

## EL CARÁCTER EMBLEMÁTICO DE LA FOTOGRAFÍA: El retrato oficial y la producción de presencia

### THE EMBLEMATIC CHARACTER OF PHOTOGRAPHY: Official portraits and presence production

RICARDO GUIXÀ\*

**Resumen:** En este escrito se aborda la dimensión emblemática de lo fotográfico, contraponiendo su valor «positivo» a su valor «simbólico», a partir del estudio de la fotografía oficial, enmarcada dentro de la tradición del retrato pictórico, en cuanto que heredero del «retrato de aparato». Tomando como punto de inicio el análisis de este particular género, se muestra la singularidad que introduce la fotografía, en su calidad de sistema de representación visual, definida por la carga epistemológica asociada a su ontología. En efecto, el origen instrumental de los productos de la cámara, y su capacidad para traspasar las fronteras de la visibilidad humana, aplicadas a la ciencia moderna, configuraron a lo largo del siglo XIX un singular estatuto cognitivo que perdura en el presente, confiriendo a la imagen fotográfica la excepcional capacidad de producir presencia, que ha marcado de manera indeleble todos sus usos públicos y privados, pasados, presentes y futuros.

**Palabras clave:** retrato, fotografía, oficial, emblemática, epistemología, producción de presencia.

**Abstract:** The emblematic dimension of photographic elements is addressed in this document, setting their «positive» value against their «symbolic» value, based on the study of official photography, framed within the tradition of the painted portrait, insofar as it is the heir of «formal portrait». Taking this analysis of this particular genre as a starting point, we show the singularity introduced by photography, as a visual illustration system, defined by the epistemological load associated with its ontology. Indeed, the instrumental origin of the products of the camera, and their ability to cross the borders of human visibility, applied to modern science, made up, throughout the 19<sup>th</sup> century, a singular cognitive statute that continues today, conferring upon the photographic image, the exceptional ability to produce presence, which has indelibly marked all its public uses, both past, present and future.

**Key words:** portrait, photography, official, emblematic, epistemology, presence production.

---

\* Universitat de Barcelona.

En la actual sociedad de la información la fotografía y sus derivados se ha convertido en el sistema de representación visual predominante, conquistando un lugar privilegiado en todos los ámbitos de la comunicación. Desde su invención en 1826 hasta el presente, la imagen fotográfica ha asumido progresivamente muchos de los roles anteriormente asignados a la pintura, el dibujo o la ilustración, generando al mismo tiempo nuevas aplicaciones, y adoptando diferentes usos que oscilan entre la «pura» reproducción mecánica de lo real, predominantemente documental, hasta la libre creación artística, de inherente función estética. Esta amplia variedad de desempeños ha dando lugar a un complejo estatus semiótico en el que los productos de la cámara se prestan a múltiples interpretaciones, condicionadas por su particular régimen ontológico y la carga epistémica heredada durante todo este periplo histórico.

En este escrito se aborda la dimensión emblemática de lo fotográfico, contraponiendo su valor «positivo» a su valor «simbólico», a partir del estudio de la fotografía oficial, enmarcada dentro de la tradición del retrato pictórico, en tanto que heredero del «retrato de aparato», por su capacidad para reflejar esta riqueza signica arriba mencionada.<sup>1</sup>

## IMÁGENES DE LA CIENCIA, EL DOCUMENTO IMPARCIAL

Históricamente el descubrimiento de la fotografía se sitúa en el mismo período en que nace la ciencia moderna, insertada en la corriente de pensamiento positivista que abogaba por una objetivación de todos los ámbitos de la experiencia humana. En gran medida, este nuevo sistema de representación venía a colmar las necesidades de una nueva generación de investigadores, que promovieron un cambio de paradigma en los estudios de mundo natural al adoptar la observación empírica e instrumental como única fuente fiable de recopilación de datos.

En este contexto, la cámara sustituyó a las personas en la labor de producir documentos visuales de manera mecánica, rápida y precisa, asumiendo en este proceso la imparcialidad asociada a las máquinas y toda la carga epistemológica distintiva del método científico. Una moderna memoria artificial caracterizada por el automatismo de su génesis técnica,<sup>2</sup> cuya sorprendente capacidad para almacenar hasta el más mínimo detalle de lo observado parecía ajustarse a la realidad de la percepción proporcionada por la vista, con-

---

<sup>1</sup> Adoptamos la definición aportada por Alberto Montaner en «Metodología: Bases para la interpretación de los sistemas emblemáticos», en \*Actas del Primer Congreso Internacional de Emblemática General = Proceedings of First International Conference on General Emblematics\*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2004, vol. I, pp. 75-115.

<sup>2</sup> Término empleado por Philippe Dubois en «el acto fotográfico», Barcelona, Paisos, 1994, pp. 20

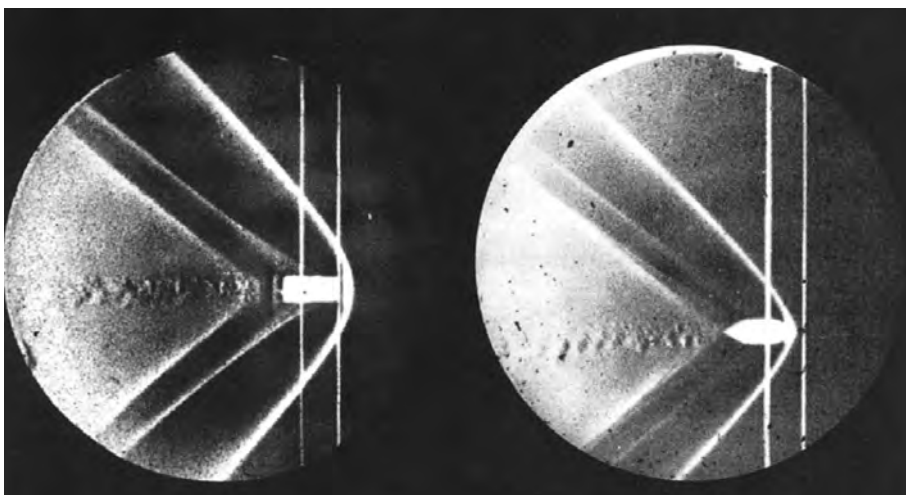


Imagen Ernst Mach Ondas de choque de una bala. 1888.

virtiéndose en pocos años en un complemento imprescindible para la labor cotidiana de todos los campos de estudio predominantemente visuales como la botánica, la geografía o la arqueología.

Pero esta función puramente documental pronto fue superada y ampliada. Con las mejoras en los materiales fotosensibles producidas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los hijos del daguerrotipo traspasaron las barreras de la visibilidad humana, adquiriendo una verdadera función heurística capaz de aportar conocimiento en los más variados campos del saber. Desde la astronomía a la medicina, pasando por la fisiología o la mecánica de fluidos, los descubrimientos realizados por procedimientos de índole fotográfica mostraron una realidad compleja y fascinante, dispuesta a desvelar sus secretos gracias al poder del nuevo sistema de representación.<sup>3</sup>

Con la información proporcionada por estas imágenes la ciencia se situó en el inicio de una nueva era, reforzando en la mente popular la idea de que la cámara veía más y mejor que nuestra propia visión, asumiendo en su propia ontología un particular régimen epistemológico con clara influencia de las filosofías de August Comte. En este proceso la fotografía adquirió un respetado estatus social y cultural caracterizado por la honestidad de sus representaciones y el efecto de credibilidad asociado a ellas, cuyo prestigio se extendió progresivamente al resto de aplicaciones.

