaison a quien había conocido en 1934, cuando ella hacía ciclismo en un pueblo donde él estaba de vacaciones. Tuvieron dos hijas, Annette y Francine.

En 1939, fue despedido de Renault porque constantemente llegaba tarde. Se vio obligado a probar con la publicidad freelance, grabado, y con la fotografía postal para ganarse la vida. En ese tiempo la industria postal francesa fue la más grande de Europa, las tarjetas postales servían como tarjetas de felicitación, así como souvenirs.

En 1939 fue contratado por Charles Rado de la Rafo-Agencia fotográfica y viajó por Francia en busca de historias y fotos. Aquí es donde él tomó sus primeras fotografías profesionales de la calle.

Doisneau trabajó en Rapho hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, con lo cual él fue reclutado por el ejército francés tanto como un soldado y como fotógrafo. Estuvo en el ejército hasta 1940 y a partir de entonces hasta el final de la guerra en 1945, utilizó su dibujo, grabado y habilidades para forjar pasaportes y papeles de identificación para la Resistencia francesa.

Algunas de las fotografías más memorables de Doisneau las tomó después de la guerra. Regresó a la fotografía freelance y vendió fotografías a Life y otras revistas internacionales. Se unió brevemente a la Alliance Photo Agency, luego se volvió a unir con la Agencia Rapho en 1946 y permaneció con ellos durante toda su vida laboral, a pesar de recibir una invitación de Henri Cartier-Bresson para unirse a Magnum.

Sus fotografías nunca ridiculizaban a las personas; por lo tanto se negó a fotografiar a mujeres cuyas cabezas habían sido rapadas como castigo por acostarse con alemanes (Gautrand, 2012).

En 1948 fue contratado por la revista Vogue para trabajar como fotógrafo de moda.

Los editores creían que traería una nueva y fresca mirada para la revista pero Doisneau no disfrutaba fotografiar mujeres hermosas en un entorno elegante; prefería la fotografía de calle.

Cuando pudo escapar del estudio, fotografió cada vez más en las calles de París.

El Grupo XV fue creado en 1946 en París para promover la fotografía como arte y llamar la atención para la preservación del patrimonio fotográfico francés. Doisneau se incorporó al Grupo en 1950 y participó junto a René-Jacques, Willy Ronis, y Pierre Jahan.

La década de 1950 fue la cumbre de Doisneau, pero la década de 1960 fueron sus peores años.

En ese mismo año, la revista Life comisionó una serie de imágenes de los enamorados en París. El resultado fue la famosa serie “Kisses”, incluyendo la fotografía titulada “El beso en el Hotel de Ville”, que se convirtió en la imagen característica de Doisneau.

En la década de 1970 Europa comenzó a cambiar y los editores buscaban un nuevo reportaje que mostrara el sentido de una nueva era social. En toda Europa, las revistas ilustradas de estilo antiguo se cerraban, la fotografía humanista se dejó de valorar y fue así como la televisión recibió la atención del público. Doisneau continuó trabajando produciendo libros para niños, fotografía publicitaria, y haciendo retratos de celebridades incluyendo Alberto Giacometti, Jean Cocteau, Fernand Léger, Georges Braque y Pablo Picasso (Hamilton, 1995).

Trabajó con escritores y poetas como Blaise Cendrars y Jacques Prévert, y Prévert le dio la confianza para fotografiar las escenas callejeras cotidianas que la mayoría de gente simplemente ignoraba.

Desde 1979 hasta su muerte, Annette trabajó como su asistente. Pierrette murió en 1993 con el sufrimiento de la enfermedad de Alzheimer y la enfermedad de Parkinson. Doisneau murió seis meses después de la muerte de su esposa, después de haber tenido un triple ataque al corazón y pancreatitis aguda.

Él vivió en el sur de París durante toda su vida y murió en 1994. Está enterrado en el cementerio al lado de su esposa, Pierrette.

Doisneau fue en muchos sentidos un hombre tímido y humilde, similar a su fotografía, pero no dejó de ofrecer su propia obra a la altura de su fama (Gautrand, 2012).

2.3.2. Principales aportes expresivos.

A través de los años Doisneau capturó, día tras día, los gestos ordinarios de personas ordinarias en situaciones ordinarias. Las alegrías que él sintió

y los descubrimientos que hizo mientras caminaba por la ciudad constituyen el objeto de sus fotografías.

Hay quienes piensan que la fotografía humanista que Doisneau perfectamente representa, debe estar cargada de demolición o desastres para que sea considerada así. Pero están equivocados. Doisneau cuenta historias llenas de sentimientos, poesía y humor y encanta con su capacidad de comunicar esa implícita pero fugaz relación con sus fotografiados (Gautrand, 2012, p.178).

El interés particular que tomó trabajando en ambientes y espacios lo llevó a lograr imágenes ricas en un realismo social poético, imágenes que profundamente influenciaron el cine y la literatura de su tiempo. No es coincidencia que los importantes escritores y poetas, Blaise Cendrars y Jacques Prévert se convirtieran en sus amigos cercanos.

Robert Doisneau ha fotografiado en las orilla del Sena y en los suburbios de París no sólo porque éstos eran, para él, entornos familiares, sino porque sentía que su propósito se encontraba en armonía con los elementos que fotografió en aquellos lugares (Gautrand, 2012, p.179).

Doisneau es un intuitivo maestro de lo absurdo y lo inusual. Como mucho de los humoristas, Doisneau es mucho más serio de lo que uno asume primero. “La vida no es absolutamente feliz, pero aún tenemos humor, una especie de escondite en donde las emoción que sentimos está encarcelada”, dice (Gautrand, 2012, p.180).

Un buen número de sus imágenes parecen divertidas, pero por debajo de la risa emerge un lamento, una visión más dura y tal vez sin saberlo, disonante de la sociedad. Ha buscado una mezcla de rabia y compasión para iluminar el mundo que lo rodea.

“Las imágenes de Doisneau han envejecido poco o nada, mientras que muchos otros fotógrafos sensiblemente más modernos han sufrido en gran medida del paso del tiempo. Su autenticidad está presente como una marca de agua en cada una de sus imágenes, cada una es un autorretrato verdadero del hombre sabio, cálido, sutil, modesto, respetuoso con los

demás y, sobre todo, lleno de amor al prójimo. Su sinceridad siempre ha contrapesado cualquier connotación naturalista, y su sensibilidad ha transformado la banalidad putativa de las situaciones que su ojo inigualable ha descubierto.”(Gautrand, 2012, p.180)

2.3.3. El contexto de la sociedad francesa post II Guerra Mundial.

Para entender y analizar mejor parte del trabajo de Robert Doisneau es necesario saber el contexto socio cultural en el que creó sus fotografías, es por eso que la situación de Francia después de la II Guerra Mundial será considerada dentro del marco teórico.

Francia fue uno de los países más afectados por la II Guerra Mundial y tuvo un crecimiento milagroso después de la guerra. En Francia los salarios de los trabajadores se habían mantenido hasta 1947 cuando se elevaron los precios y esos quedaron por encima de los ingresos de los trabajadores. Un factor importante que ayudó a Francia a salir de la recesión fue un nuevo programa de planificación desarrollado por el gobierno en 1948 para mejorar la economía de Francia.

La recuperación después de la Segunda Guerra Mundial fue mayor a la recuperación a finales de la Primera, gracias al aumento en la producción de acero, cemento, y del carbón. La expansión del comercio llevó al crecimiento de Francia; y el crecimiento desarrolló programas de seguros sociales y niveles de salarios más altos. Gracias a todos estos cambios y desarrollo se consolidó una paz social en toda Europa (James, 1989, p.87).

El que Francia salga de la guerra mundial no trajo de forma inmediata grandes cambios culturales para la mayoría de la población.

El efecto de la guerra en los niños, en especial los niños pequeños no se puede medir. La interrupción de los hogares, la amenaza de los ataques aéreos y la pérdida de los padres a la guerra tuvieron un enorme efecto en ellos emocionalmente.

Bajo los gobiernos que colaboraron en los países ocupados, parte de la población perdió la confianza en la autoridad del Estado francés, en la

justicia y la protección ofrecida por la madre patria; el resultado fue el fomento de los intereses privados, y que cada uno por su lado (Brosse, 1950, p.63).

Muchos de los niños que llegaron de las comunidades después de largos sufrimientos, crecieron viendo a los adultos como el enemigo público número 1, y es comprensible que les resultaba muy natural pues en la guerra abusaban de ellos y recibían todo el año sus reglamentos; se comportan con los adultos, como si estuvieran enfrentándose a un animal peligroso (Zahra, 2009, p.20).

La dura posguerra, especialmente en las zonas más devastadas de Francia, provocó el destroz de escuelas e infraestructuras culturales, lo que condenó a muchas zonas a la pervivencia de altas tasas de analfabetismo.

La situación fue mejorando poco a poco a principios de los cincuenta, acelerándose en los años posteriores. A fines de esa década y en los años sesenta, muchos países europeos iniciaron un proceso de escolarización masivo que alfabetizó definitivamente a la población y permitió el acceso de las clases medias a la universidad (James, 1989, p. 23).

2.4. Conceptos sobre la niñez.

2.4.1. Psicología del niño.

2.4.1.1. La infancia de dos a siete años.

En esta etapa uno de los hechos más importantes que ocurre en los niños es la aparición del lenguaje, las conductas se modifican profundamente, tanto en su aspecto afectivo como en su aspecto intelectual. Además de todas las acciones reales o materiales que sigue siendo capaz de realizar como durante el período anterior, gracias al lenguaje, el niño obtiene la capacidad de reconstruir sus acciones pasadas en forma de relato y de anticipar sus acciones futuras mediante la representación verbal (Piaget, 1991, p.40).

Piaget(1991) señala que cuando aparece el lenguaje, el niño se ve enfrentado, no sólo con el universo físico como antes, sino con otros dos mundos nuevos: el mundo social y el mundo de las representaciones interiores (p.41).

En cuanto a las relaciones entre el niño pequeño y el adulto, es muy fácil de notar que la presión que ejerce el primero sobre el segundo no hace que el niño deje de lado el egocentrismo: a pesar de someterse al adulto y situarlo muy por encima de él, el niño pequeño lo reduce a menudo a su propia escala.

Si se quiere saber cómo es que funciona el pensamiento espontáneo del niño, no hay método tan instructivo como el de inventariar y analizar las preguntas que hace, casi siempre que habla. Las preguntas más básicas tienden simplemente a saber "dónde" se hallan los objetos deseados y cómo se llaman las cosas poco conocidas.

Es importante para esta investigación señalar el término "animismo infantil", que es la tendencia a concebir las cosas como vivas y dotadas de intenciones. El niño considera vivo o animado, todo objeto que ejerce una actividad, siendo ésta esencialmente relativa a la utilidad para el hombre: la lámpara que alumbrá, el hornillo que calienta, la luna que brilla (Piaget, 1991).

Con el desarrollo del pensamiento intuitivo, los intereses se multiplican y se diferencian y, en particular, dan lugar a una disociación progresiva entre los mecanismos energéticos que implica el interés y los mismos valores que engendra.

A los intereses o valores relativos a la actividad propia están ligados muy de cerca los sentimientos de auto-valoración: los famosos "sentimientos de inferioridad" o de superioridad. Todos los éxitos y todos los fracasos de la actividad propia se inscriben en una especie de escala permanente de valores, los éxitos para elevar las pretensiones del sujeto y los fracasos para rebajarías con vistas a

las acciones futuras. De ahí que el individuo vaya formándose poco a poco un juicio sobre sí mismo que puede tener grandes repercusiones en todo el desarrollo. En especial, ciertas ansiedades son debidas a fracasos reales y sobre todo imaginarios.

Desde el momento en que la comunicación del niño con su medio se hace posible, comenzará a desarrollarse un juego sutil de simpatías y antipatías. Por regla general, habrá simpatía hacia las personas que respondan a los intereses del sujeto y que lo valoren. La simpatía supone pues, por una parte, una valoración mutua y, por otra, una escala común de valores que permita los intercambios. Esto es lo que el lenguaje expresa diciendo que la gente que se quiere "se entiende", "tiene los mismos gustos", etc. Y sobre la base de esa escala común se efectuarán precisamente las valoraciones mutuas. Por el contrario, la antipatía nace de la desvaloración, y ésta se debe a menudo a la ausencia de gustos comunes o de escala común de valores- Basta observar al niño pequeño en la elección de sus primeros camaradas o en su reacción ante los adultos extraños a la familia para poder seguir el desarrollo de esas valoraciones interindividuales. En cuanto al amor del niño hacia los padres, los lazos de la sangre estarían muy lejos de poder explicarlo sin esa comunicación íntima de valoración que hace que casi todos los valores de los pequeños dependan de la imagen de la madre o del padre. Entre los valores interindividuales así constituidos, hay algunos que merecen destacarse: son precisamente los que el niño pequeño reserva para aquéllos que juzga superiores a él: ciertas personas mayores y los padres. Un sentimiento particular corresponde a esas valoraciones unilaterales: el respeto, que es un compuesto de afecto y de temor, y es de notar que el temor marca precisamente la desigualdad que interviene en esta relación afectiva (Piaget, 1991, p. 58).

2.4.1.2. La infancia de siete a doce años.

La edad de siete años, que coincide con el principio de la escolaridad propiamente dicha del niño, marca un hito decisivo en el desarrollo mental. En cada uno de los aspectos tan complejos de la vida psíquica, ya se trate de la inteligencia o de la vida afectiva, de relaciones sociales o de actividad propiamente individual, las personas se enfrentan a la aparición de formas de organización nuevas, que rematan las construcciones esbozadas en el curso del período anterior y les aseguran un equilibrio más estable, al mismo tiempo que inauguran una serie ininterrumpida de construcciones nuevas (Piaget, 1991, p. 98).

Desde el punto de vista de las relaciones interindividuales, el niño, después de los siete años adquiere, en efecto, cierta capacidad de cooperación, dado que ya no confunde su punto de vista propio con el de los otros, sino que los disocia para coordinarlos. Esto se observa ya en el lenguaje entre niños.

Las discusiones se hacen posibles, con lo que comportan de comprensión para los puntos de vista del adversario, y también con lo que suponen en cuanto a búsqueda de justificaciones o pruebas en apoyo de las propias afirmaciones. Las explicaciones entre niños se desarrollan en el propio plano del pensamiento, y no sólo en el de la acción material. El lenguaje "egocéntrico" desaparece casi por entero y los discursos espontáneos del niño atestiguan por su misma estructura gramatical la necesidad de conexión entre las ideas y de justificación lógica.

En cuanto al comportamiento colectivo de los niños, se observa después de los siete años un cambio notable en las actitudes sociales, manifestadas, por ejemplo, en los juegos con reglamento. Sabido es que un juego colectivo, como el de las canicas, supone un gran número de reglas variadas, que señalan la manera de lanzar las canicas, el emplazamiento, el orden de los golpes

sucesivos, los derechos de apropiación en caso de acertar, etcétera, etc.

En lugar de las conductas impulsivas de la pequeña infancia, que van acompañadas de credulidad inmediata y de egocentrismo intelectual, el niño a partir de los siete u ocho años piensa antes de actuar y comienza a conquistar así esa difícil conducta de la reflexión. Pero una reflexión no es otra cosa que una deliberación interior, es decir, una discusión consigo mismo análoga a la que podría mantenerse con interlocutores o contradictores reales o exteriores (Piaget, 1991).

2.4.2. El descubrimiento de la niñez.

A pesar de que en la actualidad el término niñez resulta casi emblemático, la actual manera de concebir al niño no existió desde siempre. Philippe Ariès, historiador europeo, aporta uno de los estudios históricos más importantes y grandes, aunque también controvertido por haberse ceñido en su estudio a una limitada parte de la sociedad francesa carente de representatividad proveniente de hogares instruidos sobre el tema.

En gran medida la infancia, tal como se la concibe en la actualidad, es algo inventado en los últimos trescientos años, pues, antes, apenas podía distinguirse un adulto de un niño (Ariès, 1960, p. 89).

En la Edad Media, a principios de la era moderna y durante mucho más tiempo en las clases populares, los niños vivían mezclados con los adultos, desde que se les consideraba capaces de desenvolverse sin ayuda de sus madres o nodrizas, pocos años después de un tardío destete, aproximadamente a partir de los siete años. Desde ese momento, los niños entraban de golpe en la gran comunidad de los hombres y compartían con sus amigos, jóvenes o viejos, los trabajos y los juegos cotidianos. El movimiento de la vida colectiva arrastraba en una misma oleada las edades y las condiciones, sin dejar a nadie un momento de soledad ni de intimidad. En esas existencias demasiado densas, demasiado colectivas, no quedaba espacio para un sector privado. La familia cumplía una

función: la transmisión de la vida, de los bienes y de los apellidos, pero apenas penetraba en la sensibilidad (Aries, 1960, p. 93).

La sociedad actual está obsesionada con los problemas físicos, morales y sexuales de la infancia. Esta preocupación no la conocía la civilización medieval porque para ella no había ningún problema: el niño, desde su destete, o un poco más tarde, pasaba a ser el compañero natural del adulto.

A raíz de los profundos cambios sociales y económicos producidos hacia fines del siglo XVI, en los medios más acomodados de las nacientes ciudades de la Europa Occidental, aparecen indicios de una nueva relación con el niño. Tres cambios fundamentales, al menos, evidencian el surgimiento del sentimiento de la infancia, estudiados en aquellas sociedades:

En primer lugar, surgió como valor la voluntad de preservar la vida del niño; voluntad que fue en aumento en el transcurso del siglo XVII. "Librar a un niño de la enfermedad y de la muerte prematura, repeler la desgracia intentando curarlo: ésta es en adelante la meta de los padres angustiados" (Ariès y Duby, 1992, p. 316).

Locke, convertido durante el siglo XVIII en un clásico de la pedagogía europea, señala la importancia de los cuidados de los padres para conservar y aumentar la salud de sus hijos. El cuerpo, entonces, gana autonomía, se separa del cuerpo colectivo, y en tanto cuerpo individual y perecedero, es preciso cuidarlo y librarlo del sufrimiento (Locke, 1695, p. 2).

Con esto, el linaje se resquebraja a favor de la individualidad y dentro de este escenario, el hijo pequeño será cuidado y mimado en tanto ocupa un lugar diferente en la sociedad: lo que quieren por sí mismo y no porque supone un eslabón más en el linaje.

Numerosas obras escritas en esa época convocan a los padres a nuevos sentimientos, especialmente a la madre al amor maternal (Badinter, 1991, p.45).

En segundo término, el hecho de que muchas madres, sobre todo las de familias más acomodadas, dan a sus hijos a criar por un ama ajena a la familia, que revela la posibilidad de la mujer de elegir qué hacer con su tiempo, ya que no sólo tiene deberes, sino también tiene el derecho a vivir y a sentir placer; esta postura fue fuertemente criticada por médicos y letrados moralistas en tanto aleja a la mujer de la función productora y la reduce al simple papel de reproductora.

Y, en tercer lugar, la aparición de las nuevas estructuras educativas, rápidamente aceptadas por los padres, principalmente los colegios, ya que suponen que la educación podría “someter los instintos primarios al gobierno de la razón. Llevar a un niño a la escuela, es por tanto, sustraerle a la naturaleza” (Ariès y Duboy, 1992, p. 325).

A principios de la era moderna, el gran acontecimiento fue, la reaparición del interés por la educación.

La escuela prepara al niño para el mundo adulto, y se convierte así en un importante factor de separación entre el adulto y el niño (Ariès, 1987). Sin embargo, esta nueva institución para los niños fue acompañada con métodos de educación muy severos.

En esos tiempos, se observan dos tendencias, que tal vez persistan hasta ahora. Por un lado, algunos padres demasiado apasionados por sus hijos, que se deslumbran con este “nuevo niño”, a quien lo consideran más despierto y más maduro, dando más importancia a la afectividad. Y por el otro, los moralistas, que denuncian que la complacencia con la que los padres y las madres educan a sus hijos, puede degenerar fácilmente en indulgencia excesiva, siendo el mimo, entonces la causa de sus debilidades (Locke, 1695, p. 49).

El interés por los niños inspira nuevos sentimientos, un nuevo afecto que la iconografía del siglo XVII ha expresado con insistencia y acierto: el sentimiento moderno de la familia. Los padres ya no se contentan con engendrar hijos, con situar solo a algunos de ellos, desinteresándose de los otros. La moral de la época les exige dar a todos sus hijos, y no sólo al

mayor, e incluso a finales del siglo XVII a las hijas, una formación para la vida. Por supuesto, la escuela es la encargada de esta preparación. Se sustituye el aprendizaje tradicional por la escuela, una escuela transformada, instrumento de disciplina severa, protegida por la justicia y la policía (Ariès, 1987, p. 96).

La familia y la escuela retiraron al niño de la sociedad de los adultos. La escuela encerró a una infancia de antaño libre en un régimen disciplinario cada vez más estricto, lo que condujo en los siglos XVIII y XIX a la reclusión total del internado. La solicitud de la familia, de la Iglesia, de los moralistas y de los administradores privó al niño de la libertad de que gozaba entre los adultos. Esta solicitud le infligió el látigo, la prisión, las correcciones reservadas a los condenados de ínfima condición. Sin embargo, este rigor reflejaba otro sentimiento diferente de la antigua indiferencia: un afecto obsesivo que dominó a la sociedad a partir del siglo XVIII. Cabe entender sin dificultad que esta invasión de la infancia en la sensibilidad haya provocado los fenómenos hoy día mejor conocidos del maltusianismo, de la regulación de nacimientos. Este fenómeno apareció en el siglo XVIII, cuando la familia acababa de reorganizarse en torno al niño y levantaba entre ella y la sociedad el muro de la vida privada. La familia moderna no sólo sacó de la vida común a los niños, sino igualmente suprimió gran parte de la dedicación y de las preocupaciones de los adultos. Dicha familia corresponde a una necesidad de intimidad y también de identidad, pues los miembros de la familia se reúnen por sus sentimientos, sus costumbres y el tipo de vida, y se oponen a las promiscuidades impuestas por la antigua sociabilidad (Ariès, 1987, p.43).

El “sentimiento de la infancia” que surgió en el siglo XVIII e influyó en el actual sentimiento de la infancia, constituye la base de una profunda transformación de las creencias y de las estructuras mentales. Surgimiento que coincide con las prácticas sociales capitalistas y los modelos hegemónicos de la burguesía y las elites europeas y que se hace extensivo a las clases populares un siglo más tarde. El sentimiento de infancia está ligado también a la aparición de la familia moderna, reducida a los padres e hijos, la cual surgió progresivamente desde las ciudades del

siglo XV, sostenida por una particular concepción del mundo, del tiempo y de las cuestiones cotidianas (Shorter, 1977).

Entre los siglos XV y XVIII se transitaría, según Ariès(1987), desde un sentimiento medieval de la infancia hasta un sentimiento actual y plantea que la sociedad medieval no percibió la diferencia entre el mundo de los niños y el de los adultos, y, por ello, los niños eran considerados como adultos pequeños o adultos en potencia (p.34).

2.4.3. Concepción de la niñez a través del tiempo.

La concepción de la infancia a través del tiempo ha sido vista de diversas maneras.

Las sociedades han determinado ciertas etapas de la vida que se diferencian unas de otras; el tiempo no es estático y las edades avanzan, hay crecimiento natural en las personas y se da contacto con lo externo, relación con el entorno. Si bien la infancia es compleja de determinar, ya sea por factores culturales o biológicos, se tratará de esbozar el imaginario que se poseía a fines de la Edad Media, aquella imagen que se construía del niño; un “tierno ángel” o un “pequeño monstruo”, un „hijo hermoso” o un “bruto y torpe mocoso” (Castro, 2009, p.44).

Hacia finales de la Alta Edad Media se producen algunas transformaciones. En primer lugar, se introduce la figura del ángel niño o adolescente, que se populariza enormemente a lo largo del Renacimiento. En segundo lugar aparecerá la figura del Niño Jesús que determinará en gran medida la representación de la infancia en el mundo del arte (Enesco, 2000, p.79).

El Niño Jesús, en un principio, comienza a ser representado de acuerdo a los esquemas de composición vigentes: se trata no precisamente de un niño sino de una figura de reducido tamaño con facciones y rasgos corporales adultos.

Poco a poco estos temas se empezaron a reforzar con las expresiones maternas de ternura hacia el hijo y viceversa: caricias, miradas, juegos,

el niño toca el pecho de su madre, etc. Estas expresiones tan realistas de sentimientos tardan algún tiempo en propagarse fuera de la iconografía cristiana. Podría pensarse tal vez que ciertas ideas (sobre todo en el campo religioso) fluyen más fácilmente o sólo pueden expresarse a través de imágenes (Demause, 1979, p. 56).

De este universo iconográfico perteneciente al cristianismo se desprende entonces toda una iconografía laica. Se trata de escenas de costumbres en las que los niños, por lo general, acompañan a los adultos y constituyen personajes secundarios, de relleno o acompañamiento.

Unesco señala, que, posteriormente, el siglo XVII se destacará en este recorrido por una novedad: aparece retratado el niño en solitario y como motivo central del cuadro, convirtiéndose así en uno de los modelos más frecuentes. Llama la atención el hecho de que fundamentalmente son representados los niños y no las niñas, este elemento constituye un dato importante a tener en cuenta en los estudios de género ya que se mantendrá inalterable por muchos años (Unesco, 2000, p.80).

Poco a poco comienza a apreciarse una representación mucho más realista de los rasgos específicos de la infancia, que se manifiesta de igual forma en el tratamiento de temas populares y tradicionales.

La consideración de la infancia en cierta medida ha mejorado con el paso del tiempo. Es notable lo que ha variado la imagen de la infancia del anonimato en que fue asumida por muchas civilizaciones y desde aquellas representaciones altomedievales del niño sin realidad propia, como un adulto en miniatura.

El cine y la televisión han contribuido en gran medida a la difusión de los espacios vinculados a la niñez (familia, escuela, etc.), al conocimiento más cercano de la vida de los propios niños y niñas y a la conversión de muchos de ellos en estrellas rutilantes y personajes para el recuerdo. Y, aunque a través del cine y de la televisión el mundo del capitalismo más salvaje haya procurado crear un mercado de consumidores de imágenes tipo Disney entre los propios niños y no pocos adultos, no deja de ser

cierto que el acceso de la infancia al universo de las representaciones constituye uno de los grandes avances sociales y culturales de la Humanidad (Unesco, 2000, p.84).

2.4.4. La vida cotidiana de un niño.

La vida cotidiana del niño surge a partir de los términos gozar, reír, correr, jugar y entretenerse. La construcción de la infancia no sólo está delimitada por parámetros biológicos, su vida cotidiana es mucho más que el trabajo o la educación. El niño se desarrolla en un espacio donde interactúa con personas de diversas características, géneros y edades. La vida cotidiana de un niño de condición socio-económica más acomodada podrá ser muy distinta a la situación de un pequeño pobre o vagabundo (Castro, 2009, p. 67).

Se podría afirmar, entonces, que la infancia se va construyendo a partir de ciertos elementos; los niños son curiosos, desarrollan un gusto por el juego, lloran, ríen, participan en la cotidianidad doméstica, no controlan con facilidad el cuerpo ante las necesidades biológicas. Y, aunque la infancia es actualmente, sinónimo de inocencia, relación y amistades, picardía, atrevimiento, travesuras y castigos, todos los niños tienen características propias que lo harán desenvolverse de diferentes maneras, según las influencias de su entorno familiar y el de su cultura.

Lo cotidiano se construye mediante los detalles, enormes e ínfimos, que van moldeando la composición de un niño y su relación con el entorno. El niño posee una vida propia que mantiene contacto con el mundo mayor a través del *-afecto y tensión-*. No se disgrega su esencia principal; es una dualidad que se retroalimenta con la fricción y vínculo de su familia y la comunidad en la que se encuentre. Son dos mundos distintos que se interrelacionan en base a las necesidades, reciprocidad y cotidianidad para una subsistencia (Castro, 2009, p.68).

2.4.5. La imagen del niño en la imagen.

La imagen mental es la representación mental, en la memoria colectiva, de un estereotipo o conjunto significativo de atributos, esenciales y

funcionales en cuanto que son propios de la condición de los sujetos y objetos a los que representa y atributos añadidos según las esferas de influencia de los contextos en que se integra (García, 2000, 18).

Cuál sea la imagen del niño que cada uno tiene, importa al ver, al leer, al creer y al pensar o imaginar un niño, porque cada imagen es el resultado de una acumulación de imágenes, estratos de rico contenido que escriben el diccionario del saber, de los saberes: el de la imagen, el del cine más concretamente, y el de la infancia.

La literatura, la pintura, el arte, en general, han presentado al niño bajo muy distintas perspectivas, pero en todo caso eran reflejo de lo que se pensaba sobre el niño en cada época concreta. A su vez las representaciones del niño en la literatura y el arte, muy especialmente en los distintos medios de comunicación además de ser huella, referencia y alusión, eran también modelos a seguir.

La imagen no solo es resultado de una operación semiótica en cuanto que representa al objeto, en este caso, al niño, sino también una prefiguración, una causa final, en el sentido aristotélico de la palabra. La imagen es entonces, fuente del ser en cuanto es modelo al que ajustarse. El ser desea ser lo que la imagen le muestra. La imagen del niño es un modelo para entender al niño, para representarlo, pero esa misma representación se convierte en modelo de acción, es espejo en donde mirarse, en idea a la que parecerse, es decir, la imagen del niño, es el arco, en el que la flecha se tensa hacia el ser del niño (García, 2000, p. 8).

Todos los diccionarios de iconografía, iconología y simbología contemplan la imagen del niño como representación de la inocencia, de la candidez, de la espontaneidad, de la alegría, de la ternura, de lo primigenio, de lo débil que necesita protección, de lo que está todo por hacer.

García menciona también, que la infancia es símbolo de la inocencia, y remite asimismo a la paz interior, a la confianza en sí mismo. Por una parte, la imagen de un niño es símbolo de futuro, de fuerza o idea que

nace y que promete evolucionar hacia la plenitud; por otro, puede significar la regresión a un estado anterior (García, 2000).

2.4.6. La imagen del niño en el arte.

2.4.6.1. Cine.

El cine no representa la realidad, la construye. Y al construirla solo utiliza los elementos que precisa para darle el significado y el sentido preciso a ese nuevo mundo. Si el cine representara la realidad, la presencia de los niños debería ser constante, como en la vida misma, pero no lo es, ni siquiera de un modo ocasional. Los niños están cuando deben estar, cuando son necesarios para la trama o cuando ellos, como personajes principales o secundarios, organizan en un punto o a lo largo de todo el texto el significado del relato. La economía cinematográfica agudiza la selección de la imagen y solo ve por el agujero del sentido. No hay nada que no esté marcado por el tratamiento fílmico en el relato cinematográfico. Aún así existen obras de ficción que son una expresión de una época, casi un artículo fílmico de costumbres, documento para la sociología y una evidencia, no documental pero sí conceptual para la historia. La utilización del niño en el cine como puro recurso narrativo es muy grande (García, 2000, p.20).

Es cierta una imagen del niño donde todo es color de rosa, felicidad, alegría, donde todo termina bien. La producción cinematográfica de este tipo de cine es muy grande, pero en la mayoría de los casos, es de una gran simplicidad.

Existe otra visión del niño, lejos de la bondad y la dulzura, unas veces invadiendo parcelas de guiones cuya temática no es propiamente infantil, y otras instalándose plenamente en el ámbito de la infancia, que hace estremecer a los adultos y a los niños, algo que se quisiera negar y sin embargo, la realidad en su enorme tozudez no lo desmiente (García, 2000, p.41).

2.4.6.2. Pintura.

Ya muchos siglos antes de Cristo se retrató al niño en pinturas, razón que permite argumentar que la imagen del niño y su concepto

ya se tomaba en cuenta a la hora de representarlo. La pintura egipcia, podría remitir a un sentimiento hacia la infancia considerado como moderno si se tiene en cuenta que, durante muchos siglos, en Europa la representación de la infancia careció prácticamente de interés (Ariès, 1987, p. 114).

Parece que, no sólo en el terreno de la imagen sino en el de la vida cotidiana, la niñez constituía una etapa de transición sin realidad propia, un pequeño espacio de tiempo en el camino hacia la vida adulta.

Hasta aproximadamente el siglo XVII, el arte medieval no conocía la infancia no trataba de representársela; cuesta creer que esta ausencia se debiera a la torpeza o a la incapacidad. Cabe pensar más bien que en esa sociedad no había espacio para la infancia. Una pintura miniatura del siglo XI da una impresionante idea de la deformación que el artista hacía sufrir a los cuerpos de los niños y que parece ajena a los sentimientos y a la intuición (Enesco, 2000, p. 75).

En una pintura miniatura francesa de fines del siglo XI, los tres niños que resucita San Nicolás han sido igualmente reducidos a un tamaño inferior al de los adultos, sin ninguna otra diferencia de expresión o de rasgos. El pintor no dudará en dar a la desnudez del niño, en los pocos casos en que aparece desnudo, la musculatura del adulto. (Ariès, 1987, p. 114).

Como ya se ha mencionado en apartados anteriores, a finales de la Alta Edad Media aparece la figura del Niño Jesús que determinará en gran medida la representación de la infancia en el mundo del arte. Al comienzo, la representación de El Niño Jesús, se ve condicionada por los esquemas de composición y creación de la época, es decir, se le retrataba con facciones pertenecientes a la de un adulto, pero con el tamaño de un pequeño niño y vestido pudorosamente.

Un poco más tarde, el Niño Jesús se convierte en un bebé de pecho y aparecerá envuelto en mantas o cubierto con pañales.

Hasta ese momento, sólo solían ser representados como niños desnudos los Santos Inocentes y, en algunos casos, los niños muertos. También el alma del moribundo, arrastrada por el ángel de la muerte, se representaba en algunas oportunidades con forma de niño desnudo que salía de la boca del enfermo. (Enesco, 2000, p. 82).

Con la introducción en la historia de las imágenes de la figura del Niño Jesús, aparecen otros dos motivos.

En primer lugar, el de la Virgen Niña con sus diversos temas asociados: el nacimiento de la Virgen María, su educación, su relación con Santa Ana, etc.

En segundo término, se encuentra el tema de la Santa Infancia de Jesús (que con el tiempo se extiende a la vida de otros Santos) y que introduce una nueva ambientación, la de la vida cotidiana, su formación en Nazareth, etc. (Enesco, 2000, p. 85).

En el siglo XVIII el tema de la infancia es tratada con un mayor realismo en diversas escenas de interiores, anecdóticas, costumbristas y de la vida cotidiana. En estas obras muchas veces los niños se convierten en el centro de la composición. De igual manera se consolida la práctica del retrato de familia, de obligatorio y extendido uso en las esferas de la aristocracia y de la alta sociedad (Enesco, 2000, p. 89).

Después de este recorrido se puede concluir que poco a poco la representación de los rasgos específicos de la infancia se vuelven mucho más realistas, que se manifiesta de igual forma en el tratamiento de temas populares y tradicionales.

2.4.6.3. Fotografía.

Como se ha visto, en la pintura a lo largo de la historia hasta la edad media, el niño aparece representado con rasgos adultos, es decir como un hombre en miniatura.

Es precisamente a finales de la edad moderna, que se llega a los primeros años de la fotografía (siglo XIX) que recogerán de forma permanente e inalterable la imagen del niño desnudo en su más tierna infancia. De allí en adelante, e incluso todavía en la actualidad, la pose del sonriente bebé desnudo formará parte de la mayoría de álbumes de fotografías familiares (Enesco, 2000, p. 94).