---

<sup>3</sup> Para ampliar información consultar el texto de Ricardo Guixà «Retratos de lo invisible: El efecto de verdad en la fotografía científica del siglo XIX», en \*Actes del IX Seminari internacional sobre els antecedents i orígens del cinema\* organizado por el Museu del Cinema, la Universitat de Girona. 2013, vol. I, pp. 121-129.

En efecto, al poco tiempo de su presentación en sociedad, la cámara y las placas comenzaron a reemplazar a las técnicas quirográficas tradicionales en la creación de imágenes de carácter documental. A medida que fue avanzando el siglo, la lógica evolución tecnológica permitió asumir nuevos retos hasta implementarse definitivamente en el espacio habitualmente ocupado por pintores y dibujantes, rompiendo el monopolio del realismo que ostentaban, generando una crisis en el sector que le llevó a una revisión de sus propias estrategias de producción.

De entre todos los ámbitos de uso que se vieron desbancados por la irrupción de la fotografía, el retrato se constituyó como un modelo paradigmático de la alteración provocada en los valores de semejanza y verosimilitud asociados a su creación, causados en gran medida por su ambiguo estatuto semiótico.

## EL RETRATO COMO PRODUCCIÓN DE AUSENCIA

La representación de seres humanos en tanto que sujetos individuales específicos es una constante a lo largo de la historia del arte, que alcanza con el medio fotográfico una cota de precisión y realidad insospechada hasta el momento, y cuyas connotaciones signícas y epistemológicas son particularmente complejas.

En un retrato intervienen diferentes factores entre los que la identidad se constituye como el eje central. Por un lado, desde un punto de vista estrictamente documental, se establece la necesidad de una parecido entre el modelo y la imagen que lo representa; y por otro, la posibilidad, no siempre implícita, de mostrar la esencia de la naturaleza humana del retratado, lo que en términos espirituales se denomina alma o ánima, así como las cualidades morales que lo caracterizan; conceptos abstractos e invisibles que pueden ser revelados a través del rostro, el gesto o la pose, es decir, de sus rasgos externos.

En términos generales la relación de semejanza está condicionada por el conocimiento de la persona que necesita identificarse para ser distinguida de entre los demás mediante un nombre y, en ocasiones, rango social, trabajo, u otra condición específica de sus circunstancias vitales. Asociando un nombre y un rostro a una imagen se produce «un intercambio simbólico por el que el *ser* del sujeto pasaba al *ser* de su imagen» (Rosa Martínez Artero, 12) Una transferencia que actúa por sustitución, sustentada por un efecto de verdad de presencia, pero que inevitablemente es una manifestación de ausencia.

Efectivamente, contemplando cualquier retrato es un hecho constatable que la única existencia real es la de la propia imagen. Un doble que imita de manera más o menos precisa y convincente la apariencia visual de un ser humano en un determinado lapso temporal necesariamente limitado, que

conlleva un deseo de supervivencia, en ocasiones inconsciente, de alguien diferenciado y concreto. Una necesidad de perpetuarse en el tiempo como respuesta básica ante la inevitabilidad de la muerte. De esta manera la efigie nos trae a la persona representada ocupando su lugar como si estuviera presente, pero sin suplantarlo, evidenciando en este acto su falta, el vacío provocado porque no se encuentra allí, la separación y el distanciamiento entre los observadores y ese cuerpo dotado de una esencia vital única que lo anima y diferencia.

## PINTAR Y FOTOGRAFIAR, EFECTOS DE PRESENCIA Y EFECTOS DE AUSENCIA

En el retrato pictórico de carácter identitario, la semejanza entre el modelo y su representación se consigue mediante la acumulación de líneas y manchas en una imagen construida. Un artificio que precisa de habilidad y tiempo para ser alcanzado, en el que el artista va confeccionando trazo a trazo, pincelada a pincelada, un sustituto convincente. En este proceso el creador tiende a simplificar ante la casi imposibilidad de atrapar cada uno de los pequeños detalles que configuran un rostro animado, imbuyendo la obra con su personalidad expresiva, que a menudo asume los valores estéticos propios al arte y el aura de trascendencia que se le presupone.

El pintor hace presente al retratado con su oficio, centrando sus esfuerzos en captar el parecido del semblante asociado al nombre de su propietario, o al menos los rasgos característicos más significativos. Una metonimia que trata de potenciar las señas de identidad que lo definen y que suele tender a una idealización, consciente o inconsciente, a causa de la ineluctable limitación descriptiva del procedimiento quirográfico ya comentada. Dado que el artista sabe que habitualmente el espectador no podrá comparar la representación con el modelo, en muchas ocasiones asume una libertad de interpretación que le permite acentuar o disimular algunas facciones para adaptarlas a su propia visión, que siempre debe ser capaz de evocarlos sin perder la tasa de verdad que implica el compromiso del retrato, pero que, paradójicamente, no comporta necesariamente la existencia física del referente.

La fotografía hereda toda la carga de ilusión y magia asociada a las representaciones visuales, al mismo tiempo que entraña un confrontamiento con los métodos tradicionales de crear imágenes por su origen tecnológico y las particularidades que lo determinan. Como es sabido, la huella de luz que define el hecho fotográfico, provocada por las leyes de la mecánica y la óptica combinadas, implica la existencia de un fenómeno físico real que ha sucedido delante de la cámara o el soporte fotosensible, y ha dejado un rastro luminoso que se constituye como un certificado de existencia. Un signo de carácter indicial que parece garantizar la correlación entre el motivo fotografiado y la

imagen resultante, rompiendo con el modelo aristotélico fundamentado en la idea de mimesis, en tanto que copia o imitación de la naturaleza, base de la pintura y el dibujo figurativos.

El carácter mecánico de esta representación generada directamente por la acción de la luz –lo que André Bazin denominaba «génesis automática»– hace de la fotografía el paradigma del realismo. «Una emanación del referente» que conecta con lo real mediante una correspondencia directa y que, además, guarda con él una relación de semejanza altamente icónica en la mayoría de ocasiones. Una imagen-acto en sí misma, en términos de Denis Roche, que supone un desplazamiento epistemológico en el estudio de la retratística.

De la misma manera que el nombre propio, el retrato fotográfico remite a un individuo singular, único, al que señala y destaca aislándolo de entre el resto de la humanidad, cuya realidad le ha sido transferida restituyendo su presencia física. Tenemos la certeza de que esa persona existe o ha existido, pero la imagen, en sí misma, está vacía de sentido, como un muro infranqueable por su propia opacidad bidimensional y atemporal. Corresponde al operador suministrarle significado, inevitablemente influido por sus circunstancias personales y el contexto sociocultural que rodea el antes y después de la toma.

Así pues, desde el encuadre seleccionado hasta el posterior procesado de la imagen, cada decisión que asume el fotógrafo está condicionada por la aplicación final a la que esté destinada, sin olvidar la inherente carga histórica que arrastra el propio medio e impregna todos sus productos.

Por otro lado, toda fotografía implica un distanciamiento espacial y temporal con el aquí y ahora del momento de la toma que «sólo permite ver *en su lugar* una ausencia existencial» (Dubois, 1994, 85). Lo que Philippe Dubois llama «efectos de ausencia», intrínseco a cualquier retrato tal y como se ha explicado, adquiere con la fotografía un carácter consustancial, ontológico. El referente es inevitablemente una imagen del pasado de alguien que, salvo excepciones, se encuentra en otro lugar. Ciertamente, con la tecnología digital la casi instantaneidad de la visualización en la pantalla de la cámara reduce ese lapso considerablemente, pero aunque breve sigue existiendo un desfase, un tiempo escindido cuyo resultado es un recuerdo, dispuesto a perder así fijado, que ocupará el lugar del ausente como una realidad paralela impenetrable.

El retrato, por tanto, crea un doble, un sustituto capaz de evocar la presencia real del representado, de manera análoga a la máscara mortuoria de la tradición latina que ocupa el lugar del fallecido en el hogar. Una imagen que materializa la virtual proyección de la lente con un grado de verosimilitud que permite identificarlo, recordarlo, que actúa en la pintura como construcción metafórica de la ausencia y la fotografía convierte en un testimonio de esa ausencia. Él o ella estuvo delante de la cámara, presente, pero ya no está, y su efigie adquiere el poder de ser algo más que una simple representación,

dispuesta a ser interpretada por el espectador en función del contexto y las circunstancias creadas por el fotógrafo.

Como señala Sartre «la fotografía no forma más que un objeto difuso, y las personas que aparecen en él están bien constituidas como personas, pero sólo por su parecido a seres humanos, sin ninguna intención en particular. Flotan en las riberas de la percepción, entre el signo y la imagen sin llegar a aproximarse a ninguno de ellos» (Sartre, 2005, 26). Bajo esta perspectiva los productos de la cámara son como un recipiente preparado para llenarse de contenido, cuyo complejo sistema epistemológico nace de su propia naturaleza, y de la gran adaptabilidad a las necesidades de sus potenciales usuarios.

## EL RETRATO AL SERVICIO DEL PODER

El retrato fotográfico es uno de los géneros consustanciales al medio que a lo largo de su historia se ha adaptado a las múltiples variables de sus posibles aplicaciones prácticas. Como se ha señalado al inicio del artículo, en cada una de ellas el régimen gnoseológico asociado oscila entre dos polos: el de la estricta representación documental, en la que lo importante es la información que proporciona la imagen; y el de la creación ligada al arte, de marcado carácter metafórico y estético, e imbuida por un anhelo trascendental. Entre ambos encontramos una amplia variedad de posibilidades intermedias sobre las que destaca el retrato oficial por ofrecer unas características particularmente interesantes desde el punto de vista de los estudios de emblemática.

El poder político, encarnado principalmente en reyes, emperadores o presidentes de una nación, siempre ha sabido utilizar las cualidades de la imagen para proyectar su soberanía y jerarquía ante el pueblo u otras potencias extranjeras. Desde la antigüedad hasta el presente, los gobernantes han empleado objetos u efigies como representantes de su figura, en ocasiones dotada de un aura de divinidad, capaces de sustituir su presencia física real en actos oficiales, acontecimientos sociales o en la simple vida cotidiana. Investidos de toda su autoridad, los reemplazaban asumiendo todas sus atribuciones como si se tratase de ellos mismos en persona, y cualquier ofensa o falta de respeto cometida sobre esta representación era castigada de la misma manera que si hubiese sido realizada sobre el propio mandatario.

«La expresión más directa del poder de un personaje era la heráldica, ya que esta no sólo le situaba en el lugar exacto que ocupaba en la sociedad sino que también permitía conocer sus antecedentes y vínculos familiares. Estas premisas eran realmente significativas en las casa reales por su lectura territorial» (Soler, 2010, 36) Sin embargo, su carácter abstracto y no mimético limitaba la capacidad de evocar en la mente de sus receptores la persona que se encontraba detrás de ella. En este sentido el retrato permitía un reconoci-



miento visual inmediato que facilitaba la perpetuación de su apariencia en la memoria colectiva e histórica.

La fotografía oficial es la expresión moderna de esta práctica, heredera de toda una tradición pictórica que tiene como momento culminante el denominado «retrato de aparato» cuya función propagandística y conmemorativa iba más allá de mostrar el semblante del soberano a sus súbditos para convertirse en una alegoría llena de simbolismos de marcado carácter emblemático. Su principal función era «dar a conocer y desarrollar una nueva iconografía áulica capaz de transformar en imágenes “entendibles” los conceptos teóricos de la Monarquía Absoluta» (De La Torre, 2000, 13)

Durante el Barroco, la costumbre clásica de glorificar al jefe supremo y exaltar su poder, perpetuada durante la Edad Media y el Renacimiento, adquirió una nueva dimensión sociopolítica en la que su figura era idealizada. Por medio de monedas, esculturas, medallas, grabados y pinturas, se hacía presente ante sus súbditos y otros estados, amigos o enemigos, dotado de virtudes y cualidades que a menudo no se correspondían con la verdadera realidad del dignatario. Combinados con recursos asociados a la emblemática como divisas, jeroglíficos, atributos o emblemas, conformaban todo un entramado de medios visuales que proyectaban una imagen sublimada del gobernante.

Durante este período histórico se concretaron dos modelos de retrato áulico en los diferentes estados europeos: la escuela germánica, de carácter realista y descriptiva; y la escuela italiana, más alegórica y cargada de apuro simbólico, con habituales recursos metafóricos como el sol, el Ave Fénix, el águila o la flor de lis, llegando incluso a identificar al rey con personajes de las mitologías griega y romana. Ambos estilos se alternaron en función del país y sus circunstancias socioculturales así como de las particularidades personales de cada soberano.

Pero, ya tuvieran una concepción más austera y documental o decorativa y mitológica, en este tipo de pinturas todos los elementos que conformaban el «attrezzo» de la puesta en escena poseían un significado figurado destinado a ennoblecer al representado, formando un todo interrelacionado entre sí como una unidad expresiva. Espacios de aparato en los que las mesas, vestidas o desnudas, los relojes, espejos o cortinajes, simbolizaban la intelectualidad, la justicia, la verdad o la prudencia como valores asociados a la figura del retratado. En este artificioso escenario, la pose de pie o sedente, también estaba cargada de un fuerte peso alegórico, siguiendo los esquemas tipificados en los que la actitud impasible y serena denotaba majestad. Animales como el perro o el caballo, o los efectos atmosféricos del paisaje, también tenían una lectura plena de referentes simbólicos alusivos al poder y las virtudes del gobernante.

Asimismo, cada prenda de la vestimenta estaba cuidadosamente escogida por la riqueza de los acabados y su valor emblemático, en tanto que señales externas que permitían reconocer el estatus social. Insignias como la corona, el cetro, el orbe o la espada representaban la dignidad real y sus privilegios.





**Tiziano Vecellio.** Retrato de Felipe de Augsburgo en armadura. 1551.



**Antoine-François Callet.**  
Retrato de Luis XVI. 1778-1779.

La armadura, por su carácter militar, suponía una proyección implícita de poder y los valores caballerescos de origen medieval. El Toisón de oro y sus diferentes componentes, la Orden del Espíritu Santo o el águila bicéfala, eran símbolos directamente asociados a la figura del rey que por sí solos ponían de manifiesto toda su autoridad. El nivel de detalle de cada elemento descrito y la precisión y cuidado en el dibujo del rostro estaban acorde con su estatus.