La fotografía fue un importante aporte para la sociedad a partir del siglo XIX, pues permitió retratar para la memoria y el recuerdo a personas muertas que nunca antes habían sido retratadas, sobre todo a los niños.

Los niños eran ubicados y fotografiados de tal manera que se asemejaban mucho a los retratos que hoy en día se hace de ellos, esto evidencia que la representación de la niñez ya estaba condicionada por la misma concepción que tiene ahora.

No es coincidencia que la imagen del niño se haya aproximado más a la realidad con el surgimiento de la fotografía, en donde se ha precisado anteriormente, que el niño empezó a tomar su real valor humano y el concepto de infancia se haya creado.

Es así que el concepto de infancia se empieza a representar de una manera parecida a la que se tiene actualmente. Aunque la fotografía solo recoge una idea muy aproximada a la realidad, es imposible retratar al niño naturalmente sin sus características propias, es ahí donde la fotografía toma una gran importancia a la hora de otorgar una imagen visual correcta de la infancia y de su concepto.

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. Objeto de estudio.

El objeto de estudio de esta investigación es la serie fotográfica Enfants del autor Robert Doisneau, por ello se hará un análisis del lenguaje fotográfico para determinar la representación de la niñez a través de la interpretación y los elementos técnicos y formales usados.

3.2. Características de la Investigación.

3.2.1. Enfoque.

El enfoque es cualitativo, porque se realizarán entrevistas a personas especializadas en el tema de la niñez, la sociedad y la fotografía, y así complementar con la información proporcionada el análisis del lenguaje fotográfico.

3.2.2. Modelo o paradigma cualitativo.

Modelo hermenéutico. La investigación será un método clave para demostrar la representación de la niñez en la serie fotográfica Enfants de Robert Doisneau.

A partir de información recolectada, se analizará e interpretarán las fotografías en base a un enfoque establecido para poder determinar los factores que hacen posible esta representación.

3.2.3. Tipo de investigación.

Cualitativa-Descriptiva. Se describirán e interpretarán todos los factores que intervienen en la ejecución de las fotografías, para diagnosticar cómo se representó a la niñez en la serie fotográfica Enfants de Robert Doisneau.

3.3. Selección del escenario.

Se cuenta como escenario a la Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo, como gestora de información.

3.4. Selección de los participantes.

Profesionales especializados en fotografía documental, psicología y sociología. Aportarán conocimientos para el debido análisis del lenguaje fotográfico.

3.5. Determinación de la muestra.

3.6. Estrategia de recogida de información.

Se entrevistaron a tres especialistas: un sociólogo, un psicólogo y un fotógrafo documentalista. Las personas entrevistadas fueron seleccionadas con el objetivo de contrastar opiniones y obtener datos relevantes para la investigación.

Una vez procesados y analizados los resultados cualitativos, se procedió a formular el análisis del lenguaje fotográfico para determinar la representación de la niñez.

3.7. Técnicas de análisis de la información.

- Se identificó a los principales especialistas involucrados, se contactó con ellos para que brinden información acerca de los temas requeridos para la investigación dentro de sus especialidades.
- Se brindó un trato cordial. Se utilizó un lenguaje coloquial con el fin de crear confianza entre los actores y el investigador.
- Se utilizó un formato de análisis fotográfico otorgado y aprobado por la Universidad Jaume I de Barcelona, con el fin de concretar los criterios a diagnosticar para la descripción e interpretación de las fotografías.

Para revisar la reseña y explicación de los elementos del formato VER ANEXO 1.

CAPÍTULO IV

DISCUSIÓN Y RESULTADOS

4.1. Aplicación de las herramientas de recogida de información.

La primera estrategia de recogida de información fue la entrevista a profundidad, la cual se estructura de acuerdo a la especialidad de cada entrevistado, los cuáles fueron: un sociólogo, un psicólogo y un fotógrafo documentalista.

Finalmente, una vez procesados y analizados los resultados de las entrevistas se procedió a realizar el análisis fotográfico.

4.1.1. Resultados de las entrevistas a profundidad.

Para las entrevistas se tuvieron en cuenta temas puntuales relacionados a sus especialidades, se les cuestionó sobre el concepto de niñez y el tratamiento que le han dado a esta dentro de sus profesiones.

4.1.3.1. Resultados de las entrevistas a los participantes.

Estas entrevistas estuvieron dirigidas a especialistas de diversos campos profesionales:

- Olinda Vasquez Vilchez, psicóloga especialista en psicología clínica y en psicología educacional.
- Danny Josimar Arroyo Nunura, sociólogo.
- Lewis Joly, fotógrafo documentalista.

Se han ordenado las entrevistas de acuerdo a la especialidad de cada entrevistado.

**ENTREVISTA A PROFUNDIDAD A LA PSICÓLOGA OLINDA VASQUEZ
VILCHEZ**

PREGUNTAS	RESPUESTAS
<p>1. ¿Cómo afecta una guerra o conflicto social grave la psicología de la niñez de un país? Detallar.</p>	<p>Afecta enormemente porque cuando el niño observa este tipo de conflictos en su sociedad en las primeras etapa de su vida, genera unos tipos de traumas que, al principio no salen a flote pero luego cuando crece no comprende y no sabe por qué atraviesa esa situación de conflicto personal y es ahí cuando los psicólogos utilizamos la técnica de la “reconciliación personal” para que recuerde qué es lo que ocasionó esos traumas en su niñez y pueda subsanar esos problemas. Estas situaciones pueden afectar su personalidad e ir hasta un aspecto orgánico. Sin ir tan lejos, esto se puede evidenciar en la catástrofe que hubo por el terremoto de Huaraz, hubo niños que se salvaron pero que en la adolescencia empezaron a tener episodios de convulsiones, casi como unas epilepsias, entonces esto nos demuestra que este tipo de situaciones violentas crea en los niños problemas psicológicos.</p> <p>El niño tiene una prioridad muy importante que es parte de él mismo aprender a ser resiliente, es decir, que</p>

	<p>todo lo negativo él lo traduce y lo hace positivo, pero no sucede esto en todos los casos, porque a veces es su entorno o la sociedad lo que lo presiona e impide que sea un niño resiliente y por lo tanto se crean personalidades distorsionadas.</p>
<p>2. ¿Cuál es la manera de pensar y ver las cosas de un niño que afronta la realidad de un conflicto bélico?</p>	<p>Los niños de 3 a 5 años ya tienen uso del razonamiento pero no tienen un pensamiento formal a cabalidad, y es cuando todavía están un poco confundidos. Un niño puede que observe situaciones conflictivas y sentir angustia y miedo, pero no es capaz de determinar que es un desastre y de diferenciar lo real de lo irreal. En las secuelas de la segunda guerra mundial se han visto a niños que han quedado mutilados, desamparados, y otros que solo han podido observar todo el desastre que se generaba; algunos niños pudieron ser resilientes y afrontar esta crisis pero hay otros que no tuvieron la ayuda suficiente y se volvieron criminales o tuvieron desordenes psicológicos graves.</p>
<p>3. ¿La concepción que tienen las personas sobre los niños depende de su</p>	<p>A veces depende de nosotros mismos, pues gracias a mi trabajo he conocido a personas que no sienten lo mismo por los niños que las demás personas, no generan en ellos sentimientos de ternura. Sin embargo, el concepto que</p>

<p>propia psiquis o de la sociedad que les rodea?</p>	<p>tenemos de los niños también depende de la sociedad en la que vivimos, pues ya que somos seres sociales y es natural dejarnos influenciar por las tendencias, es un factor que también compromete el formar cierta concepción sobre las cosas, en este caso los niños. Un ejemplo de esto es el concepto que se tenía de los niños en la edad media, que eran vistos como adultos o criaturas sin gracia alguna, todos tenían el mismo concepto de los niños, por lo que se puede deducir que esto tiene que ver mucho por la influencia del entorno.</p>
<p>4. ¿Por qué en la actualidad se representa a la niñez con los términos “inocencia” “ternura” y “debilidad”? ¿Tiene esto que ver con la forma de ser de los niños o por un significado colectivo que ha sido desarrollado siglo tras siglo?</p>	<p>Es importantísimo saber que los niños nacen con esa inocencia que es un elemento genético de su personalidad, tienen pureza a pesar de los muchos conflictos que pueda tener por los factores culturales que le rodean como lo que ven en la televisión, lo que ven en otros niños o en su propia familia, pero son conflictos que aún no organiza y por lo tanto sigue puro y manteniendo la ternura que lo caracteriza por su manera limpia de pensar.</p>

**ENTREVISTA A PROFUNDIDAD AL FOTÓGRAFO DOCUMENTALISTA
LEWIS JOLY Y AL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA PILI FLORES-GUERRA**

PREGUNTAS	RESPUESTAS DE LEWIS JOLY	RESPUESTAS DE PILI FLORES- GUERRA
<p>1. ¿Cuáles son las características básicas que debe tener un fotógrafo documentalista?</p>	<p>Pienso que hay varias características pero una de las cosas más importantes es conocer el ambiente de los personajes que se va a fotografiar, es decir, convivir un tiempo prudente con ellos, entender su realidad para sentirse cercano a ellos y lograr la confianza debida para que se desenvuelvan.</p>	<p>Debe haber una consideración por lo natural y lo real, es decir, las fuentes reales de luz. El respeto a la luz y a la sombra es un buen punto de partida para un fotógrafo documentalista, además de tener en cuenta el instante y el momento de vida precisos.</p>
<p>2. ¿Por qué cree que Doisneau lograba encuadres perfectos en situaciones reales difíciles de controlar?</p>	<p>El elemento más importante para lograr buenos encuadres en la fotografía de calle es la paciencia. Robert Doisneau buscaba una escena, se paraba un largo tiempo en determinados lugares, y esperaba a que algo</p>	<p>Robert Doisneau iniciaba con el fondo y luego los personajes llegaban hacia él. Estoy de acuerdo con la importancia de trabajar el encuadre pero también se</p>

	<p>increíble pasara frente a su lente para fotografiarlo.</p>	<p>debe manejar lo espontaneo y darle enorme crédito a la intuición. La espontaneidad es valiosa junto con la libertad que tiene el fotógrafo.</p>
<p>3. ¿La concepción que un fotógrafo tiene sobre los niños incluye en la manera cómo se los retrata?</p>	<p>Los niños son personajes muy interesantes porque no les importa la imagen que van a dar, son ellos mismos naturalmente y no muestran algo que no son. ejemplo, cuando yo fotografío a niños, voy simplemente hacia ellos sin ganas de perturbarlos y de una manera muy objetiva.</p>	<p>Pienso que tiene que ver con uno mismo, con el niño interior. Las obras más logradas son las que te reflejan a ti mismo. Una visión más lograda de la niñez es la que se acerca más a la concepción que se tiene del propio niño interior.</p>

<p>4. ¿Cree usted que una cámara como la Rolleiflex con lentes gemelos haya ayudado a Doisneau a compenetrarse mejor con sus personajes fotografiados por la forma en la que se sujeta la cámara?</p>	<p>Efectivamente hay una manera de trabajar diferente con la Rolleiflex, porque no se tiene el ojo en el visor entonces puedes ver lo que hay alrededor de tu encuadre. Es una cámara más discreta porque no la tienes tapándote el rostro, entonces esto puede establecer una comunicación visual con los personajes fotografiados y lograr una cierta empatía y cercanía.</p>	<p>-----</p>
<p>5. ¿Qué complicaciones tiene fotografiar a personas en la calle?</p>	<p>Tomar fotografías en la calle es un gran reto, porque el principio de documentar es que las personas a fotografiar no detengan sus acciones, y que el fotógrafo pase desapercibido, como un fantasma, entonces es difícil porque hay que hacerlo sin disturbar a las personas y también ser rápido al tomar la foto para no dejar pasar el momento exacto que debe ir retratado.</p>	<p>---</p>

<p>6. ¿Fotografiar a personas en situaciones cotidianas tiene más valor documental que fotografiarlas en un estudio? ¿Por qué?</p>	<p>No podría dar una respuesta concreta, pero pienso que en principio, para alcanzar un estado más documental se debe fotografiar a la gente en el ambiente en el que se desenvuelven y al que pertenecen, pues es ahí donde está su verdad y donde están los elementos que cuentan una historia sobre esas personas.</p>	<p>Es más documental ciertamente recoger imágenes naturales. Pero eso no le da totalmente la categoría documental porque se pueden reconstruir hechos reales y recomponerlos en estudio sin tener la necesidad de ficcionar una realidad.</p>
---	---	---

<p>7. ¿Cuáles son las ventajas expresivas y artísticas de fotografiar niños? ¿Representan una mirada social limpia y ajena a los problemas o son la excusa para reflexionar sobre ellos?</p>	<p>Pienso que los dos, claro que se puede establecer una mirada social porque los niños al actuar de manera natural frente a una cámara y sin caretas nos otorgan una “mini sociedad”, es decir que muestran una realidad limpia y verdadera a su manera. Por ejemplo si alguien quiere fotografiar la realidad de un barrio le va a dar prioridad a los niños porque son ellos quienes absorben toda la verdad que ocurre en su entorno y la traducen a su manera y sin fingir, dando una visión clara y efímera de lo que se quiere captar de aquella comunidad.</p>	<p>Los niños tienen la capacidad de evocar una realidad limpia y verdadera de aquello que se quiere representar, es por eso que muchos artistas los usan como medio para representar emociones y situaciones sociales.</p> <p>Ellos ayudan a construir una relación más transparente con con aquello que se quiere mostrar, pues son vistos como seres que no han sido violentados o perturbados por aquellas malas cuestiones que la misma sociedad nos infunde.</p>
---	--	---

ENTREVISTA A PROFUNDIDAD AL SOCIÓLOGO DANNY ARROYO

PREGUNTAS	RESPUESTAS
1. Como sociedad, ¿qué concepto tenemos actualmente sobre la niñez?	<p>Partiendo del hecho de que la mayoría de conceptos que tenemos como sociedad son parte de una construcción cultural, los conceptos de niñez que tenemos actualmente están muy ligados a la protección de su integridad, y no sólo física si no también una integridad emocional o psicológica. El mensaje que los medios sociales nos dan todo el tiempo es que tenemos que proteger a nuestra niñez, ya que de ellos depende la reproducción de nuestro sistema cultural, social y económico.</p>
2. ¿El concepto de niñez es generado por la sociedad, por las tendencias pasajeras o es definido por uno mismo? ¿Cómo ocurre este proceso?	<p>Es una construcción, a través del tiempo ha habido una construcción de corrientes en cuanto al concepto de niñez tanto social como psicológicamente. Ahora hay modelos que definen cuando alguien es niño y cuando ya no y que son de alguna manera afectados por la sociedad. Sin embargo, la sociedad también define cuando termina la niñez desde un aspecto biológico y social años. El concepto de niñez también puede variar de acuerdo al entorno cultural.</p>

<p>3. ¿Cómo es que la socialización de los niños puede verse afectada después de un suceso violento en la sociedad?</p>	<p>Una situación de desastre o de conflicto afecta enormemente a los niños pero tienden a adaptarse rápidamente a esta situación y a la manera en cómo su sociedad cambia y a cómo empieza a funcionar nuevamente.</p> <p>Por lo tanto, la socialización de los niños se ve afectada por que su entorno se evapora, pero su capacidad de adaptarse a los cambios le ayuda a superarlo.</p>
<p>4. ¿Cómo cree que la sociedad enfrentó los problemas de la niñez en pleno contexto de la II Guerra Mundial?</p>	<p>A pesar de que las sociedades europeas salieron muy afectadas después de la II guerra mundial, no les costó mucho recuperarse pues ellos decidieron hacer algo nacional e internacional para que la niñez asuma el protagonismo como constructores de ciudadanía, sabían que iban a pasar por los mismos problemas si no apostaban por una niñez con un contexto más solidario es por eso que desde las escuelas enfocaron un proceso de bien común para que los niños lo practicasen, es decir, reestructuraron todo el sistema educativo para un desarrollo más comunitario.</p>

4.1.3.1.1. Discusión de las entrevistas a los participantes.

Después de haber recolectado la información a través de las entrevistas a especialistas, se tratará entonces de comprender a través de distintas fuentes la compleja visión acerca de la infancia, para poder acercarse a una idea más concreta de su significado que muchas veces resulta ambiguo.

A lo largo de la historia, el acercamiento a la infancia y la imagen de la misma han variado notablemente. Las sociedades han determinado ciertas etapas de la vida que se diferencian unas de otras; el tiempo no es estático y las edades avanzan, hay crecimiento natural en las personas y se da contacto con lo externo y una relación con el entorno. Si bien la infancia es compleja de determinar, ya sea por factores culturales o biológicos, como lo menciona el sociólogo Danny Arroyo Nunura, pues recalca que hay modelos que definen cuando alguien es niño y cuando ya no, y que estos modelos son de alguna manera afectados por la sociedad, además, esta última también define cuando termina la niñez desde un aspecto biológico y social.

Por otro lado, después de apreciar las respuestas otorgadas por los entrevistados se puede determinar que no existe un término generalizador que pueda suprimir la idea de infancia en un período o que quede reducida sólo a su relación con la educación.

La infancia en su complejidad es un vínculo constante con el mundo adulto, pero que sí tiene un lugar propio y aceptación por parte de la sociedad.

Demaussé (1982) considera a los niños como víctimas de un contexto, de fuerzas sobre las que ellos no tienen control;

recibiendo tratos despiadados, infanticidio, abandono, palizas, encierros y otras prácticas de crueldad humana.

Además señala que los resultados de investigaciones son deprimentes, ya que revelaban una larga y triste historia de abusos cometidos con los niños desde tiempos remotos hasta la casi la actualidad. Si bien el autor reconoce una infancia en el período medieval y moderno, señala que su desarrollo ha sido una pesadilla de violencia, maltrato y muerte (Demause, 1982).

La psicóloga, Olinda Vasquez Vilchez, argumenta que los niños nacen con esa inocencia que es un elemento genético de su personalidad, tienen pureza a pesar de los muchos conflictos que pueda tener por los factores culturales que le rodean como lo que ven en la televisión, lo que ven en otros niños o en su propia familia, pero son conflictos que aún no organiza y por lo tanto sigue puro y manteniendo la ternura que lo caracteriza por su manera limpia de pensar.

Bajo este argumento, se establece que el niño es sólo un verdadero niño a través de sus experiencias, determinándose por un conjunto de ideas acerca de la infancia (inocencia, escuela, diversión, juegos, amigos, naturaleza, dulces). Los abusos, aburrimiento, hambre, miseria y miedo afectan su período de niñez.

García (2005) percibe una ambivalencia en la construcción de la imagen de la niñez: el niño se va construyendo paulatinamente a través de la relación con los otros, el mundo adulto. De este modo, la criatura y su vida, el aprendizaje y construcción dependen concretamente del entorno humano, que funciona como partícipe esencial en la formación del pequeño (transmisión de la conciencia

socializada), para integrarlo a la comunidad, el sistema y estructuras de ese tiempo.

A partir de todo lo discutido se puede concluir, entonces que es desde ese entorno y desde la relación con otros como se va construyendo la imagen de la niñez, que es acogida por toda una sociedad y época.

En cuanto a la construcción de la representación de la niñez a través de la imagen fotográfica, el fotógrafo Lewis Joly, argumentó que se retrata a los niños porque son personajes muy interesantes para documentar porque no les importa la imagen que van a dar, son ellos mismos naturalmente. Representan a la verdad y la naturalidad, en pocas palabras.

Apuntó también que se puede establecer una mirada social porque los niños al actuar de manera natural frente a una cámara y sin caretas otorgan una “mini sociedad”, es decir que muestran una realidad limpia y verdadera a su manera dando así una visión clara y efímera de lo que se quiere captar de aquella comunidad o época específica.

En cuanto a esto se puede decir que la imagen fotográfica documental, no solo constituye un tipo de representación icónica que goza de un extenso uso cultural y una dilatada trayectoria histórica como medio de expresión y comunicación, sino que además conforman una morfología específica y un tipo documental característico.

Agustín (2004) señala que la riqueza de su dimensión comunicativa, hace que los mensajes que la imagen fotográfica documental transmite, resulten de extraordinario valor para el documentalista o analista, quien intenta aprehenderlos para decodificar analíticamente su

significado de manera que sea posible su comunicación posterior.

La imagen fotográfica documental es examinada en tanto que elemento integrante de un proceso de transferencia de conocimiento en el cual se transmiten informaciones acerca de las personas, objetos, acciones, eventos y lugares representados.

Y también es posible analizarla como realización de un sistema semiótico, un código o un conjunto organizado de ellos, y que está vinculada con sistemas ideológicos, político, económicos, sociales, etc., dentro de cada cultura y proceso histórico.

Dicho sistema de significados se articula a través de un lenguaje documental que es capaz de operar después de tiempo de sus actantes iniciales (artista, creador, persona representada, etc) y por ello puede actuar en el largo, medio y corto plazo.

4.1.2. Análisis del lenguaje fotográfico de la serie Enfants de Robert Doisneau.

Debido a que todas las fotografías han sido tomadas en las mismas condiciones se considerarán los mismos datos para el nivel contextual de todas las fotografías.

Nivel contextual.

Parámetros técnicos .

- BN/ COLOR: Fotografías en Blanco y Negro.
- FORMATO: 35 mm
- CAMARA: Rolleiflex TLR(Twin Lens Reflex)
- OBJETIVO: Optica fija-75mm-f3.5

4.1.2.1. Les freres(París-1934).



A) Nivel morfológico.

Descripción del motivo fotográfico.

En la fotografía se puede observar a varios niños, pero separados. La primera pareja de niños es la que se encuentra más cerca de la cámara. Son dos niños en la pista parados sobre sus manos formando un arco con su cuerpo y uno está más adelante que el otro.

Detrás de esta pareja de niños se encuentran dos niños abrazados y están parados en la acera observando lo que hacen los dos niños acróbatas. Estos dos niños están vestidos con la misma ropa: zapatos, medias largas, sacos largos y una boina.

A la derecha del encuadre hay un niño que casi pasa desapercibido, pero también está observando el acto de los niños acróbatas y está parado con un pie en el suelo y el otro sobre su scooter, que aparece incompleto en el plano. Su vestimenta es oscura y su rostro no muestra mucho agrado hacia lo que está observando.

En la parte izquierda de la fotografía se puede observar a una mujer caminando a lo lejos y dando la espalda a la cámara.

Esta escena ocurre en una esquina y la vereda donde se encuentran los niños abrazados, el niño en su scooter y la mujer tiene forma circular. Detrás de los niños abrazados hay una ventana que pertenece a la casa ubicada en la esquina de la calle.

Elementos morfológicos.

- Punto.

El punto de interés formal está representado en las dos parejas de niños ubicados en el centro de la imagen, coincidiendo con el centro geométrico o punto de fuga.

- Línea.

Predominan las líneas oblicuas que convergen sobre los niños parados sobre sus manos, y la línea del borde de la vereda, dirigiendo así la mirada hacia ese punto. Estas líneas oblicuas se contrastan con las líneas verticales formadas por los cuerpos de los niños ubicados al fondo y líneas rectas provenientes de la casa, de los edificios del fondo de la imagen y de las veredas de la izquierda dirigiéndose en perspectiva.

- Plano Espacio.

Se pueden diferenciar tres términos o espacios. El primero lo conformaría los dos niños parados sobre sus manos, en el segundo plano se encontrarían los niños que observan y se encuentran parados junto a la casa, y el tercer plano estaría conformado por los edificios del fondo, la mujer caminando y el cielo.

- Escala.

Los personajes principales se encuentran en el centro geométrico de la imagen y también se puede observar todo lo que les rodea, es un plano abierto con profundidad de campo, por lo tanto se trata de un plano general.

- Forma.

Las formas oblicuas de la forma de la vereda, los cuerpos de los niños se contrastan con las formas geométricas de las ventanas, casas y edificios.

- Textura.

La iluminación lateral en clave baja consigue que se puedan identificar las diferentes texturas de la foto. Prevalecen las texturas rugosas de la pista, vereda y de las paredes de la casa del segundo plano, además de las prendas de vestir de los niños.

- Nitidez de la imagen.

En la fotografía se pueden apreciar con claridad todos los elementos que la componen, a excepción de los más lejanos, como los edificios, que se encuentran un poco desenfocados.

- Iluminación.

En la fotografía hay una fuente de luz natural y lateral en clave baja, es decir es una iluminación difusa. La luz cae sobre todos los elementos que componen la fotografía, proveniente de una parte un poco alta y lateral. Al parecer la fuente de luz se trata del sol pero con nubes debajo de él que no permiten que los rayos lleguen de manera directa sobre la superficie, es por eso que no se crean sombras fuertes.

- Contraste.

No se perciben fuertes contraste de blancos y negros, los tonos pertenecen a la gama de grises, pues al ser una luz difusa no se generan brillos o sombras fuertes. Hay una oscuridad un poco más intensa en las partes escondidas a las que no llega la luz.

- Tonalidad.

La fotografía fue tomada con película de blanco y negro. Este es un elemento enunciativo de primer orden a la hora de ofrecer verosimilitud informativa.

B) Nivel compositivo.

Sistema sintáctico o compositivo.

- Perspectiva.

A pesar de que la imagen parece plana, sí puede hablarse de perspectiva, pues en la parte izquierda existen líneas oblicuas que terminan en un punto y que generan perspectiva. Se trata de una vereda y pista que le dan dinamicidad a la imagen logrando que las fuerzas converjan en un punto de fuga a través de líneas oblicuas.

- Distribución de pesos.

La des-proporción de la escala de los personajes en relación con el resto de los componentes de la imagen, apuntan a la curiosidad que el fotógrafo ha encontrado en ellos, en lo que están haciendo, pero también en el lugar en el cual lo están realizando. Se observa, por tanto, una desproporción en la distribución de los pesos de la imagen puesto que la aparición de los personajes en primer plano contrasta con los del segundo plano y los puntos de fuga existentes al fondo de la imagen cuya determinación resulta ilimitada.

- Ley de tercios.

El autor ha seguido la ley de los tercios al componer la fotografía, el cuerpo de los niños del primer plano coincide con los puntos inferiores de las líneas de intersección de la ley de tercios, y las cabezas de los niños que se encuentran detrás abrazados casi coincide con los dos puntos superiores. A pesar de que estos elementos casi se encuentran ubicados en el centro de la imagen, tienen un gran atractivo visual por la diferencia de escalas entre los dos planos y por la pose de los primeros niños.

- Recorrido visual.

La atención de la mirada se dirige, en primer lugar, hacia los dos niños que están abrazados debido a que se encuentran cerca al centro geométrico de la imagen y por ser el punto de fuga de la perspectiva que generan los

primeros niños. Además sus cuerpos se encuentran iluminados por la luz del sol creando fuertes contrastes y esto llama la atención. En segundo lugar, la mirada se dirige hacia los niños del primer plano que se encuentran haciendo acrobacias y los cuales forman líneas curvas con sus cuerpos. A continuación, la mirada se dirige hacia el niño que se encuentra solo a la derecha del encuadre, y por último se dirige hacia la parte izquierda en donde hay más perspectiva generada por el camino de la pista y la vereda que termina en más edificios y el cielo.

- Pose.

La espontaneidad de los personajes ha sido captada por el fotógrafo, logrando capturar un momento preciso y valioso, pues un segundo antes o un segundo después quizás no habría tenido el mismo resultado.

Espacio de la representación.

- Campo/fuera de campo.

Incluidos dentro del campo fotográfico se puede observar todos los personajes que aparecen en el encuadre de la imagen y fuera de campo se encuentran los edificios del fondo de la fotografía y el cielo.

- Abierto/cerrado.

Por la continuidad de los planos con elementos visibles se puede concluir que es un espacio abierto.

- Interior/exterior.

Hay indicios de que la fotografía ha sido tomada en exterior. Como la pista, las veredas y la gran calle que aparece a la izquierda del encuadre.

- Puesta en escena.

Hay una puesta en escena marcada por la espontaneidad de la situación. El fotógrafo capturó una escena cotidiana de la vida de París, sin embargo no se sabe si preparó primero el encuadre y espero a que algo pasara

dentro de él o tuvo mucha suerte y pudo captar ese momento preciso rápidamente con su cámara.

C) Nivel interpretativo.

Articulación del punto de vista.

- Punto de vista físico.

El fotógrafo se ha situado en una posición directa, y aparentemente lógica, respecto al motivo fotografiado: de frente al mismo. Por lo tanto se puede concretar que la fotografía ha sido captada desde un ángulo frontal

- Actitud de los personajes.

La actitud de los personajes es lo que más ensalza el valor de la imagen, pues, los dos primeros niños se encuentran haciendo una singular acrobacia con sus manos. Mientras que los de atrás tienen una actitud de espectadores concentrados dentro de la foto, además de estar abrazados que es un detalle que le aporta significado a la imagen. El niño de la derecha, aunque no hace alguna acción que llame mucho la atención, también cumple un significado fuerte dentro de la representación, por el simple hecho del gesto de su cara y su detenimiento para observar el acto.

- Miradas de los personajes

No hay duda de que todas las miradas de los personajes se dirigen hacia los niños que se encuentran haciendo la acrobacia, sin incluir obviamente a los mismos niños que miran el piso como consecuencia de su acto acrobático.

Interpretación de la representación fotográfica.

Hay una característica en torno a la cual gira la fotografía de Robert Doisneau, y es el pequeño desorden que forman todas las líneas y que a su vez mantienen uniforme a la composición de la imagen.

Es decir, como se ha mencionado anteriormente, hay demasiadas líneas, entre ellas paralelas y verticales como las de la casa y los dos niños

espectadores, las líneas oblicuas de la acera y de los niños acróbatas, pero esa delicia de uniformidad se produce debido a que todas esas líneas convergen o se cruzan en el centro de la foto para dar paso a los elementos más importantes.

En esta fotografía existen tres planos, el de los niños acróbatas, el de los niños espectadores y el del final de la calle. Estos dos primeros aparecen enfocados, pero el primero se observa movido, lo cual hace que pierda un poco de protagonismo, y el protagonismo total se lo lleven los dos niños abrazados que observan el acto.

Este ejercicio, aunque un poco tedioso de explicar, se realiza rápidamente al observar por primera vez la imagen, y establece toda la importancia en el significado de la imagen.

Frente a la situación por la que pasaba Europa, los dos niños parados de manos representan a los niños mutilados como consecuencia de la guerra. Se ven un poco movidos y esto puede connotar que representan a un grupo humano desfavorecido, abandonado o perturbado, y al estar caminando en una calle de bajada connota que el camino de superación será difícil si no logran liberarse de los traumas que han adoptado, sus piernas no son unas extremidades más, las piernas connotan a su comunidad o sociedad, con la ayuda de las piernas (sociedad) podrían caminar por la pendiente con facilidad y volver a subir.

Ahora, los personajes que representan el sentido de la fotografía son los dos niños abrazados detrás de los niños parados sobre sus manos, representan a todo el pueblo europeo que pudo salvarse de la devastación, observan a las víctimas pero no pueden hacer nada y sus rostros de desencanto son muestra de ello. Abrazados, unidos, reunidos en casas pequeñas y escondidos con mucha más gente. Familias enteras observando y escuchando todo lo que pasa a su alrededor.

El niño ubicado a la derecha de la fotografía y vestido de un color oscuro o negro, representa al mundo entero, que observaba con nostalgia y preocupación los desastres ocasionados y al horror vivido por las víctimas.

Su vestimenta negra significa que el mundo entero está de luto, detuvo su scooter para observar pero luego seguirá.

La mujer que se encuentra a la izquierda y caminando dando la espalda a lo que sucede en primer plano representa a los nazis, ese grupo de personas que se encargó de generar toda la desgracia en Francia y Europa.

El que se encuentre de espaldas significa que se vieron desinteresados frente a los daños que causaron a los niños. Se muestran indiferentes y caminando dándole la espalda a problemas que ocasionaron, no solo a los niños, sino a la preocupación de todo un mundo.

4.1.2.2. Bolides (París- 1946).



A) Nivel morfológico.

Descripción del motivo fotográfico.

La fotografía está llena de objetos relevantes, en primera instancia se observa a un niño manejando un pequeño auto de juguete. El niño se encuentra mirando hacia su costado izquierdo, en donde hay un automóvil estacionado.

Tiene puesta una camisa de cuadros corta con unos tirantes y un sombrero de alguna fuerza armada.

El automóvil estacionado solo aparece por la mitad en la fotografía y tiene una llanta pinchada subida a la berma, está descuidado con tierra encima y es de un color oscuro. En la parte de la placa están escritos a mano unos números que no se distinguen claramente.

El sol está dando frontalmente al personaje y al automóvil viejo, generando así una sombra de uno de los edificios que oscurece una parte del automóvil del niño.

La fotografía tiene perspectiva, por lo que se puede observar toda la calle que está detrás del niño. Hay un automóvil grande que está saliendo en retroceso de una de las casas de la calle, solo se puede observar la parte trasera del carro.

Al fondo se pueden observar más edificios de la próxima calle y el cielo.

Elementos morfológicos.

- Punto.

En la fotografía el punto de atención no coincide con el centro geométrico o punto de fuga al que nos llevan las líneas horizontales y diagonales. El elemento que atrae la atención del espectador es el personaje de la fotografía, en este caso el niño subido en el pequeño carrito. Existe, también, un punto de fuga que hace deslizar la mirada del espectador desde el centro de la imagen, hasta el mismo. Este punto de fuga es el

vehículo que se encuentra saliendo de una de las casa, pues se trata de una composición en perspectiva.

- Línea.

El componente rectilíneo es el más resaltante en la imagen. Evidencia de esto es la presencia de líneas rectas provenientes del borde de la vereda, de la arista de las paredes, las líneas horizontales de una de las paredes, y los bordes de las ventanas. Todas estas líneas diagonales deben terminar en el centro geométrico o punto de fuga de la imagen y crear perspectiva, pero al no coincidir con el punto de atención solo hacen que la fotografía tenga dinamismo y profundidad de elementos.

- Plano Espacio.

Tres son los planos que se pueden observar en la fotografía y que se encargan de proporcionar la profundidad de campo; el primer plano compuesto por el niño, su carrito y el carro de su costado con la llanta pinchada. El segundo plano está compuesto por la calle que continúa detrás del personaje y un tercer plano que estaría compuesto por los edificios del fondo y que se encuentran en otra calle junto con el cielo.

- Escala.

La fotografía expone un plano general de la situación y del contexto en el que se desenvuelve la acción del personaje. Sin embargo se puede observar también un plano cercano del niño, pues se puede observar con detalle hacia donde está dirigida su mirada y los elementos cercanos que lo rodean, los elementos lejanos y generales que acompañan a la acción del personaje no pasan desapercibidos.

- Forma.

La forma redondeada que genera el niño junto con las llantas de los automóviles contrastan con las formas geométricas y planas que se encuentran detrás del primer plano.

- Textura.

La nitidez de la imagen permiten identificar la rugosidad de la pista, la vereda y las paredes; también la textura lisa de los automóviles dando así más realismo a la imagen.

- Nitidez de la imagen.

Todos los elementos de la escena aparecen perfectamente nítidos.

- Iluminación.

Se puede observar la presencia de una potente fuente de luz natural que sería el sol, que provoca una iluminación dura proveniente de la parte frontal izquierda. El autor prefirió ubicarse diagonalmente con respecto al personaje para ganar perspectiva y para que la luz en forma diagonal también a los elementos fotografiados para generar un poco más de volumen y no resulte una imagen plana.

- Contraste.

La imagen presenta un fuerte contraste entre las sombras existentes en las figuras humanas y en los objetos, debido a la iluminación del sol. Hay sombras negras fuertes y blancos intensos, pero sin llegar a una sobre exposición de luz.