Este modelo fue variando a lo largo de varias centurias, condicionado por los avatares históricos y la progresiva transformación de los esquemas sociales. El advenimiento de las ideas ilustradas y el declive político de las monarquías absolutas marcaron la evolución del género a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX. La desintegración del antiguo régimen y la resistencia a su desaparición opuesto por las familias reinantes en Europa, con una pérdida real de su influencia y poder, hicieron del retrato de aparato una fórmula vacía y anticuada que fue continuada por tiranos y dictadores, entre los que destacó Napoleón, en su afán por mostrarse como elegidos para guiar de manera autoritaria los destinos de sus pueblos.

En este proceso de decadencia, el descubrimiento de la fotografía supuso un duro golpe al trabajo del pintor profesional, que ahondó en la transformación de este particular subgénero, alterando la manera en la que los artistas afrontaron el reto de crear retratos de estado. El agotamiento tipológico obligó a la elaboración de una nueva iconografía adaptada a los tiempos,

fuertemente influenciada por el propio medio fotográfico y toda la carga epistemológica a él asociada.

## GOBERNANTES ANTE LA CÁMARA: EL RETRATO COMO PROPAGANDA POLÍTICA

Es un hecho constatable que la necesidad de hacer retratos de manera rápida y económica fue uno de los motores que condujo al nacimiento de la fotografía. Sin embargo, la baja sensibilidad de los primitivos soportes fotoquímicos aplazó varios años la posibilidad real de una máquina de retratar verdaderamente práctica y funcional, hasta que las constantes mejoras de las placas y ópticas fotográficas permitieron reducir el tiempo de exposición de minutos a segundos, impulsadas sin duda por la perspectiva comercial de un nuevo y prometedor nicho de mercado.

En las capitales más importantes de occidente empezaron a surgir estudios especializados en fotografía de personas, extendiéndose progresivamente a provincias y poblaciones de menor tamaño. Este enorme éxito popular originó una nueva especialización en el ámbito fotográfico que perdura hasta nuestros días. Durante los años cuarenta y cincuenta del ochocientos, los talleres de retratistas se multiplicaron hasta constituirse en la principal actividad fotográfica del momento, gracias a la continua bajada de precios que permitió generalizar esta práctica entre sectores cada vez más amplios de la población, convirtiéndose en un objeto de consumo corriente.

Casi todos los estratos sociales cayeron seducidos por el nuevo sistema de representación, entre los que las clases dominantes fueron la punta de lanza. Las colecciones de retratos fotográficos de hombres insignes, como el «Panteón Nadar» o la «Galería de americanos ilustres», le dieron carta de nobleza, poniendo de manifiesto la capacidad del medio para generar una renovada sintaxis iconográfica del género con una función retórica muy precisa: enaltecer al sujeto. A menudo, la industrialización del proceso produjo resultados superficiales con tendencia al estereotipo, como en los retratos de oficios o las escenas familiares, con un estilo visual diferenciado según el país, que oscilaba entre la simplicidad escenográfica, con fondo neutro y sin accesorios decorativos, más común en Estados Unidos, y el gusto por la ornamentación habitual en el viejo continente.

Inevitablemente, reyes, emperadores y gobernantes en general, también sucumbieron al hechizo de la fotografía, y se hicieron retratar, solos o acompañados de su familia, por propia iniciativa, a instancias de sus ministros o de fotógrafos que buscaban atraer su favor. Con frecuencia eran presentados ante la cámara como personas, humanizados por la facultad del propio medio, capaz de representar por igual al pobre y al rico, al poderoso y al débil, pero también en su papel de jefe supremo, investidos del poder otor-



**Disderi.** Retrato de Napoleón III y la familia imperial.



**Mayer & Pierson.** Retrato de Napoleón III. c1860. (Tarjeta de visita). 1859.

gado por su rango. Así, Napoleón III en Francia, Isabel II en España o la reina Victoria de Inglaterra, entre otros, adoraban ser fotografiados, y se conserva de ellos numerosos retratos en situaciones variadas que ponen de manifiesto la capacidad de seducción de la cámara y la consciencia de los mandatarios de su poder propagandístico. Efectivamente, como parte de una estrategia de comunicación pusieron la fotografía al servicio de su causa, tanto como instrumento como por materializar simbólicamente el progreso científico y cultural de la nación.

Sumándose a los medios de representación tradicionales, la cámara aportaba una verdad a sus retratos que les acercaban a la ciudadanía, proyectando una imagen cuidadosamente planificada desde la administración, como por ejemplo permitiendo su venta a bajo precio o convenciendo al fotógrafo de que renunciase a sus derechos de autor, popularizando al mismo tiempo la humanidad y la grandeza de sus dirigentes, con la intención de reforzar una imagen pública destinada a afianzar su poder en un tiempo convulso, caracterizado por los abundantes cambios sociales y políticos en todo occidente. Durante las siguientes décadas este papel fue consolidándose, sustentado en la particular conexión de la fotografía con lo real, cuyas connotaciones epistemológicas dotaban al medio de una especificidad única entre los sistemas de representación.

Como se ha explicado a lo largo del artículo, el valor de testimonio y poder de convicción del retrato fotográfico es inherente al propio medio, nace de la particular idiosincrasia de su génesis tecnológica y se nutre de su relación con la ciencia, concretándose en el terreno de la fotografía de personas en el denominado «retrato científico». Asociado principalmente a la medicina y la antropología, con él se inauguraron sus aplicaciones civiles, instaurando la equivalencia entre el semblante y la identidad cuya expresión moderna es la fotografía del DNI.

La necesidad puramente práctica de controlar y censar a la población, especialmente a los delincuentes, llevó a Alphonse Bertillon a crear en 1872 el retrato de identificación judicial y forense, con la clara voluntad de obtener una imagen neutra, de vocación positiva, verídica y honesta. Una pretendida mirada objetiva del retratado, aséptica y fría, que controlaba todos los aspectos de la toma de manera rígida (frontalidad, luz uniforme y poco contrasta, expresión neutra, encuadre estandarizado) para evitar la pérdida de información de los detalles que definen externamente un rostro. Sin embargo, aunque este tipo de aplicaciones y las teorías que los sustentaban acabaron derivando hacia el estereotipo racista bajo la influencia de la fisiognomía y la frenología,<sup>4</sup> fueron el impulso definitivo para que la fotografía acabara siendo considerada como el sistema definitivo para el registro visual de individuos.

Bajo este panorama, a finales del siglo XIX el conjunto de la sociedad tenía asumida la asociación de la fotografía con la veracidad de sus representaciones, por lo que un retrato fotográfico se ajustaba con imparcialidad a los rasgos reales del representado, generando así un documento capaz de transmitir a sus observadores, tanto presentes como futuros, una imagen «verídica» del retratado. Esta idea afianzó su papel como soporte de una nueva iconografía de los gobernantes más próxima a su pueblo, e investida por una renovada retórica visual connatural al mismo procedimiento.