- Tonalidad.

La fotografía es presentada en blanco y negro.

B) Nivel compositivo.

Sistema sintáctico o compositivo.

- Perspectiva.

Se acentúa una fuerte perspectiva en la representación. El hecho de que el punto de fuga hacia el que convergen las líneas de la imagen no coincida con el personaje principal hace que esta sea una composición con dinamismo.

- Distribución de pesos.

La distribución de pesos es regular y equilibrada ya que el punto de atención se haya en el primer plano de la imagen en donde se encuentra el niño y el automóvil viejo.

- Ley de tercios.

El autor encontró el encuadre perfecto en la situación fotografiada, pues siguió la ley de tercios, consiguiendo que los dos elementos importantes de la fotografía se ubiquen en los puntos inferiores de la intersección de las líneas de la ley de tercios. Es por eso que logran la atención del espectador a pesar de no ser el punto de fuga de la perspectiva.

- Recorrido visual.

En primer lugar, la mirada de atención se dirige hacia el niño sentado en su carrito, pues como ya se mencionó antes se encuentra dentro de los puntos de la ley de tercios y se podría decir que es el punto de partida de las líneas que convergen en el punto de fuga que forma la perspectiva. En segundo lugar, la mirada de atención se dirige hacia el elemento que está al costado del niño, es decir el automóvil antiguo, pero para especificar más, la atención se dirige hacia el neumático, pues es ahí hacia donde se proyecta la mirada del niño. En último lugar, la mirada se dirige hacia el resto de la calle que se encuentra al fondo del sujeto de la fotografía y hacia el cielo.

- Pose.

Acción representada por un momento espontáneo. No se sabe si Robert le pidió al niño que se quedara ahí mirando el carro, pero según los gestos del niño no parece así.

Espacio de la representación

- Campo/fuera de campo.

El campo de la fotografía no produce dudas al espectador pues los elementos son reconocibles a pesar de que varios de ellos no aparecen completos en la representación

- Abierto/cerrado.

Se puede observar un espacio abierto. Sin embargo la ubicación de la cámara con respecto a los elementos del primer plano remite a una sensación de encierro para captar la atención la mirada del niño que crea una relación de cercanía con el automóvil.

- Interior/exterior.

Se trata de un espacio exterior.

- Puesta en escena.

No se sabe a ciencia cierta si la puesta en escena fue ensayada o dirigida por el fotógrafo, pero remite a una situación de cotidianidad como parte del juego de un niño.

C) Nivel interpretativo.

Articulación del punto de vista.

- Punto de vista físico.

El punto de vista del fotógrafo es claro y conciso, quiso ubicar al espectador como dentro de la escena y tomó la fotografía desde un ángulo frontal a la altura de los ojos del personaje.

- Actitud de los personajes.

La actitud del niño confunde un poco al espectador debido al gesto de su rostro, a primera instancia no produce la sensación de espontaneidad. Sin

embargo el gesto que realiza con su cuerpo remite mucho al concepto de infancia.

- Miradas de los personajes.

La mirada del personaje es un elemento clave en esta fotografía pues crea una fuerte conexión con el elemento inanimado que se encuentra a su costado (el carro), además lleva la mirada del espectador hacia este elemento clave, que si no fuera por él, no llamaría la atención de la misma manera.

Interpretación de la representación fotográfica.

La primera lectura de la imagen invita a comparar el enorme tamaño del vehículo de adulto con el pequeño tamaño del automóvil del niño que está a la izquierda del grande. La comparación de estas escalas representa la existencia de una relación que se establece entre los dos vehículos.

El niño está en la acera y el coche en la pista, la acera marca el límite del mundo del niño y el mundo de los adultos. Sin embargo, un elemento perturbador del mundo del adulto entra en el mundo del niño: una rueda de vehículo de adultos está montada en la acera, además el neumático pinchado es evidencia de que este elemento no pertenece al mundo del niño y la falta de orden. El mundo de los adultos es un mundo de mala conducta, qué está ocasionando daños e invadiendo la niñez de forma imprudente.

El niño observa al auto de su costado connotando que aspira a la edad adulta, pues se encuentra imitando sabiamente sus actividades al estar manejando un pequeño carrito de juguete.

Por tanto, la oposición entre el mundo del niño y el mundo de los adultos no es sólo una oposición de escala y de lugar; es también una oposición de orden. El adulto no sabe cuál es el destino de su mundo y sus límites, en cambio, el niño está en silencio solo observando en el lado del orden.

Otra lectura que se desprende de esta fotografía es comparar la escala del niño con la del automóvil grande, representando al orden del mundo y el desorden ocasionado por la guerra.

El niño connota a lo inmaculado, un mundo sin transgresión y a esto coopera la vestimenta del niño, pues la camisa, los tirantes y el sombrero remiten a seriedad y orden, algo que está en su lugar. El carro grande destartado y lleno de tierra remite al caos.

4.1.2.3. Les petits enfants au lait (Gentilly-1932).



A) Nivel morfológico.

Descripción del motivo fotográfico.

La fotografía está compuesta por elementos muy grandes frente al tamaño de los dos pequeños niños protagonistas que se encuentran subiendo a la vereda y caminando para dirigirse a comprar leche.

La niña más grande de aproximadamente 6 años de edad lleva puesta una boina, una pañoleta en el cuello de color claro, un gran abrigo y botines

altos. En la mano izquierda una galonera de leche, y con la mano derecha está sujetando la mano de su pequeño acompañante.

El niño pequeño de aproximadamente 3 años de edad lleva un gorro de color claro que casi tapa sus ojos, una bufanda que llega hasta su boca, un abrigo largo y zapatos con medias largas.

Detrás de ellos hay dos edificios gigantes, al de la izquierda no lo ilumina el sol y no se puede ver su final. El de la derecha sí está un poco iluminado por el sol, y se puede ver dónde acaba.

Entre los dos edificios hay un espacio que tal vez sea un pequeño pasaje, y casi a la altura de ese pasaje, al frente, se encuentra caminando por la pista un niño al que no se le ve el rostro y es más grande que los dos protagonistas.

Los dos niños se encuentran caminando por una amplia vereda y a la derecha hay una tienda de fachada blanca de la que no se logra identificar su nombre completo pero que está totalmente iluminada por el sol.

Elementos morfológicos.

- Punto.

El punto de atención se encuentra ubicado en el tercio inferior izquierdo de la fotografía y se trata de la pareja de niños caminando tomados de la mano. El punto de atención no coincide con el punto de fuga por lo que hace que sea una composición dinamizadora y con movimiento. Aunque hay un niño que se encuentra posicionado exactamente en el punto de fuga no podría ser considerado un punto de atención, pues sus prendas de vestir oscuras se pierden entre las sombras del edificio de atrás y lo hace pasar desapercibido.

- Línea.

En la imagen hay predominio de líneas rectas, esto se puede notar en el contraste de líneas verticales (formadas por los edificios y la casa o tienda del primer plano) y horizontales (formadas por las aristas de las veredas y la pista ubicadas de forma diagonal dando perspectiva a la imagen).

- Plano Espacio.

Se pueden observar en la fotografía dos planos, el primero corresponde a la pareja de niños que se encuentra caminando junto a la tienda que tiene la palabra “società”, y el segundo plano que contiene a los edificios grandes y al niño caminando a lo lejos.

- Escala.

Los personajes de la fotografía fueron retratados en un plano general. Los niños se encuentran ubicados a lo lejos de la posición de la cámara y difícilmente se les puede identificar los rasgos faciales y corpóreos, sin embargo se puede sospechar que se trata de una niña de 6 años llevando de la mano a un niño de 2; el plano es lo suficientemente abierto y general para mostrar que los niños van caminando sin ningún adulto que los acompañe y que acaban de cruzar una pista.

- Forma.

Se proyecta sobre la representación, el reconocimiento de las figuras dominantes en ella, como son las formas geométricas simples del rectángulo que se observan en la forma de los edificios. Las figuras de los niños constituyen formas asimétricas, que, a pesar de ser los protagonistas de la fotografía, no denotan un valor de forma dominante.

- Textura.

No se aprecia grano en la fotografía. Las superficies, a pesar de estar iluminadas lateralmente, no presentan rugosidad.

- Nitidez de la imagen.

Los personajes de la fotografía se pueden apreciar de manera nítida al igual que los elementos que componen la imagen, es decir, la imagen tiene una nitidez plena.

- Iluminación.

La luz en la fotografía proviene de una fuente potente y es obvio que se trata del sol, pues los edificios también hacen sombras fuertes y una luz así de abarcadora y grande solo puede ser dada por el sol. La iluminación dura se encuentra de manera lateral y algo alta en cuanto a la posición de

los personajes y diagonal en cuanto a la posición de la cámara. Al parecer el autor buscaba a toda costa lograr volúmenes con una luz lateral para sus personajes fotografiados. Se señala que el sol está ubicado un poco a lo alto porque las sombras de los niños son cortas y esto solo se logra cuando la fuente de luz golpea en ángulo picado a los elementos fotografiados.

- **Contraste.**

Debido a la luz dura se generan contrastes fuertes en la fotografía, creando sombras marcadas y tonalidades negras y blancas.

- **Tonalidad.**

Fotografía con fuerte predominancia de blancos y negros, y pocos tonos de la gama de grises.

B) Nivel compositivo.

Sistema sintáctico o compositivo.

- **Perspectiva.**

El primer elemento que se debe resaltar es la presencia de profundidad de campo debido al diafragma cerrado, cuya perspectiva contribuye a otorgar de un fuerte dinamismo a la fotografía. El autor utilizó las líneas oblicuas que forman los bordes de las veredas para generar perspectiva.

- **Distribución de pesos.**

La distribución de pesos es irregular, debido a que los personajes de la imagen, a pesar de ser protagonistas tienen una escala de tamaño muy pequeña con respecto a los elementos de su alrededor. El autor además de retratar el diminuto tamaño de los niños se ubicó lejos de ellos para darle un significado a esta ubicación y tamaño de los personajes. Sin embargo, a pesar de que los elementos del entorno prácticamente son gigantes, los niños siguen siendo el punto de atención, por lo tanto la distribución de pesos es equilibrada.

- Ley de los tercios.

Robert Doisneau hace un perfecto uso de la ley de tercios en esta fotografía, pues los personajes se centran en el punto inferior izquierdo de la intersección de las líneas de la ley. Fue acertado al hacer uso de este recurso, pues de haber puesto a los personajes en el centro no habrían tenido el impacto que generan al estar en esta posición.

- Recorrido visual.

En primer lugar la mirada de atención se centra rápidamente en los personajes de la fotografía que conforman un todo. Seguidamente se dirige hacia la parte derecha del encuadre pues la dirección hacia la que se dirigen los niños hace que la mirada automáticamente se coloque en esta parte de la fotografía pues el espectador quiere saber hacia dónde caminan estos personajes.

- Pose.

No hay ninguna pose artificiosa en la fotografía, los niños son capturados en un momento cotidiano en el que se dirigen a comprar leche.

Espacio de la representación.

- Campo/fuera de campo.

Incluidos en el campo fotográfico se pueden ver a los niños, la tienda de la derecha, la vereda, la pista, el niño caminando detrás y los edificios. Fuera de campo se encuentra el cielo.

- Abierto/cerrado.

Es un espacio completamente abierto. Ni siquiera el ángulo permite acercarse a los personajes. Todo el entorno lo evidencia, haciendo a los personajes parte de él.

- Interior/exterior.

Es un espacio exterior. Se trata de la calle.

- Puesta en escena.

Hay una puesta en escena marcada por la espontaneidad de la situación. La escena refleja la cotidianeidad de un acto realizado por los personajes.

C) Nivel interpretativo

Articulación del punto de vista.

- Punto de vista físico.

Robert Doisneau se ha colocado en una posición directa frente a los personajes que retrató, por lo que se evidencia un ángulo frontal en el que acapara todos los elementos gigantescos que añaden al significado de la representación.

- Actitud de los personajes.

Los niños se encuentran caminando hacia un determinado destino, su actitud es natural y fresca, propia de la niñez.

- Miradas de los personajes.

La mirada de los personajes no suma a la representación fotográfica.

Interpretación de la representación fotográfica.

Lo primero que hay que resaltar de esta fotografía, y que fue, probablemente la intención del fotógrafo, es la diferencia de proporciones entre los personajes y el espacio que los rodea. Robert Doisneau eligió quizás, situarse lejos de los niños por dos razones: para reducirlos aún más en tamaño (más no en importancia) y para no interferir en el accionar de estos pequeños. La pareja de niños se observa muy pequeña frente al gran tamaño de los edificios y en cuanto al tamaño de la foto. Esto remite a que la niñez se muestra como un aspecto poco relevante en cuanto a importancia para la sociedad.

Comparando la escala de tamaño que tienen los niños en la foto con el tamaño que tiene la tienda con la palabra "sociedad", hace referencia a que los niños ocupan un lugar muy pequeño y débil dentro de ella, pues durante la II guerra mundial, no importó si los niños resultaban dañados y perjudicados. Y en general, en aquellos años, los niños no implicaban el

porvenir de una sociedad, las familias tenían hijos por montones y no importaba si se educaban o no.

La niña sonriente lleva al pequeño niño tomándolo de la mano y tiene una vestimenta de persona mayor, representando así a todos los niños que quedaron desamparados y sin padres, tuvieron que tomar el control de sus vidas, ir por la leche ellos mismos y superarse.

El fotógrafo manifiesta su concepción de la situación y dispara en el preciso momento en el que la niña sonríe, para expresar una cualidad que la niña está representando, la de la resiliencia de una sociedad, un pueblo sometido al sufrimiento y que a pesar de todo aún conserva la esperanza y la alegría.

El que esté vestida con vestimenta de adulto representa a los niños que se vieron afectados y saltaron la etapa de la niñez para enfrentar la dura realidad y sobresalir sin sus padres, niños que quedaron sometidos al dolor.

4.1.2.4. Le poterne des peupliers (París-1994).



A) Nivel morfológico.

Descripción del motivo fotográfico.

En la fotografía se observa la presencia de un solo personaje, se trata de un niño captado en pleno salto. Tiene un gorro negro, una camisa de manga larga, unos shorts y zapatos con medias largas. El salto que da pareciera que se enrumba hacia adelante más no se trata de un salto hacia arriba, esto se deduce por la posición de sus piernas y brazo.

La superficie del piso es desprolija, es decir, se trata de una especie de monte o un montículo de tierra alto.

A la izquierda del niño se observa un pequeño árbol muy delgado, con pocas ramas y sin hojas.

Al fondo de este primer espacio se observan edificios lejanos y también el cielo con muchas nubes.

Elementos morfológicos.

- Punto.

El punto de atención se haya en el centro de la imagen y se trata del niño que se encuentra saltando. Por ser un elemento de tonalidad más oscura que la del resto y por el dinamismo del movimiento del niño es que se haya en él el punto de atención.

- Línea.

Se puede observar una línea de contorno del piso, que divide los planos de la composición de la fotografía. Las líneas horizontales y verticales de los edificios del fondo son las únicas rectilíneas de la imagen que se conjugan con las líneas curvas del árbol ubicado en el primer plano que generan movimiento y dinamismo.

- Plano-Espacio.

En la fotografía existen dos planos distintivos. El primer plano está conformado por el piso o montículo de tierra sobre el que se encuentra saltando el niño y el árbol sin hojas. A pesar de que no existen elementos que generen perspectiva se puede hallar un segundo plano que se distingue del primero por la lejanía de los objetos, en este caso por la lejanía de los edificios que se vuelven uno con el cielo.

- Escala.

La fotografía muestra un conjunto de elementos cercanos y lejanos por lo tanto se puede distinguir que ha sido tomada en plano general en donde se incorporan los dos planos espaciales.

- Forma.

La imagen se encuentra conformada por formas rectilíneas y curvas, ninguna de estas predomina. Sin embargo son las formas curvas las que se podrían tomar como principales, pues, se encuentran en el primer plano de la fotografía.

- Textura.

Presenta superficie absolutamente nítida y lisa, ausente de granulado.

- Nitidez de la imagen.

Impecable, todos los elementos se observan claros y enfocados.

- Iluminación.

La fotografía está tomada en un ambiente exterior, es decir, al aire libre, por lo que se asume que la iluminación es plenamente natural. Hay un contraste fuerte, y una luz fuerte del lado derecho de la imagen, y esto denota que el sol estaba saliendo u ocultándose.

Aunque los elementos principales de la foto se encuentran iluminados por la potente luz lateral del sol, los demás elementos también se encuentran iluminados sutilmente por la luz rebotada por las nubes, sin ser tocados directamente por el sol.

La luz del sol es lateral pero un poco trasera, pues los elementos del primer plano de la foto casi se pueden observar a contraluz, creando así un contorno de luz alrededor del personaje y separándolo del fondo de la imagen.

- Contraste.

Imagen con mucho contraste debido a la fuerte luminosidad que emana la fuente de luz, en este caso, el sol. La imagen se divide claramente en dos planos debido a los elementos oscuros de la parte inferior de la foto y los elementos claros de la parte superior.

- Tonalidad.

Fotografía en blanco y negro, carente de grano, sin predominante cromática.

B) Nivel compositivo.

Sistema sintáctico o compositivo.

- **Perspectiva.**

Aparentemente es una fotografía que se podría unir a la simplicidad, por su simetría, su regularidad, pero no por ello deja de ser una imagen compleja. La fotografía presenta la profundidad de campo marcada para distinguir el horizonte más lejano y el cielo. No hay perspectiva por lo que resta a la fotografía dinamismo.

- **Distribución de pesos.**

El sujeto de la imagen ocupa una mínima parte de la imagen, sin embargo, su actitud y pose hace que la carga de atención se vaya hacia él. Aunque queda un tanto condicionado por el gran espacio que ocupa el montículo de tierra y el cielo, lo que hacen que todo el protagonismo no se lo lleve la figura central, sino que quede repartido entre esta, las rocas y el cielo. Además la ubicación del personaje es centrada y esto hace que haya un equilibrio de pesos.

- **Ley de tercios.**

No cumple la ley de los tercios, pues en los cuatro puntos en los que se cruzan las cuatro líneas imaginarias (2 líneas equidistantes verticales y 2 horizontales) no se encuentra el motivo que se desea resaltar dentro de la composición, ya que el centro de mayor interés es el sujeto fotográfico y no ocupa ninguno de estos puntos, sino que el interés se encuentra situado en el centro geométrico de la imagen, por lo que su peso compositivo es menor que si se encontrara en los puntos más alejados de este centro, por ser una zona débil de atracción visual.

- **Recorrido visual**

El primer golpe de vista que se hace sobre la fotografía está en el niño que se encuentra saltando, o sea, en el sujeto fotográfico e inmediatamente después la mirada se dirige con al árbol torcido, luego hacia el cielo y por

último al montículo de tierra que funciona como suelo. Esto ocurre gracias a los tonos cromáticos, pues de un tono negro (el árbol) se pasa a uno gris claro (el cielo), y por último, de este a otro tono negro (el suelo).

- Pose.

El personaje se encuentra realizando una acción totalmente espontánea por lo que se determina que no tiene una pose adrede.

Espacio de la representación.

- Campo/fuera de campo.

Robert Doisneau decidió encuadrar la fotografía de una manera en concreto, siendo consciente de lo que dejaba fuera de campo. Hizo una selección, sustrajo este trozo de realidad y optó por poner fuera del campo la continuación de uno de los edificios, también el cielo ya que es difícil de abarcar y la continuación del suelo. Pone en el campo al niño completamente y al árbol torcido.

- Abierto/cerrado.

Es un espacio amplio y abierto en el que la mirada puede contemplar elementos muy lejanos.

- Interior/exterior.

La fotografía ha sido captada en un exterior.

- Puesta en escena.

La captura de la acción del niño es parte de una puesta en escena natural y espontánea.

C) Nivel interpretativo

Articulación del punto de vista

- Punto de vista físico

El fotógrafo utiliza el contrapicado y consigue así fortalecer la personalidad del protagonista y construir la esencia de la acción. Al fotografiar desde un

nivel inferior al de la altura de los ojos el salto del niño queda potenciado. La posición de la cámara queda ligeramente ladeada con lo que consigue darle a la acción un mayor dinamismo.

- **Actitud de los personajes.**

El niño muestra ante la cámara un salto espontáneo por lo tanto su actitud tiene mucha frescura. Además se crea cierto misterio por la dirección del salto ya que no se sabe hacia dónde va a saltar.

- **Calificadores.**

El ángulo con el que el fotógrafo decide tomar la fotografía y el momento capturado califican al personaje como aventurado e intrépido.

- **Miradas de los personajes.**

Debido a la posición del personaje no se puede diagnosticar la dirección de su mirada. Esto es parte de la intriga y misterio que quiere generar el autor a los espectadores, pues como ya se mencionó anteriormente no se sabe hacia dónde se dirige su mirada por lo tanto, no se sabe dónde terminará ese salto.

Interpretación de la representación fotográfica.

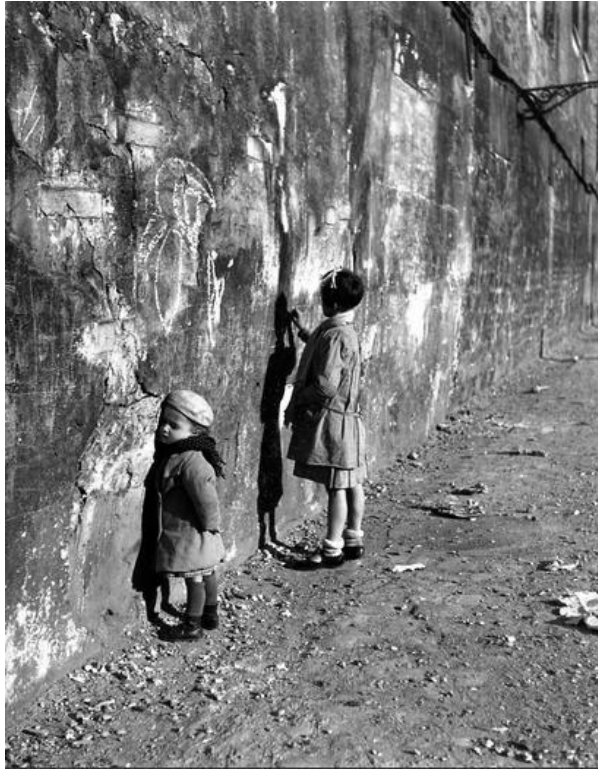
En esta obra, Doisneau crea un gran significado a través del uso del punto de vista bajo, no solo para marcar la silueta del personaje con luz y el cielo, sino para contribuir al efecto que el plano contrapicado parece producir inevitablemente: la situación de superioridad del personaje.

Varios detalles contribuyen además a una reminiscencia: ese salto, el rostro del niño no se muestra en la imagen, es decir, no tiene identidad, él es todos. Tampoco se sabe hacia dónde terminará su salto, y esa energía con la que lo realiza, hacen que el niño sea representante de una infancia plena, con una inocencia incontaminada, y que como debe ser, se muestra libre, aventurera y sobre todo decidida a tener un futuro venturoso.

Aunque el plano de espaldas puede significar la cosificación del personaje al mostrarse sin horizonte, se anula debido a la pose, que al contrario, muestra energía y emoción.

El mismo tono de grises se puede observar entre el piso de tierra y el cuerpo entero del niño que se mimetizan entre sí para confirmar la impresión de que pertenecen al mismo lugar, la tierra es el lado más oscuro de la infancia, pero por ser una etapa indefensa y el niño, como ya se mencionó antes, es el salto que lleva hacia un nuevo porvenir.

4.1.2.5. La premiere maitresse(París-1935).



A) Nivel morfológico.

Descripción del motivo fotográfico.

Se observa a dos niños parados con el cuerpo dirigido hacia un gran muro. El niño de la izquierda es mucho más pequeño que la niña de la su costado, tiene la parte derecha de su rostro pegada en el muro y un gesto de molestia o dolor. Tiene los brazos hacia atrás y sus manos están sostenidas una con otra, los pies están separados.

Su ropa es invernal, lleva un saco largo, un short, medias largas, zapatos, una bufanda y un gorro.

La niña tiene la mirada en el muro, pues se encuentra dibujando algo en él con su mano derecha, y la mano izquierda la tiene metida en el bolsillo izquierdo de su saco. Su cabello es corto y oscuro y lleva un moño en la parte izquierda de su cabeza.

Su ropa también es invernal, lleva un vestido hasta más debajo de la rodilla, un saco largo, una bufanda, medias largas pero caídas y dobladas hasta la altura del tobillo, y unos zapatos oscuros.

La luz es lateral y los golpea por la parte trasera de su cuerpo haciendo que se proyecten sus sombras en el muro, la sombra de la niña es la más marcada pues se encuentra separada del muro, mientras que la del niño no, porque como ya se mencionó anteriormente tiene el rostro apoyado al muro.

El piso está compuesto por tierra, piedras pequeñas y algo de basura. El muro está desgastado y descascarándose, esto hace que se generen figuras abstractas y sin forma, también se puede observar que alguien dibujo algo en él con tiza.

En la parte superior derecha se observa un fierro que sale de la pared como si fuera parte de la estructura de un farol viejo.

Elementos morfológicos.

- Punto.

La fotografía contiene dos puntos de atención: el niño y la niña. Estos dos puntos de atención se encuentran casi en el centro de la imagen y forman parte de una línea diagonal que proporcionará perspectiva a la fotografía.

- Línea.

La imagen está marcada por una gran rectilínea diagonal formada por la arista del muro con el piso. Esta línea al coincidir con los ejes diagonales tiene una capacidad dinamizadora muy evidente, pues uno de los elementos que más resalta es la perspectiva, que hace que el muro se vea

gigante y largo con respecto a los niños, dotando de significados a la imagen.

- Plano Espacio.

En la fotografía no se puede observar una superposición de figuras que sitúen a los elementos más cercanos o lejanos de otros, por lo tanto se puede hablar de un solo plano o espacio en donde se encuentran localizados los personajes.

- Escala.

La fotografía muestra una pareja de niños junto a un gran muro, ellos conforman un cuarto de la imagen, con respecto a la escala, entonces se trata de un plano general, mostrando así las características del espacio que los rodea.

- Forma.

Hay un predominio de las superficies rectilíneas y planas, pues el espacio está conformado solo por un muro y el piso. Carece de elementos que adornen la foto salvo por las manchas abstractas en la pared desgastada.

- Textura.

Ausencia de grano y definición lumínica igualada.

- Nitidez de la imagen.

Completamente nítida.

- Iluminación.

Hay una gran fuente de luz natural, es una iluminación dura pues genera sombras fuertes de los personajes y de las piedras sobre el muro. La iluminación es lateral es por eso que genera volumen en los elementos de la fotografía, dando así un valor bidimensional y generando texturas, sobre todo en el piso, el cual tiene piedras y tierra que podrían tener un significado en la connotación de la imagen.

- Contraste.

Debido a la iluminación dura, se genera un fuerte contraste con presencia de tonos blancos y negros. Este contraste se mantiene por igual en toda la imagen.

- Tonalidad.

Fotografía en blanco y negro.

B) Nivel compositivo.

Sistema sintáctico o compositivo.

- Perspectiva.

Hay una acentuada profundidad de campo y la presencia de líneas rectas permiten la generación de perspectiva en la imagen, contribuyendo así a darle un fuerte dinamismo a la fotografía.

- Distribución de pesos.

Los sujetos de la imagen ocupan una mínima parte de la imagen. Si se considera como un todo a los dos sujetos, siguen constituyendo una parte mínima de la imagen en comparación con los elementos que se encuentran a su alrededor como el piso y el gran muro. Por lo tanto se podría considerar una composición equilibrada.

- Ley de tercios.

El autor sigue la regla de tercios, si bien uno de los sujetos (la niña) coincide con el centro geométrico de la imagen, el otro personaje sí se encuentra situado en uno de los puntos de las líneas de intersección de las líneas de tercios.

- Recorrido visual.

A pesar de que hay dos focos de atención, el primer punto de dirección de mirada es la niña, que se encuentra ubicada en el centro geométrico de la imagen, por lo que su peso compositivo es menor que si se encontrara en los puntos más alejados de este centro, sin embargo tiene un gran

atractivo visual debido a los contrastes que genera ella y su sombra. El segundo punto de atracción visual es el niño que se encuentra ubicado en uno de los puntos de las líneas de intersección de las líneas de tercios. En tercer lugar la mirada se dirige al piso y al gran muro y a la perspectiva que estos generan.

- Pose.

Los personajes se encuentran en una situación que obedece a su cotidianidad. No se encuentran posando por lo que la posición de su cuerpo es natural.

Espacio de la representación.

- Campo/fuera de campo.

La imagen muestra un “campo” que corresponde a los niños, el piso y el muro frente al que están parados. El fuera de campo corresponde a los edificios del final del muro y el cielo.

- Abierto/cerrado.

Se trata de un espacio abierto y amplio en el que se puede contemplar una enorme extensión de terreno perteneciente al muro y al suelo. Esto es para mostrar la majestuosidad del muro frente al pequeño tamaño de los niños, elemento que connota algo importante que se verá más adelante

- Interior/exterior.

La toma se realizó, evidentemente, en el exterior.

- Puesta en escena.

La captura de la acción de los niños fue espontánea. La puesta en escena que hizo Robert Doisneau se dio naturalmente, los niños se encontraban realizando una acción que se quedó plasmada en la fotografía sabiendo aprovechar bien todos los elementos geométricos para lograr una gran composición.

C) Nivel interpretativo.

Articulación del punto de vista.

- Punto de vista físico.

La fotografía fue tomada en un ligero picado, al parecer el autor no se agachó para tomarla, sino que la tomó parado desde su altura, pues la cámara no está ubicada a la altura de los ojos de los niños sino que más arriba.

- Actitud de los personajes.

La actitud de los personajes que es casi estática, remite a la inmersión a sus propios mundos interiores.

- Calificadores.

Los personajes realizan acciones apacibles, por lo que es un calificador de que son niños con una fuerte intromisión y que puede representar algo para la interpretación de la fotografía.

- Miradas de los personajes.

El niño se encuentra con los ojos cerrados, clausurando así su visión hacia el mundo, y la niña se encuentra mirando lo que está dibujando. Sus miradas refuerzan la calificación que se les dio a los personajes.

Interpretación de la representación fotográfica.

Esta fotografía posee un alto valor de intromisión, de significado, no solo por la foto en sí, sino por la actitud de los personajes que es muy enigmática, remite a la inmersión a sus propios mundos interiores.

El que los dos niños estén parados frente al muro hace referencia a que se encuentran aferrándose a algo de gran magnitud para sentirse protegidos y acogidos.

Este gran muro representa a todos sus ideales, es el gran lienzo de su imaginación, la realidad que quisieran vivir o la realidad en la que se

transformarán y el mundo de fantasía al que escapan para no ver el que tienen detrás de ellos.

Se puede observar que los dos niños están ubicados frente al muro y dando la espalda a un espacio que no sale en la fotografía. Esto lleva a connotar que dejan de prestar atención a una realidad con la que no se sienten conformes, los escombros y piedras en el suelo connotan que esa realidad a la que están dando la espalda no es una realidad atractiva

El fotógrafo en el plano y ubicación que eligió para hacer la foto, le da gran cobertura a la magnitud del muro, es ahí donde este adquiere importancia. El niño pequeño se encuentra con el rostro pegado al muro, pues al tener una edad tan corta, tiene la capacidad imaginativa más desarrollada y no distingue la realidad de la irrealidad, por eso se sumerge en ese mundo fantasioso en el que se encuentran las cosas que quiere vivir.

El gesto de su rostro permite connotar la añoranza de algo y esto se representa en la forma abstracta que genera la pared descascarada de la pared en el que el niño está apoyado.

Se puede apreciar una figura formada por las rasgaduras del muro. Esta figura parece la forma de una mujer voluptuosa, connotando que el niño añora una presencia maternal que quizás se le fue arrebatada, genera una idea gracias a su imaginación es por eso que se aferra a eso.

El sol en esta parte de la representación genera dos significados, el primero es que es un elemento externo que calienta la pared, como si fuera el combustible que hace girar al mundo fantasioso del niño, este último pega su rostro a esa realidad generada en su mente que es cálida, acogedora y le quita el frío de aquello que lo agobia.

La niña que se encuentra al costado del niño está dibujando algo, su mano se ubica justo en el contorno de su sombra, esto connota que al ser ya una niña de una edad más avanzada, con una lógica, un razonamiento y conciencia más formada, se da cuenta de todos los sucesos perversos que ocurren a su alrededor. La sombra es oscura siempre, y al estar

dibujándola está formando una versión oscura de ella, es decir, como una versión ya no inmaculada.

El segundo significado del sol es negativo, ya que esa sombra es consecuencia de la realidad que está detrás de ella es representada por el sol y que se proyecta en el gran muro que contiene las añoranzas, el nuevo mundo y la imaginación de los niños.

4.1.2.6. L'enfant papillon(París-1945).



A) Nivel morfológico.

Descripción del motivo fotográfico.

Se observa a un solo personaje en la fotografía, un niño que está caminando en dirección a la cámara, este detalle se sabe por la posición de su pie derecho que está a punto de dar un próximo paso. Lleva el cabello corto y claro, y el gesto de su rostro refleja que está divirtiéndose y riendo.

Sus dos brazos están al costado de su cuerpo, el de la derecha más adelante que el derecho, y tiene los puños semi cerrados. Sus piernas también están una delante de la otra, la derecha en el momento de la captura de la fotografía al parecer era la que estaba moviendo para caminar porque sale ligeramente movida.

Su ropa no es tan invernal, solo lleva un pantalón, una chompa larga y unos zapatos.

El suelo es de tierra y piedras con marcas de llantas de algún vehículo de transporte. Detrás del niño se puede ver un largo camino curvo. En la parte izquierda del camino hay unas plantas secas y al fondo muchas casas y edificios. En la parte derecha del camino se puede observar apenas un pedazo de casa o edificio.

Elementos morfológicos.

- Punto.

La fotografía contiene un punto de atención, se trata del único personaje, el niño; y se encuentra en la parte inferior derecha, respetando la regla de los tercios y que crea una construcción compositiva dinamizadora.

- Plano Espacio.

Se puede observar una superposición de figuras, pues el personaje se encuentra en primer plano y el principal, el fondo es el segundo plano y el secundario. Lo que ayuda a separar estos dos planos son las líneas que se encargan de dar perspectiva para separar los elementos cercanos de los lejanos y también la profundidad de campo.

- Escala.

Aunque la fotografía contiene dos planos o espacios, se concentra en un plano general, que deja ver el entorno en el que se encuentra el personaje. Sin embargo, a pesar de que niño se encuentra lejos de la cámara, lo cual distanciaría habitualmente al espectador del motivo fotografiado, produce cierto grado de cercanía emocional, pues se encuentra caminando hacia la cámara y por su posición en el encuadre.

- Forma.

Presencia de superficies rectilíneas y asimétricas. Al fondo se pueden observar edificios, sin embargo no son las superficies y formas rectilíneas las que predominan en la imagen, pues estas se encuentran en segundo plano.

- Textura.

Ausencia de grano.

- Nitidez de la imagen.

Definición de elementos del primer plano. En el segundo plano los elementos se encuentran ligeramente desenfocados.

- Iluminación.

La fotografía muestra una iluminación difusa, es decir, no hay una fuente de luz fuerte. La luz es natural y suave, rebotada por las nubes hacia la superficie. Sin embargo, la mitad del cuerpo del niño se muestra más iluminada que la otra mitad, por lo que se podría tratar del sol a punto de ocultarse o a punto de salir. La posición de esta fuente suave de luz, no es lateral, sino en forma de media luna, iluminando así diagonalmente por la parte delantera al personaje de la fotografía.