## LA FOTOGRAFÍA OFICIAL

En la década de los setenta del siglo XIX el primer presidente de la república francesa, Adolphe Thiers,<sup>5</sup> inauguró la costumbre de realizar al inicio

---

<sup>4</sup> Para ampliar información sobre este tema consultar el artículo «Iconografía de la otredad: El valor epistemológico de la fotografía en el retrato científico del siglo XIX» <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Ricardo-Guixa.pdf>

<sup>5</sup> A pesar de que en la lista de fotografías oficiales que comercializa el estado francés a través de la librería pública «La documentation Française» <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/droit-institutions/portraits-officiels-des-presidents-de-la-republique#> el más antiguo que se conserva corresponde a Luis-Napoleón Bonaparte y data de 1848, éste no se realizó específicamente para esta función y, por tanto, no se le puede considerar el primero. De hecho Napoleón III no tiene un el retrato oficial reconocido como tal, aunque suele citarse el cuadro de estilo clásico pintado por Franz Xavier Winterhalter en 1855

de su mandato un retrato fotográfico con carácter oficial, destinado a ser colgado en todos los edificios públicos del país, particularmente en ayuntamientos y colegios. Esta práctica forma parte del ritual republicano como símbolo de la nueva presidencia, y aunque no implica ninguna obligación legal, su uso está plenamente asentado como un hábito vigente hasta el presente.

Esta tradición fue extendiéndose a otros países con la función principal de presidir los edificios federales, en el caso de las repúblicas, así como los despachos y salones oficiales, y se circunscribe primordialmente a reyes, presidentes o emperadores, aunque también ha sido adoptada por caudillos, dictadores y usurpadores en general, que emplean toda la retórica asociada al poder en un intento por legitimar y consolidar su autoridad obtenida por la fuerza.

Por otro lado, en entornos institucionales como universidades o cámaras del gobierno también es una práctica habitual. Así, rectores, decanos o ministros, entre otros, posan al final de su mandato para un retrato de índole oficial con un valor puramente conmemorativo. Un recuerdo para la posteridad a modo de homenaje por los servicios prestados. En ese sentido, su papel es semejante al de las monedas y sellos con la efigie del gobernante estampada que se remontan a la antigüedad, en el primer caso, y a la Edad Media en el segundo.<sup>6</sup> La técnica empleada puede ser pintura o fotografía en función de las costumbres de la institución que las encarga o según los gustos personales de cada homenajeado.<sup>7</sup> Esta modalidad retatística se sitúa en una categoría diferente del mencionado retrato oficial, básicamente por la función que cumplen cada uno de ellos y por la dimensión emblemática del segundo.

La fotografía oficial no está concebida como el retrato de una persona sino de la función política que representa en su papel de presidente, rey, emperador o mandatario máximo de un país. Por tanto, esta imagen personifica el concepto de soberanía simbólicamente, con la finalidad de hacerlo presente por mediación de la imagen en aquellos lugares de carácter institucional o



Pierre Petit. Retrato oficial de Adolphe Thiers. 1871.

<sup>6</sup> Ciertamente, aunque en la antigüedad estos retratos eran más o menos realistas, luego pasaron a ser simbólicos hasta la Edad Moderna (es decir, hasta el Renacimiento). No obstante, esto no quita para que la idea básica y la funcionalidad sea la misma.

<sup>7</sup> En Estados Unidos, por ejemplo, es tradición desde el presidente George Washington realizar un retrato pictórico al finalizar el mandato. En los tiempos modernos se realiza una fotografía de carácter oficial al inicio del mismo y se utiliza hasta que el presidente deja el cargo. A continuación es reemplazada por la citada pintura al óleo.



administrativo que dependen del estado. En esta misma línea de pensamiento Jonathan Brown señala: «los retratos regios no son sólo retratos de los ocupantes del trono; son encarnaciones de la posesión y ejercicio de la autoridad política» (Brown, 2004, 143).

Por ello, en un principio se marcaron unas reglas relativamente rígidas sobre la puesta en escena del representado, que fueron evolucionando con el avance de la historia a medida que variaba la propia noción de poder político y el papel que el jefe del estado debe cumplir en la sociedad. Así, durante las primeras décadas el retratado se presentaba de pie mirando al exterior y sin sonreír, en una actitud digna y seria, investido por la solemnidad impuesta por la responsabilidad de su cometido y el compromiso que adquiere con la sociedad. Más adelante, el gesto se hizo un poco más relajado y próximo, con la mirada directa a cámara y una sonrisa comedida, pero siempre con la dignidad y elegancia propia de quien quiere transmitir confianza desde una posición de autoridad que no implique sometimiento.

Esta transformación no es exclusiva de las repúblicas, las monarquías parlamentarias del siglo XX también han sufrido cambios ligados a los nuevos tiempos. Como señala Jonathan Brown, «la institución monárquica se ha transformado totalmente, al llegar a su plenitud las consecuencias políticas de la Revolución francesa. Una por una, las monarquías de Europa han ido desapareciendo o quedando al margen de la vida política» (Brown, 2004, 142) siendo progresivamente desposeídas de poder real hasta convertirse en una institución puramente social que intenta aproximarse a sus súbditos. Inevitablemente, la adaptación a la sociedad contemporánea ha conllevado la creciente disminución de los elementos simbólicos clásicos heredados de la iconografía del retrato de aparato, hasta quedar reducidos a la mínima expresión. «En este sentido, un repaso a las fotografías oficiales de los jefes de estado de aquellos países como Francia, España o Estados Unidos, en los que esta tradición está arraigada desde hace décadas, permite constatar esta evolución.

Por ejemplo, la mayoría de presidentes de la república francesa hasta Georges Pompidou lucieron en sus respectivos retratos el cordón y placa de la Gran Cruz y Orden nacional del Mérito, y en el caso concreto de este último el Collar de Gran Maestre de la Legión de Honor. A partir de él, desde Valéry Giscard d'Estaing hasta el actual presidente François Hollande, se han caracterizado por la casi total ausencia de elementos simbólicos, excepto una discreta insignia de la Gran Cruz de la Legión de honor denominada comúnmente «roseta de solapa», una mirada directa a la cámara y el fondo como protagonista que permite definir el estilo de cada uno de ellos, casi siempre interpretable en clave de ruptura y oposición con su predecesor o como homenaje a otro presidente de su misma ideología.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Ciertamente, como señala Pinoteau: « De nos jours c'est le peuple français qui est souverain et le chef de l'État n'a pour ainsi dire plus d'emblème soulignant sa fonction. Depuis 1974,



**François Pagès.** Retrato oficial de George Pompidou. 1969.



**Raymond Depardon.** Retrato oficial de François Hollande. 2012

En este sentido destaca la elección como decorado de su retrato la biblioteca del Elíseo por parte de Charles De Gaulle, Georges Pompidou, François Mitterrand y Nicolas Sarkozy, en una clara referencia a la rica cultura del país y el aura de intelectualidad consustancial a los libros. Por su parte, Jaques Chirac y François Hollande posaron en los exteriores del palacio para dar una sensación de naturalidad y cercanía al ciudadano, en tanto que valores propios de las izquierdas políticas. La bandera francesa, y todas las connotaciones a ella asociadas, adquiere un protagonismo total en el retrato institucional de Valéry Giscard d'Estaing, inspirado en el estilo americano, es un elemento destacado junto a la bandera europea en el de Sarkozy y aparece como un detalle del fondo en las de Chirac y Hollande.