- Contraste.

No se perciben contrastes fuertes en la fotografía, al no haber una fuente de luz potente no se forman sombras totalmente negras, más bien se componen valores pertenecientes a la gama de grises.

- Tonalidad.

Fotografía en blanco y negro, con valores pertenecientes a la gama de grises.

B) Nivel compositivo.

Sistema sintáctico o compositivo.

- **Perspectiva.**

Cabe destacar la perspectiva generada por las líneas curvas y oblicuas que se dirigen hacia un punto de fuga, esto genera que la imagen sea dinámica. Casi no hay profundidad de campo, es decir los elementos del fondo si se pueden distinguir pero no se perciben tan nítidos.

- **Distribución de pesos.**

El sujeto de la fotografía ocupa gran parte de la imagen, ya que es donde se encuentra la esencia de la idea que el autor quiere transmitir. Hay otro elemento importante que también cobra importancia en cuanto a la escala dentro de la imagen y este es el camino de tierra, esto ocasiona que no todo el protagonismo se lo lleve la figura principal.

- **Ley de tercios.**

Robert Doisneau respetó en este caso la Ley de tercios, pues el personaje de la fotografía se encuentra ubicado en uno de los puntos de las líneas de intersección de las líneas de tercios, logrando así que llame la atención visualmente.

- **Recorrido visual.**

El primer elemento que genera atención visualmente es efectivamente el niño, esto debido a lo mencionado anteriormente, pues se encuentra en uno de los puntos de las líneas de intersección de la regla de tercios. Inmediatamente la mirada se deriva al camino que se encuentra detrás de él y por último hacia los elementos del fondo como los edificios, casas y cielo.

- **Pose.**

El personaje es captado es una acción cotidiana, se nota claramente que no hay una pose ensayada, esto demostrado por el gesto del niño en su rostro.

Espacio de la representación.

- Campo/fuera de campo.

Entre los elementos que se distribuyen dentro del “campo” se incluyen el niño, el camino de tierra, y las casas del fondo. Fuera de campo está el cielo, la continuación de la casa de la parte derecha que no aparece completamente en el encuadre y la continuación de la vegetación de la parte derecha.

- Abierto/cerrado.

Es un espacio abierto y amplio, para permitir la admiración de los elementos lejanos al sujeto y al entorno que lo rodea. Sin embargo, la cercanía del sujeto a la cámara, el tipo de plano y ángulo remite a la idea de un espacio cerrado, de intimidad con él.

- Interior/exterior.

La toma se realizó en el exterior.

- Puesta en escena.

No hay una puesta en escena ensayada, se evidencia claramente que la actitud del personaje pertenece a una acción espontánea.

C) Nivel interpretativo.

Articulación del punto de vista.

- Punto de vista físico.

El autor toma la fotografía desde un ángulo frontal. La cámara se encuentra a la altura de la mirada del personaje y muy cerca, logrando un encuentro directo y de impacto con él.

- Actitud de los personajes.

El niño se encuentra realizando una acción no premeditada, solo es capturado caminando hacia algún punto detrás de la cámara, el movimiento se evidencia porque uno de sus pies sale movido.

- Calificadores.

El gesto del niño y el que uno de sus pies esté movido lo califica como un niño dinámico y que se dirige a realizar algo emocionante.

- Miradas de los personajes.

La mirada del personaje refuerza más la idea de acto espontáneo, pues parece una mirada que no tiene un punto directo de observación, fue atrapada al azar.

Interpretación de la representación fotográfica.

L'enfant papillon, es la única fotografía de la serie tomada desde esta perspectiva, es decir, mostrando totalmente frontal y cercano al personaje. Doisneau ha logrado transmitir confinamiento con el niño gracias a las decisiones técnicas tomadas.

El primer significado se le da a uno de los pies del niño, el cual se puede observar movido o barrido, lo cual remite a que se encuentra caminando hacia a algún lugar y en búsqueda de algo, de un momento o de una nueva etapa.

El camino que el niño deja atrás significa la transición de una realidad a otra, de una etapa nebulosa y tormentosa, una especie de cárcel representada por las casas y edificios del fondo. Esta es la transición después de un escape hacia un nuevo destino que se encuentra al final del camino.

El gesto del rostro del niño connota que está a punto de vivenciar algo que ansía vivir y que le emociona, es casi el final de un camino amplio y con baches. El viento que le da de frente representa a la libertad, esa libertad que necesita para dejar todo lo que tiene detrás y que lo tenía en cautiverio.

El sol que le alumbra el rostro representa la luz de una realidad pacífica y que hace que se proyecte la sombra oscura del niño pero cortada por la mitad, remitiendo a que la versión oscura de él no llegó a manifestarse, el

niño sale librado de toda consecuencia mala que haya podido ocasionar este pasado tormentoso.

4.1.2.7. La voiture fondue (Paris- 1944).



A) Nivel morfológico.

Descripción del motivo fotográfico.

En la fotografía se observa a un grupo de 5 niños subidos en un auto hecho chatarra. El primero de la derecha, es un niño de aproximadamente 10 años y se encuentra sentado observando algo que se encuentra fuera del encuadre, con una pierna encogida, el brazo izquierdo apoyado en ella y con el otro sujetándose de una parte del auto.

El segundo niño, un poco más pequeño también se encuentra mirando hacia la dirección que mira el primer niño. Tiene sujeto con las manos un alambre en forma de gancho y está sentado en el techo del auto.

El tercer niño se encuentra de cuclillas en el interior del auto y mira hacia la dirección opuesta a los primeros dos niños y no tiene el gesto de alegría que tienen los otros.

Hay también otros dos niños muy pequeños sentados en el asiento trasero del auto, no se puede distinguir su sexo pero sí que están dejándose llevar por el juego de los niños mayores.

No está todo el auto en el encuadre y se encuentra ubicado en un descampado lleno de tierra y piedras grandes. Al fondo se observan muchos edificios, árboles y también el cielo.

Elementos morfológicos.

- Punto.

El punto de atención en la fotografía se halla en el último niño de la derecha con una de sus piernas estiradas y la otra encogida. Este punto de atención coincide con el centro geométrico de la imagen por lo que logra crearse una composición estática y sin movimiento.

- Línea.

La imagen contiene un gran número de líneas rectas y curvas que se conjugan. En primer lugar se puede observar líneas rectas generadas por las partes auto viejo como el marco de las ventanas, la superficie y todo el contorno. Los elementos de los edificios del fondo también general líneas rectas que se contrastan con las líneas curvas generadas por el cuerpo de los niños y los escombros que se encuentran alrededor de ellos.

- Plano Espacio.

Se distinguen dos planos en la fotografía que se definen muy bien. El primer plano está conformado por el grupo de niños subidos en el auto viejo y en segundo plano el grupo de edificios que se encuentra al final del descampado. A pesar de que no existen elementos que generen perspectiva se puede hallar un segundo plano que se distingue del primero por la lejanía de los objetos.

- Escala.

A pesar de que se pueden observar los elementos que se encuentran detrás de los niños a lo lejos, no aparece en la fotografía lo que se encuentra alrededor de ellos; por lo tanto se trata de un plano conjunto,

evidenciando la presencia de un grupo de niños que acaparan un gran espacio en el tamaño de la imagen.

- Forma.

Hay un predominio de las líneas rectas en disposición convergente hacia el grupo, atrayendo la mirada hacia ellos. Las formas asimétricas del conjunto de niños acaparan toda la imagen y restan importancia a las formas cuadradas y rectangulares de los edificios que se encuentra en segundo plano.

- Textura.

No se aprecia grano en la fotografía.

- Nitidez de la imagen.

La imagen tiene una nitidez plena, todos los elementos se aprecian con claridad.

- Iluminación.

Todo indica que la luz es natural, pues la fotografía fue hecha en un ambiente exterior. El cielo funciona como difusor de luz natural para que todos los elementos estén proporcionalmente iluminados, pero hay unos toques de luz fuerte en algunas partes del cuerpo de los personajes, esto se trata del sol que llega pobremente al plano.

- Contraste.

No hay un elevado contraste, hay predominancia de colores negros, pero también de tonos intermedios ya que no hay luces ni sombras muy potentes.

- Tonalidad.

Blanco y negro sin saturación y variados niveles de gris.

D) Nivel compositivo.

Sistema sintáctico o compositivo.

- Perspectiva.

El primer elemento que se debe resaltar es la presencia de profundidad de campo debido al diafragma cerrado, esto provoca que se aprecia nítidamente la perspectiva, que contribuye a otorgar de un fuerte dinamismo a la fotografía.

- Distribución de pesos.

Todos los elementos están debidamente equilibrados, aunque hay un desplazamiento del grupo hacia la izquierda del encuadre no genera un desequilibrio por la dirección de las miradas mencionadas anteriormente.

- Ley de tercios.

Aunque el centro de atención es el centro físico de la imagen por tratarse de los dos niños que dirigen su mirada hacia algún punto fuera del encuadre, el grupo se corresponde en cierta medida con el tercio vertical izquierdo ya que todos se encuentran subidos en el auto que está ubicado en la parte izquierda del encuadre.

- Recorrido visual.

El recorrido visual se ve abocado hacia el grupo. En primer lugar a los personajes que dirigen sus miradas inquietantes y luego hacia los demás niños que se encuentran dentro del carro.

- Pose.

No hay evidencia de que los personajes se encuentren posando, sus actitudes parecen propias de la espontaneidad.

Espacio de la representación.

- Campo/fuera de campo.

Resulta evidente que los personajes que se encuentran mirando algo que está fuera de campo haga que se obtenga una complicación de ambos por contigüidad.

- Abierto/cerrado.

Se trata de un espacio abierto y delimitado.

- Interior/exterior.

Imagen en un exterior.

- Puesta en escena.

Se ha hecho desde un punto de vista compositivo, ya que es indudable que los objetos estaban ya allí desde un primer momento. Lo que se ha acondicionado es el juego de líneas, fugas, miradas; el posado de los personajes.

E) Nivel interpretativo.

Articulación del punto de vista.

- Punto de vista físico.

Foto hecha en plano de conjunto a la altura de la mirada de los personajes.

- Actitud de los personajes.

Los tres primeros niños de la derecha al parecer llevan el mando del juego y del grupo de niños subidos en el auto, se muestran más vivaces. Los últimos dos niños de la izquierda tienen una actitud propia de la edad de un niño de la primera infancia, pues se ven más retraídos. No miran a la cámara, es decir, como ya se mencionó anteriormente, la fotografía es producto de un momento espontáneo.

- Miradas de los personajes.

Los personajes muestran diversas direcciones de miradas, pero las que más sobresalen son las de los niños que están mirando hacia la derecha, pues es el elemento que más llama la atención y que aporta un gran significado a la imagen.

Interpretación de la representación fotográfica.

Hay elementos muy importantes y que le dan el sentido a la representación fotográfica de esta fotografía, estos son las miradas de los personajes.

Hay dos niños en la parte posterior del auto que están mirando hacia adelante con entusiasmo, como si estuviera divisando a lo lejos algo muy bueno. Robert Doisneau los representa como una especie de súper héroes, aquellos niños que se repusieron y lograron obtener algo bueno de la adversidad y que esperan con ansias la llegada de los cambios y las buenas oportunidades para la sociedad en la que viven.

El fotógrafo se vale de los niños para representar a la sociedad es por eso que hay un niño que se encuentra de cuclillas mirando hacia atrás, connota el miedo que siente aún la sociedad porque se vuelvan a repetir estos ataques violentos y que afecten a la tranquilidad de aquellos que ya se encuentran recuperándose. El temor no se va de la noche a la mañana, y esto ocasiona que las personas se mantengan estáticas y se dejen llevar por aquello que les toque vivir, esto está representado por los niños pequeños más débiles y que solo les queda esperar lo que la gente más grande que ellos les tenga deparado.

4.1.2.9 L'aeroplane de Papa (París-1934).



A) Nivel morfológico.

Descripción del motivo fotográfico.

Se observa a dos personajes principales en la fotografía. El primero es un niño que se encuentra dentro de un avión de juguete muy adornado con plantas y flores. El niño lleva puesto un atuendo de marinero blanco y se encuentra mirando hacia el frente, entusiasmado con el camino que observa.

El segundo personaje es un señor que quizás sea su padre y que sostiene un fierro con el que empuja al avión con ruedas. Tiene puesto un traje negro con camisa blanca, y un sombrero

Se encuentran los dos en una acera y detrás de ellos hay dos casas y dos árboles. Aún más atrás hay dos mujeres caminando juntas y observando cerca a los personajes principales

Todos los objetos se encuentran en perspectiva por la ubicación del fotógrafo ante ellos.

Elementos morfológicos.

- Punto:

El vehículo en el que se transporta el niño y el niño en sí conformarían el centro de interés de la imagen, que no coincide con el centro geométrico de la fotografía. Aunque el rostro del hombre también es un elemento que genera impacto, está a un nivel más bajo que la atención que provoca el niño en su avión.

- Línea:

Se observa la presencia de líneas que convergen y apuntan hacia los personajes de la fotografía. Hay dos líneas diagonales provenientes de la división de la vereda y la pista que “traspasa” a los dos personajes, y se podría decir que los une. Las líneas de los vértices de la casa y las de los árboles también llegan imaginariamente a los elementos principales de la imagen.

- Plano Espacio.

Existencia de distintos planos en la imagen, es decir hay distintos elementos que perturban el punto de interés. Como por ejemplo la pareja de mujeres que viene caminando detrás de ellos, las casas y árboles.

- Escala.

Se trata de un plano general en el que los dos personajes aparecen en cuerpo completo y se puede apreciar todo el espacio que los rodea.

- Forma.

La disposición de los personajes, reencuadrados por las líneas oblicuas, construyen formas cuadrículadas y con vértices que rellenan todo el espacio que rodea a los dos personajes.

- Textura.

El grano fotográfico es apenas perceptible en esta imagen. La iluminación dura no contribuye a resaltar la textura de la piel de los personajes.

- Nitidez de la imagen.

Se puede afirmar que todos los elementos de la imagen están en foco.

- Iluminación.

La iluminación es un elemento muy interesante en esta fotografía, puesto que está ubicada opuestamente a la cámara. La fuente de luz sin dudas es el sol, lo curioso es que genera una gran cantidad de iluminación como para lograr ese brillo en el rostro de los personajes, pero no genera sombras bruscas, al parecer una nube no tan gruesa estaba delante del sol y funcionó como una suerte de difusor.

- Contraste.

La luz natural no produce sombras duras en la fotografía. Se puede afirmar entonces que hay un moderado contraste que apoya la pasividad que transmite la fotografía.

- Tonalidad.

No hay tonos negros muy fuerte, resaltan más bien los tonos intermedios. En la copia que se dispone se puede observar que el blanco y negro tienen una ligera dominante sepia, esto ayuda a transmitir calidez hacia el espectador.

B) Nivel compositivo.

Sistema sintáctico o compositivo.

- Perspectiva.

Es un elemento relevante en la fotografía, pues se pueden observar diferentes perspectivas ocasionadas por las líneas del suelo. La perspectiva más importante es la que ubica a los dos personajes uno detrás del otro con la presencia del camino que están recorriendo.

- Distribución de pesos.

El peso de la composición se sitúa en los personajes protagonistas de esta imagen, que no están emplazados en el centro geométrico de la fotografía. A pesar de esto hay un gran equilibrio, pues la ubicación de estos dos personajes se asemeja a una balanza, es decir, la composición de la imagen está muy bien lograda alineando de manera prolija el peso de los dos elementos más importantes de la foto dentro del encuadre.

- Ley de tercios.

La ubicación de los dos personajes coincide perfectamente con las dos líneas de tercios verticales. Como se mencionó anteriormente, esto coopera a dar una gran distribución de pesos al encuadre.

- Recorrido visual.

Lo primero que capta la mirada del espectador es la majestuosidad del vehículo de juguete del niño y en segundo lugar directamente la mirada del señor que va detrás del niño. A pesar de que debería impactar más su mirada observando a la cámara, le quita un poco el protagonismo el tamaño del vehículo de juguete.

- Pose.

Ninguno de los dos personajes se encuentra posando para la fotografía. Al parecer la mirada del señor fue capturada por sorpresa.

Espacio de la representación.

- Campo/fuera de campo.

Dentro del campo se encuentran los elementos que no hacen ninguna vinculación contigua hacia elementos que puedan encontrarse en el fuera de campo.

- Abierto/cerrado.

Fotografía tomada en un espacio abierto. El tipo de plano ayuda a generar libertad y apertura en la fotografía.

- Interior/exterior.

La fotografía se halla en un espacio exterior.

- Puesta en escena.

No hay una puesta en escena armada, el momento fue capturado dentro de la cotidianidad de la calle.

C) Nivel interpretativo.

Articulación del punto de vista.

- Punto de vista físico.

La cámara está situada a la altura de la mirada de los personajes, muy lejos. En este sentido se puede afirmar que Robert Doisneau no se sitúa por encima de los personajes, su posición responde a la búsqueda de pasar desapercibido, de mantener una presencia sutil y casi fantasmal en la situación.

- Actitud de los personajes.

Los dos personajes mantienen una actitud muy serena, solo la mirada del señor emite una situación de sorpresa.

- Miradas de los personajes.

Hay una mirada interesante que coincide con el objetivo de la cámara del fotógrafo y genera de cierto modo una cercanía a la situación. Una mirada indiscreta y sorpresiva y la del padre.

Interpretación de la representación fotográfica

Esta fotografía transmite en su totalidad una suerte de comparación pues todos los elementos que la conforman están en pares.