En una nación relativamente reciente como estados Unidos, la ausencia de un pasado histórico ligado a tradiciones emblemáticas provocó que, hasta la fotografía de Harry S. Truman, no hubiera ningún elemento destacable excepto la propia presencia del presidente. Desde entonces hasta la actualidad, la bandera en el despacho oval se constituye como la principal referencia simbólica de la imagen, un elemento icónico en la cultura americana de marcado carácter identitario que engloba todos los estados que componen el país.

En España, tras la restauración de la monarquía parlamentaria, es costumbre realizar dos tipos de retrato oficial del monarca: uno absolutamente

---

et lors de son avènement, le Président de la République regarde avec intérêt le collier de grand maître de la Légion d'honneur qu'il ne veut pas porter» (Pinoteau, 2005,15)





**Edmonston Estudio.** Retrato oficial de Harry S. Truman. 1945



**Pete Souza.** Retrato oficial del segundo mandato de Barak Obama. 2014.

austero sin referencia a símbolos o emblemas que busca sobre todo naturalidad y cercanía, destinado a provocar la empatía de sus súbditos, pero sin perder la necesaria dignidad y contención que exige su alta representación simbólica;<sup>9</sup> y otro más institucional en su calidad de jefe supremo de las fuerzas armadas, vestido con el uniforme de gran etiqueta de Capitán General del Ejército de Tierra,<sup>10</sup> con todos los elementos emblemáticos que lo definen: fajín rojo y banda azul, la Gran Cruz del Collar de Carlos II, la Gran Cruz de la Orden del Mérito Militar con Distintivo Blanco, la Gran Cruz de la Orden del Mérito Naval con Distintivo Blanco y la Gran Cruz del Mérito Aeronáutico con Distintivo Blanco, además de la venera de la Real e Insigne Orden del Toisón de Oro.

Ciertamente, esta segunda opción es mucho más recargada a nivel simbólico, en concordancia con los atributos asociados tradicionalmente al rango militar y el carácter de emblema de uso inmediato propio de la indumentaria castrense; sin embargo, si se compara con la fotografía equivalente de su padre, el rey Juan Carlos I, podemos observar una clara tendencia hacia la

<sup>9</sup> La culminación de esta renovación de la iconografía áulica española lo podría constituir el cuadro de la familia real pintado por Antonio López recientemente presentado en sociedad en el marco de una amplia exposición en el Palacio Real que recopila los retratos de las colecciones regias des de el siglo XV hasta el presente.

<sup>10</sup> El actual rey, Felipe VI, ha incluido también una serie de retratos ataviado con el uniforme de diario para actos de especial relevancia de capitán general del Ejército de Tierra, el de capitán general de la Armada, y el de diario, también para actos de especial relevancia, de capitán general del Ejército del Aire.



**Daniel Virgili.** Retrato oficial de Felipe VI.  
2010.



**Gorka Lejarcegi.** Felipe VI con uniforme de gran etiqueta de Capitán General del Ejército de Tierra. 2014 © Casa Real Española.

simplificación de la iconografía, al pasar de un suntuoso entorno palaciego a un escueto fondo gris absolutamente neutro.<sup>11</sup> Pero, independientemente de cuál de todas estas imágenes analicemos, lo que resulta evidente, además de su función institucional, es la dimensión propagandística implícita en el género ya comentada. No conviene olvidar que en la actualidad el poder del rey no deriva de su auténtica capacidad de decisión sobre los destinos del país, sino de su autoridad moral ligada a la conducta personal de él y su familia. En este sentido, el uso específico del medio fotográfico adquiere una especial relevancia.

El hecho de que el retrato oficial sea una fotografía se debe principalmente a dos razones. En primer lugar, y desde un punto de vista puramente práctico, los productos de la cámara tienen la capacidad de ser reproducidos de manera económica un número ilimitado de veces, sin merma de calidad y con todos sus atributos, característica imprescindible dado que debe estar presente

<sup>11</sup> La casa real pone al alcance de cualquier ciudadano las fotografías oficiales de la familia del rey en las que no están incluidas sus hermanas.

[http://www.casareal.es/ES/FamiliaReal/ReyFelipe/Paginas/principe\\_album\\_fotografico.aspx](http://www.casareal.es/ES/FamiliaReal/ReyFelipe/Paginas/principe_album_fotografico.aspx) [http://www.casareal.es/ES/FamiliaReal/rey/Paginas/rey\\_album\\_fotografico.aspx](http://www.casareal.es/ES/FamiliaReal/rey/Paginas/rey_album_fotografico.aspx)

en miles de oficinas y despachos. En segundo lugar, desde una perspectiva funcional, el propio retrato fotográfico, en sí mismo, puede actuar como un emblema asumiendo así el valor alegórico intrínseco al antiguo retrato de aparato. Vemos este punto con más detalle.

## EL VALOR EMBLEMÁTICO DE LA FOTOGRAFÍA

Haciendo un repaso a los conceptos tratados a lo largo del artículo, podemos constatar que las imágenes englobadas en este particular subgénero de la fotografía son una construcción retórica más que un retrato al uso, y su comportamiento, en tanto que signo, es ambivalente en gran medida a causa de su propia naturaleza.

Por un lado, ya ha quedado patente que la esencia de lo fotográfico estriba en ser una «huella de luz» que en la mayoría de ocasiones certifica la existencia de lo captado en un lapso temporal concreto si no media una manipulación. Por otro, resulta evidente que todo producto de la cámara contiene datos susceptibles de producir conocimiento y posee, por tanto, un valor epistémico. En las fotografías realizadas en el ámbito científico esta cualidad es inherente a la propia imagen en tanto que documento que aporta información visual que sirve para conocer mejor el universo de lo que nos rodea. Pero, como se ha explicado, la técnica fotográfica es capaz de ir más allá y hacer perceptible realidades fuera del alcance de nuestra visión, facilitando una mayor comprensión de la realidad material.

Bajo esta perspectiva podemos afirmar que, en general, la «misión» de la fotografía es la «producción de presencia», entendida en los términos propuestos por Hans Ulrich Gumbrecht, como «aquella producción de sentido inmediato que no está sujeta a las significaciones predominantes de la cultura» (Ruiz, 2013, 201). Literalmente, la representación fotográfica hace presente lo fotografiado ante el espectador. Es decir, esa sensación inconfundible que experimentamos al contemplarla, de tener el lugar, la persona o el objeto mismo delante de los ojos, y no su imagen; muy especialmente cuando estos no son visibles a simple vista.<sup>12</sup> Una materialización en un espacio y un tiempo concretos de la proyección óptica del objetivo, como algo semejante a nuestras propias percepciones visuales y a las generadas por los mecanismos de la memoria, que puede llegar a actuar como sustituto del referente real que la provocó.

Desde la fotografía de catálogo al retrato de un ser querido ausente, pasando por las instantáneas de las vacaciones, un reportaje periodístico o

---

<sup>12</sup> En esta categoría se pueden incluir desde aquellas realidades que suceden o han sucedido en un lugar diferente al que nos encontramos o en un momento temporal anterior, hasta las microfotografías, la fotografía astronómica, la de radiaciones no visible o la de alta velocidad.

las ilustraciones fotográficas de un estudio científico, el espectador no puede impedir que su vista se vea estimulada por la imagen de una manera análoga a como lo haría su auténtica presencia material. Y aunque resulta obvio que no son lo mismo, y que la fotografía implica una mirada particular desde un punto de vista determinado por un operador-autor que, inevitablemente, está sujeto a un código de lectura, nuestro cerebro tiende a crear las mismas conexiones neuronales que ante el sujeto real, provocando, a su vez, reacciones fisiológicas y emocionales similares, evidentemente dentro de los límites impuestos por la propia imagen.

Sin embargo, quedarnos en este análisis sería restrictivo, porque luego esa «presencia» se puede poner al servicio de otras funciones: la epistémica cuando se transforma en prueba para el conocimiento y le otorgamos un significado; la estética cuando se convierte en emoción estética, en la que ya no interesa el objeto hecho presente sino el «efecto de presencia» de la fotografía en sí; y la emblemática, cuando la presencia se relaciona con la identificación de una persona concreta y con su identidad social.

El retrato fotográfico puede adoptar todos estos cometidos dependiendo de las intenciones de su creador y las necesidades del representado. Como ya se ha expuesto, una de sus funciones principales es justamente la de restituir la presencia física del retratado. Podría decirse que la «producción de presencia» es inherente al género y parte de su esencia. Con frecuencia es su uso principal, como las fotos de parientes que llevamos en la cartera (o el teléfono móvil), o aquellas que se colocan enmarcadas en la mesa del despacho, así como las que pueblan los álbumes familiares analógicos o digitales.

Pero si se integra en el contexto de una investigación científica, o forma parte del proyecto creativo de un artista, automáticamente asume un rol más complejo con implicaciones metafísicas, en el sentido de ir más allá de la materialidad, que requiere de una interpretación. La imagen se carga entonces de significado, particularmente en el campo de la ciencia, porque, como afirma Gumbrecht «el conocimiento en una cultura del significado, sólo puede ser conocimiento legítimo si ha sido producido por un sujeto en un acto de interpretación del mundo» (Gumbrecht, 2005 ,90).

La fotografía oficial constituye un caso a parte por la especificidad de su función. Al representar el cargo político de jefe de estado al mismo tiempo que muestra la efigie del retratado como un individuo específico, integrándolos en la misma imagen, actúa como un emblema, fruto de la intersección entre la producción de significado y la producción de presencia en proporciones variables según los casos.

Un emblema queda constituido por cualquier elemento visible que es representación simbólica de una persona física o jurídica, singular o colectiva, y que traduce una identificación personal, un vínculo familiar o comunitario, una posición social o un mérito individual. El emblema actúa de un modo parecido

a un nombre propio: no tiene un significado intrínseco, sino que sirve para identificar a una determinada persona. (Montaner, 2010, 45)

Tomando como punto de partida esta definición, el retrato oficial se inscribe claramente en las atribuciones descritas y todas las notas esenciales a él asociadas, tanto a nivel de denominativo como connotativo.<sup>13</sup> No cabe duda que este tipo de fotografía adopta una función emblemática identificadora de carácter mediato, que asume la capacidad de evocar el poder y los valores que le son propios junto a la figura del retratado, reforzado por la fiabilidad que los espectadores otorgan al propio medio, tal y como se ha explicado. El hecho de que una pintura tienda fácilmente a la idealización, y que la fotografía se asuma, en general, como una representación fiel y honesta, consolida esta lectura figurada que garantiza la grandeza que trasmite. Si no media una voluntad explícita por parte del fotógrafo o por el medio en el que se difunde la fotografía, no hay engaño. La efigie que se muestra y la fuerza de su presencia, de carácter institucional, adquiere una especial relevancia.<sup>14</sup>

La imagen fotográfica en sí misma no implica un mérito concreto ni define a la persona que designa. Es en virtud de su identificación con la figura de jefe del estado que adquiere su dimensión emblemática. Tradicionalmente, el valor otorgado a los hombres ilustres mediante imágenes, al modo de los escudos que conceden honra a los prohombres que los ostentan, actúa como elemento de «proyección de imagen» de quien se representa, en el sentido de representante, encarnando las cualidades propias de alguien superior que ostenta poder. En gran medida se trata de estereotipos en los que el individuo se define por su estatus social.

Un buen ejemplo de esta aseveración se da con frecuencia en los regímenes autoritarios y gobiernos autocráticos de distintos países y épocas, en los que la fotografía oficial traspasa las fronteras del despacho para trasladarse a los espacios públicos sobredimensionada, hasta convertirse en una presencia intimidatoria y omnipresente. Esta proyección de la imagen del dirigente se enmarca en un proceso de mitificación y como parte del culto a su personalidad. El caso de Stalin es paradigmático, como señala Esther Enjuto, «el

---

<sup>13</sup> Estos términos se aplican en el sentido expuesto por Alberto Montaner en su artículo «Sentido y contenido de los emblemas», publicado en el nº 16 de la revista *Emblemata en el 2010*, pp. 45-79.

<sup>14</sup> Ciertamente cabría objetar, como señala Daria Ornat, que la hiperrealidad creada con las fotografías que se ajusta al imaginario colectivo, está compuesta de mitos mediáticos más que a la propia realidad. Sin embargo, a pesar de que en la actualidad la difusión de las técnicas de manipulación digital y la superexposición que sufren estas imágenes tienden a despojarlas de los valores tradicionalmente asociados a su representación, una foto no deja de ser una foto, y siempre puede contemplarse como documento o como obra de creación dotada de valores estéticos, e incluso ambas al mismo tiempo, pero no evita que, para la mayor parte de sus espectadores, siga siendo, comparativamente hablando, la más objetiva de las representaciones visuales.

objetivo ya no era sólo familiarizar a las masas con su líder, con sus dirigentes, sino materializar la presencia de Stalin en todo lugar y en todo momento, reforzando así su papel de jefe supremo» (Enjuto, 1996-97, 282)

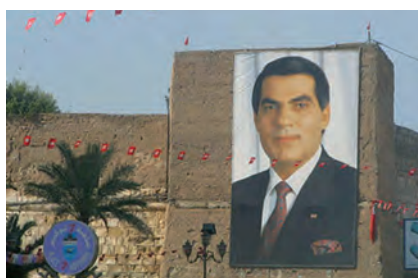
Esta retórica visual ha venido siendo utilizada hasta la actualidad por dictadores y tiranos buscando una legitimación de lo que constituye la usurpación del poder político de un país. En estos lugares es común encontrar retratos del autócrata, instalados por el propio gobierno, presidiendo las principales plazas y calles de sus estados, generando una auténtica materialización del todopoderoso gobernante casi a modo del Gran Hermano orwelliano.

La fuerza de este tipo de imágenes queda patente en la campaña realizada por la agencia Memaac Ogilvy Label, para la asociación de apoyo para el despertar democrático en Túnez *Engagement citoyen*, fundada después de la revolución.<sup>15</sup> Para fomentar que los tunecinos fuesen a votar por primera vez nueve meses después de la caída de Ben Ali, colgaron una cartel gigante en el principal puerto de la capital –similar a los que solía haber durante tiempos del dictador– provocando reacciones de miedo, angustia y enfado entre los ciudadanos, hasta que arrancan el cartel y descubren el mensaje oculto. Ciertamente, cuando el déspota cae derrocado, las virtudes asociadas a la imagen se transforman en todo lo contrario, la encarnación de los defectos del tirano, pero sigue siendo algo más que un simple retrato.