El niño que está subido en el avión de juguete es todos los niños que están siendo conducidos por los mayores, representados por el hombre. Pero es más bien al revés, esta pareja de personas representa la relación de niños y adultos. Pareciera más bien que el niño estuviera jalando al adulto, esto

connota que los niños están deseando tomar las riendas de la sociedad, una importancia que debían ya tener, pues a esas alturas la II guerra mundial no estaba en su auge, pero ya se necesitaba darle la importancia debida para prevenir las desgracias y abusos que hubo en ese conflicto bélico.

Los adultos debían ser los que estén dispuestos a recibir todos los requerimientos de la niñez, que en esa época estaba dando un salto de una concepción de la niñez que no existía a un afirmamiento de esta etapa que necesita de cuidados especiales, que transmiten ternura, inocencia y verdad.

Curiosamente hay muchos objetos detrás de estos personajes que tienen un par parecido: las dos casas, los dos árboles, las dos mujeres que se encuentran caminando al fondo.

Todo esto remite al llamado y necesidad de igualdad, de respeto hacia una niñez que iba a ser dejada de lado en un futuro cercano.

Estos elementos están detrás de los personajes connotando que esa igualdad debe ser la base para que la sociedad se maneje de manera correcta, cediendo por los dos lados, el de los niños dejándose guiar por los adultos, y el de los adultos dejándose guiar por los niños.

4.1.3. Análisis global de la serie fotográfica “Enfants” de Robert Doisneau.

Las fotografías de Robert Doisneau no dejan de transmitir y comunicar visualmente un pensamiento íntimo. No son simples imágenes que documentan espacios y momentos en el tiempo, sino que dan un conocimiento profundo de una sociedad o un grupo de personas, a través de la emoción.

Además de ser fotografías con un alto criterio estético y cualidades técnicas también poseen una sensibilidad humana extraordinaria haciendo que se conviertan en elementos de comunicación y representación.

Se puede apreciar muy claramente que las fotografías elegidas en este análisis tienen un aire cotidiano único. Robert Doisneau no se sitúa por encima de los personajes, su posición responde a la búsqueda de pasar desapercibido, de mantener una presencia sutil y casi fantasmal en la situación esto genera que personajes de las fotos no posen y no se ven perturbados porque la presencia de la cámara no modifica la escena o el hecho y por consiguiente no se transforman.

Cuando el personaje sabe probablemente que está siendo fotografiado, lo real ya no es lo que era antes de la aparición del fotógrafo, el cual, impotente, debe resignarse ahora a registrar algo que él ha contribuido a producir, pero Doisneau se expresó como un testigo de los acontecimientos, y fue capaz de sentir cuál era el instante que contiene lo esencial del tema para poder captarlo y fijarlo en la imagen.

A través de sus imágenes, Robert Doisneau representa a los niños como un símbolo de honestidad y pureza, no mancha ni transgrede su espacio para retratarlos así, tal y como eran antes de que lleguen él y su cámara. Quizás por eso muchas de sus fotografías son planos muy generales en donde los sujetos están ubicados lejos de él, y así, no irrumpir en la escena.

Otra cualidad que poseen las fotografías de Robert Doisneau es el equilibrio y estabilidad que constituyen la base de la composición visual que subrayan justamente las características del tema, es decir, la representación de la niñez que encarna una presencia impecable y le intenta dar orden a la sociedad.

A pesar de que las composiciones contienen esa regularidad, orden y simetría, no se desprenden de sus fotografías sentimientos de frialdad, al contrario, hay en ellas calidez, emotividad e inocencia que se perciben en la representación de Robert Doisneau.

La mirada con la que se ve y se analiza esta serie de fotos, no intenta más que dar una lectura a la mirada del fotógrafo, una introspección solo para

descifrar qué es lo que quiso contar en cada imagen, sino también una mirada a partir del bagaje cultural, las ideas, prejuicios y convicciones que se posee.

Quizás Robert Doisneau no quiso mostrar a una sociedad a través de sus obras, quizás solo quiso plasmar la infancia, contarla tal y como él la veía. Pero lo inquietante e interesante de la amplitud de lecturas que se pueden realizar al observar una imagen, es que cada quien delimita sus ideas, así como él lo deseo al decir que sus fotografías están hechas también de las persona que las mira.

Dentro de este límite se puede observar que Robert Doisneau no solo retrató la niñez, sino que también la representó como la cara de una sociedad que se veía corroída y desgastada por un acontecimiento que los amenazaba día a día, pero que sin embargo su humanidad les permitía saber regular y mantener el optimismo y calma, este es el gran acierto de Robert Doisneau, lograr representar en la imagen de la infancia a una sociedad a través del lado jovial que poseen los seres humanos.

CONCLUSIONES

1. Después de ahondar profundamente en los diferentes apartados que implican fundamentar esta tesis y de analizar el material fotográfico sobre la infancia, se puede concluir genéricamente que Robert Doisneau representó la niñez desde su particular manera de verla. Cuenta historias llenas de sentimientos, poesía y humor y le interesa comunicar esa implícita pero fugaz relación con sus fotografiados.
2. Se ha podido estudiar también el contexto histórico en el que Robert Doisneau retrata a los niños de su serie fotográfica, a partir de lo cual se concluye que el efecto de la guerra en los niños fue enorme, pues, aunque algunos no hayan vivenciado directamente una situación desastrosa, crearon traumas al estar en un ambiente hostil y lleno de violencia. Muchos de los niños que llegaron de las comunidades después de largos sufrimientos, crecieron viendo a los adultos como el enemigo público número uno, creando así rencor por lo que veían que hacían con los demás.
3. Se ha podido determinar que en la antigüedad, el concepto de niñez no existía, es decir, los niños solo eran vistos como adultos en miniatura, por lo tanto los trataban como tales. Es por eso, que se concluye que el concepto que se tiene de la niñez, coincide también con la cultura, y la época en la que se está viviendo, pues en la actualidad se ve al niño como la representación de la inocencia, de la candidez, de la espontaneidad, de la alegría, de la ternura, de lo primigenio, características con las que Robert Doisneau los retrató.
4. Luego de entrevistar a los especialistas se puede deducir que la imagen que se tiene del niño para usarla en una representación, tiene mucho que ver con la imagen de la niñez que cada uno tiene. Se concluye entonces, que el humor de Robert Doisneau es la llave de su interpretación, pues a pesar de observar desastres, penas y violencia, tradujo eso en una visión positiva de los niños, de quienes se valía para reflejar lo mejor de una sociedad en conflicto.

5. Los aspectos técnicos que Robert Doisneau usó elevaron más su capacidad para representar una realidad, en este caso, la de los niños y su sociedad. Cada elemento fotográfico analizado ha servido para determinar los detalles que han hecho que sus obras no solo queden en una mera fotografía documental, sino que también sean consideradas como piezas de arte por hacer buen uso de los elementos estéticos y ser un verdadero storyteller.

REFERENCIAS

- Agustín, C.** (2004). *Análisis documental de contenido de la imagen artística.*(Tesis doctoral). Universidad de Zaragoza. España.
- Aries, P.** (1987). *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen.* Madrid: Taurus.
- Bauret, G.** (1992). *De la fotografía.* España: La Marca.
- Beceyro, R.** (2003). *Ensayos sobre fotografía:* Argentina: Paidós.
- Bordieu, P.** (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.* España:Gili.
- Borrás, J.** (2010). *Fotografía/monumento. Historia de la infancia y retratos postmortem.* Consultado el 08 de mayo de 2015:
<http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/viewFile/159/154>
- Buxó, M. y De Miguel, J.** (1999). *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión.* España: Proyecto A Ediciones.
- Cánepa, G.** (2012). *Imaginación y cultura en el Perú.* Perú: Fondo.
- Castan, N.** (1992). *Historia y la vida privada: La comunidad, el Estado, y familia en los siglos XVI y XVIII.* España: Taurus.
- Castro, H.** (2009, 08 de octubre). *Criatura e Infancia. Ternura, debilidad, monstruosidad y bendición.* Dialnet. Consultado el 02 de octubre de 2014:
<http://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/3621424.pdf>
- Colunge, A.** (2008). *El taller piloto de fotografía social de El Agustino(1986-1988): Un caso de sistematización.* Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cohen, S.** (2009). *Infancia y niñez en los escenarios de la posmodernidad.* Consultado el 10 de mayo de 2015:

<http://www.psicocent.com.ar/presentacion/php2pdf/psicocent.php?idart=59>

Delgado, B. *Historia de la infancia*. España: Ariel.

Del Valle, F. (1999). *Documentación fotográfica*. España: Síntesis.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. España: Piados.

Eco, U. (1991). *Tratado de semiótica general*. España: Lumen.

Finol, D. (2010). *Semiótica del discurso fotográfico: Propuesta de categorías teóricas*. (Tesis de maestría). Universidad del Zulia. Venezuela.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México:Trillas.

Freeman, E. (2012). *Displaced children who survived world war II: Fiction and non fiction for young people*. Consultado el 08 de mayo de 2015:
www.ibbycongress2012.org/prdwl.php?doc.pdf

Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. España: Gustavo Gili.

Fontcubert, J. (1990). *Conceptos y procedimientos*. España: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. España: Gustavo Gili.

Gonzales, C. (2001). *Apuntes acerca de la representación*. México: UNAM.

Goldson, E. (1996). *Effects of war on children*. Consultado el 20 de abril de 2015:

http://www.colorado.edu/geography/class_homepages/geog_2002_s06/laptop_s06/current%20projects/Cox_Low%20Robinson%20Book%20chapter/Cox_Low%20Book%20chapter/effects%20of%20war%20on%20children.pdf

Gautrand, J. (1998). *A new history of photography*. Alemania:Frizot.

Hall, S. (1998). *Estudios culturales y comunicación*. España: Paidós.

Hamilton, P. (1995). *Robert Doisneau: A photographer's life*. Estados Unidos: Abbeville Press.

- Hauser, A.** (1985). *Historia social de la literatura y el arte*. España: Labor.
- Holgado, C.** (2014). *Fotografía de la nostalgia: la fotografía como vehículo de la memoria en el proceso de reasentamiento de la ciudad de Morococha*. (Tesis para licenciatura). Universidad Pontificia Católica del Perú. Perú.
- Lange, D.** (1935). *Historia de la Fotografía*. España: Gustavo Gili.
- Ledo, M.** (1995). *Documentalismo fotográfico contemporáneo*. España: Xerais.
- Mandoki, K.** (2014). *El índice, el ícono y la fotografía documental*. Consultado el 15 de marzo de 2015:
<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/art56/art56.htm>
- Martinez, A. y Montes, R.** (2010). *Semiótica y cuerpo: Taichichuan*. Redalyc. Consultado el 10 de marzo de 2015:
www.redalyc.org/pdf/3222/322227522004.pdf
- Morris, C.** (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. España: Paidós.
- Newhall, B.** (2002). *Historia de la Fotografía*. España: Gili.
- Newhall, B.** (1938). *Documentary Approach to Photography*. Canadá: Parnassos.
- Ledo, M.** (1998) *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Picaudé, V.** (1998) *La confusión de los géneros en fotografía*. España: Gustavo Gili.
- Ponce de León, O. y De Miguel, J.** Para una sociología de la fotografía. Consultado el 25 de setiembre de 2017:
reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_08.pdf
- Schaeffer, J.** (2004). *La fotografía entre visión e imagen*. España : Gustavo Gili.
- Sibeok, H.** (1978). *Semiótica aplicada*. Argentina: Nueva visión.

- Tucker, M.** (1992). *El niño como principio y fin: la infancia en la Inglaterra de los siglos XV y XVI*. Madrid: DeMause.
- Valle, F.** (2001). *El análisis documental de la Fotografía*. Consultado el 20 de septiembre de 2014:
<http://pendientedemigración.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>
- Villaseñor, E.** (2015). *Los géneros en el fotoperiodismo*. Fotoperiodismo. Consultado el 16 de marzo de 2015:
<http://www.fotoperiodismo.org/fotografiadocumental.pdf>
- Wirth, E.** (1992). *Naturaleza y educación: Pautas y tendencias de la crianza de los niños en la Francia del siglo XVII*. España: Alianza.
- Zahra, T.** (2009). *Lost Children: Displacement, Family, and Nation in Postwar Europe*. Estados Unidos: Librería de la Universidad de Harvard.

ANEXOS

ANEXO N° 01

Propuesta de modelo de análisis fotográfico otorgado por la Universidad Jaume I de Barcelona

A) Nivel contextual.

Recaba la información necesaria sobre la(s) técnica(s) empleada(s), el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece, así como la búsqueda de otros estudios críticos sobre la obra en la que se enmarca la fotografía que se pretenda analizar.

- **BN/ Color:**

En blanco y negro, se pueden emplear técnicas de virado de la imagen, realizadas de forma química o digital. En ocasiones, según el tipo de película o del revelador empleado, el blanco y negro puede tener una dominante fría (azulada) o cálida (amarillenta).

- **Formato:**

Es el tamaño y dimensiones de la copia positiva o de la imagen que se analiza.

- **Cámara:**

El tipo de cámara utilizada es otro aspecto igualmente relevante. La temporalidad de la fotografía se ve alterada notablemente si se ha utilizado uno u otro tipo de cámara.

- **Objetivo:**

Permite conocer si ha sido empleado un teleobjetivo, un gran angular, un objetivo normal, un objetivo ojo de pez, etc. La elección del objetivo tiene importantes consecuencias en la construcción del punto de vista físico de la fotografía.

B) Nivel morfológico.

El conjunto de aspectos tratados que permitirá determinar si la imagen que se analiza es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.

Descripción del motivo fotográfico.

Una detallada descripción de lo que la fotografía representa, en una primera lectura de la imagen.

Elementos morfológicos.

- **Punto.**

El punto como concepto morfológico también puede ser relacionado, más allá de su naturaleza plástica, con la construcción compositiva de la imagen. Es decir, se habla de la existencia de centros de interés en una fotografía o focos de atención, que pueden coincidir o no con los puntos de fuga cuando se trata de una composición en perspectiva, o de la existencia de un centro geométrico de la imagen.

- **Línea.**

La línea constituye un elemento formal que permite separar los diferentes planos, formas y objetos presentes en una composición determinada. Es también un elemento clave para dotar de volumen a los sujetos u objetos.

- **Plano Espacio.**

La percepción de planos en una imagen viene dada por dos elementos: la superposición de las figuras del encuadre, lo que permite distinguir entre objetos y sujetos situados más cerca o más lejos del punto de observación; y por el aspecto proyectivo, es decir, por su disposición desde un ángulo determinado, lo que viene definido por la perspectiva.

- **Escala.**

La escala se refiere al tamaño de la figura en la imagen, siendo el tamaño del cuerpo humano en el encuadre el principio organizador de las diferentes opciones que podemos hallar.

- **Forma**

La forma constituye el aspecto visual y sensible de un objeto o su representación. De este modo, se tiende a reconocer con mayor facilidad las formas geométricas simples como las formas más elementales.

- **Textura**

La textura es un elemento visual que posee, al tiempo, cualidades ópticas y táctiles. La textura es un elemento visual que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies de los objetos o sujetos fotografiados.

- **Nitidez de la imagen**

La nitidez o borrosidad de la imagen es un recurso expresivo con una dimensión objetiva que, en ocasiones, puede encerrar una variedad de significaciones notables, en especial cuando se combina con la utilización de otros recursos. Se trata de la claridad visual de la imagen.

- **Iluminación**

La luz es tal vez el elemento morfológico más importante que cabe destacar. Se puede analizar la dirección de la luz y también la calidad.

- **Contraste**

El contraste del sujeto o motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces.

- **Tonalidad**

El color es un elemento morfológico que posee una compleja naturaleza. Se pueden distinguir tres parámetros a analizar: La matiz del color, la saturación y el brillo del color.

C) Nivel compositivo.

Permite fijar las características de la estructura compositiva de la fotografía.

Sistema sintáctico o compositivo.

- **Perspectiva.**

En la creación de la perspectiva juega un papel fundamental la interacción de las líneas de composición y la ausencia de “*constancia*” en la percepción de las formas.

- **Distribución de pesos.**

Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un peso variable en el espacio de la composición, hasta presentar una determinada distribución de pesos visuales, que determinan la actividad y el dinamismo plástico de dichos elementos.

- **Ley de los tercios.**

La mayor o menor importancia del centro de interés de un objeto visual en el interior del encuadre está íntimamente ligada al peso que tenga en la composición, en relación con otros elementos visuales.

La fuerza visual de un elemento plástico será más intensa cuando esté situado en alguno de los puntos de intersección de las llamadas líneas de tercios.

- **Recorrido visual.**

Mediante el recorrido visual se establece una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. El orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales.

- **Pose.**

Se describe cómo está posando el sujeto, si se trata de una fotografía que pretende captar la espontaneidad de un gesto o una mirada determinada, o si el sujeto fotografiado está posando conscientemente.

Espacio de la representación.

- **Campo/fuera de campo.**

Se define al espacio representado en la materialidad de la imagen, y que constituye la expresión plena del espacio de la representación fotográfica.

- **Abierto/cerrado.**

La representación de un espacio abierto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador.

- **Interior/exterior.**

En este punto se define si la fotografía se hizo en un ambiente interior o en uno exterior.

- **Puesta en escena.**

Aquí se haya como es que se ha diseñado determinada situación para producir determinados efectos.

D) Nivel interpretativo.

Articulación del punto de vista.

- **Punto de vista físico.**

Se analiza cómo el encuadre de una fotografía es resultado de la selección de un espacio y tiempo dados.

- **Actitud de los personajes.**

Estas actitudes pueden ser estudiadas a partir del examen de la puesta en escena y de la pose de los personajes de la fotografía

- **Miradas de los personajes.**

Se determinará la relación que constituye la mirada y la no mirada de los personajes hacia la cámara.

Interpretación global del texto fotográfico.

Se trata de ofrecer una lectura crítica de la imagen desde una visión de totalidad, para lo cual habrá de hacerse una síntesis de los aspectos tratados más relevantes, bajo una o varias perspectivas que relacionen las diferentes hipótesis enunciadas durante el análisis y así hallar el grado de abertura de las significaciones de la imagen.