Desde este enfoque, podemos afirmar que la fotografía oficial, como todo emblema, «posee sentido y contenido; lo que sucede es que el primero predomina en el caso de la función emblemática identificadora, y el segundo en el de la predicativa» (Montaner, 2010, 56). Es decir, al mismo tiempo que nos informa de la existencia del retratado, lo identifica como alguien concreto dotado de unas cualidades y atributos significativos, particularmente desde la perspectiva de su posición social. En consecuencia, lo que la convierte en



Un desfile militar en Moscú con carteles de Lenin y Stalin, 1947. © Getty Images.



Retrato gigante de Ben Ali en el puerto de Túnez, la Goulette, antes de la revolución de los jazmines que inauguró la primavera árabe. 2009 ©. d.r.

<sup>15</sup> <http://www.culturepub.fr/videos/elections-tunisiennes-appel-au-vote-retour-de-ben-ali-a-la-goulette/>



emblema es justamente el hecho de representar al jefe del estado, trasladando la lectura simbólica de los elementos y formas del retrato de aparato a la propia imagen fotográfica, independientemente de si en su contenido hay figuras metafóricas o emblemas de cualquier tipo tales como banderas, insignias o divisas.<sup>16</sup> En gran medida, el retrato en sí mismo sólo tendría un valor documental y estético, el valor emblemático surge de del deslizamiento de la producción de presencia, que le es propia, a la producción de significado.

Así pues, y en conclusión, podríamos considerar que el valor epistémico de la fotografía tiene que ver con la «producción de significado», mientras que su valor estético depende de su «producción de presencia», y que el valor emblemático surge de una intersección de ambos (aunque en proporción variable) porque justamente los superpone.

## BIBLIOGRAFÍA

- Azara Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Bazin, André, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?* Vol I, Madrid, Rialp Ed. 2008.
- Bozal, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Editorial Visor, 1987.
- Brown, David, *Official portraits. The Executive Heads of State of the 191 members states of the United Nations Organisation*, Berlín, Berlín Press, 2004.
- Brown, Jonathan, «La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800», en Rafael Argullol, *El retrato*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 127-144.
- Cabrejas M<sup>a</sup> Carmen, *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*, accesible en línea: <[http://eprints.ucm.es/14468/1/El\\_disfraz\\_y\\_la\\_m%C3%A1scara\\_en\\_el\\_retrato\\_fotogr%C3%A1fico\\_del\\_siglo\\_XIX,\\_Carmen\\_Cabrejas.pdf](http://eprints.ucm.es/14468/1/El_disfraz_y_la_m%C3%A1scara_en_el_retrato_fotogr%C3%A1fico_del_siglo_XIX,_Carmen_Cabrejas.pdf)> [consultado el 24.10.2014].
- Chenel, Alvaro Pascual, *El retrato de estado durante el reinado de Carlos II: imagen propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.
- *El retrato de Estado en época moderna. Teoría, usos y funciones*, Madrid, Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, n<sup>o</sup> 65, 2009, pp. 181-221.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós, 1994.

---

<sup>16</sup> Tradicionalmente, en la fotografía oficial contemporánea, sólo los jefes de estado que se retratan con el uniforme militar llevan emblemas asociados a la vestimenta. En la gran mayoría de este tipo de efigies, como se puede comprobar en la recopilación de retratos oficiales realizada por David Brown para la editorial Berlin Press, hay una ausencia total de elementos de carácter emblemático, salvo la bandera que aparece en una tercera parte de los mismos, algunas insignias en la solapa. La excepción se encuentra en varios gobiernos sudamericanos en los que sus presidentes lucen bandas y alguna orden de mérito.



- De La Torre García, Encarnación, «Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII», *Historia y Comunicación Social*, número 5, 2000, pp. 13-29.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona Ediciones Paidós, 1994.
- Echandi, Santiago, «Consideraciones Epistemológicas en torno a la Emblemática general» en *Actas del Primer Congreso Internacional de Emblemática General*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2004, vol. I, pp. 57-72.
- Enjuto, Esther, «Stalin y el retrato oficial en la Unión Soviética de entre guerras», *Ars Longa*, revista de la Universitat de Valencia nº 7-8, 1996-1997, pp. 279-283 accesible en línea [roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28144/279-283.pdf?sequence=1](http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/28144/279-283.pdf?sequence=1) [consultado el 30.10.2014]
- Guixà, Ricardo, «Retratos de lo invisible: el efecto de verdad en la fotografía científica del siglo XIX», en *Actes del IX Seminari internacional sobre els antecedents i orígens del cinema* organizado por el Museu del Cinema, y la Universitat de Girona. 2013, vol. I, pp. 121-129
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- Martínez-Artero, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2004
- Mazzucchelli, Aldo, «Producción de presencia y las humanidades: Entrevista a H.U. Gumbrecht», *Nómadas*, Revista de la Universidad Central de Colombia, nº 23, 2005, pp. 185-191. accesible en línea. [http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/nomadas\\_23\\_18\\_m\\_la\\_produccion\\_de\\_presencia.pdf](http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/nomadas_23_18_m_la_produccion_de_presencia.pdf) [consultado el 26.12.2014]
- Medina Ávila, Carlos J., *La indumentaria Militar, Emblemata: Revista Aragonesa de Emblemática*, XVII (2011), pp. 91-106
- Montaner Frutos, Alberto, «Metodología: Bases para la interpretación de los sistemas emblemáticos», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Emblemática General*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2004, vol. I, pp. 75-115.
- «Sentido y contenido de los emblemas», *Emblemata: Revista Aragonesa de Emblemática*, vol. XVI, 2010, pp. 45-79.
- Ornat, Daria, «Arturo Pérez-Reverte y su lector ejemplar», *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica*, Acta Universitatis Wratislaviensis 3563, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014
- Pinoteau, Hervé, *Le chaos français et ses signes: étude sur la symbolique de l'État français depuis La Révolution de 1789*. La Roche-Rigault (Viena), Presses Sainte-Radegonde, 1998.
- «Insignes et vêtements royaux», *Objets et insignes du pouvoir* Actes du Colloque international, 1<sup>er</sup>-3 décembre 2005, château de Versailles, Accesible en línea, <http://crcv.revues.org/99> [consultado el 9.01.2015]
- Ruiz Patiño, Jorge Humberto, «Elogio de la belleza atlética, de Hans Ulrich Gumbrecht», *Revista Colombiana de Sociología*, vol. 36, nº 1, 2013, 201-204.
- Sartre, Jean Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada, 2005

- Soler Leal, Álvaro, *El arte del poder. La real armería y el retrato de corte*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010.
- Velez, Miguel Mario, *La Fotografía Como Herramienta Del Pensamiento Mágico*, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Accesible en línea: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27547.pdf> [consultado el 26.10.2014]
- Vigié, Muriel, *Le portrait officiel en France du V<sup>E</sup> au XX<sup>E</sup> siècle*, París, FVW Editions, 2000.