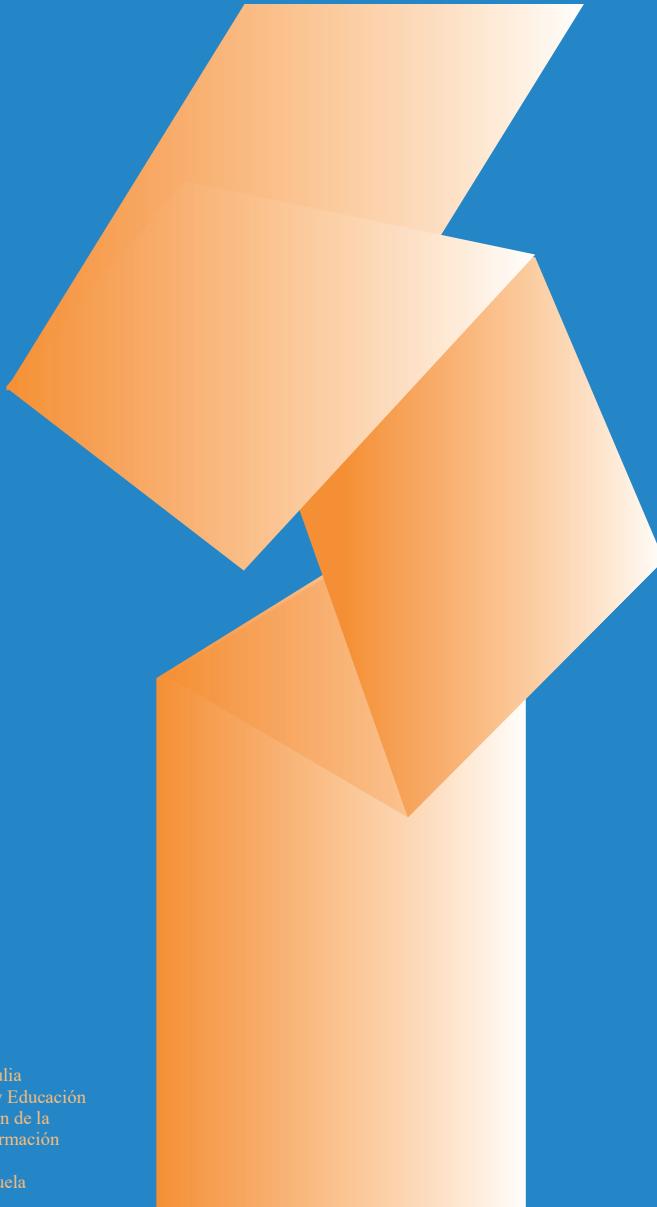


QUÓRUM ACADÉMICO

Revista especializada en temas de la Comunicación y la Información



Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Investigación de la
Comunicación y la Información
(CICI)
Maracaibo - Venezuela



Semiotica de la tensión: códigos icónicos, categorías estéticas y figuras retóricas en la fotografía zuliana contemporánea

Deris Cruzco¹, Eugenio Sulbarán², Aitor Romano³

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar semióticamente el texto fotográfico de seis artistas zulianos contemporáneos (Beto Frangiéh, Gustavo Bauer, Fernando Bracho, Alejandro Vásquez, Audio Cepeda y Gipsy Rangel), identificando sus códigos, figuras retóricas y categorías estéticas. La metodología se basó en el análisis de contenido a través de una matriz de análisis aplicada a 60 fotografías en total. Esta matriz se sustentó en referentes claves de la semiótica visual como Barthes (1964, 1980, 1986), Eco (1976, 1980, 1990), Dubois (1992) y Groupe μ (1992). Los resultados revelan un mapa de atenciones estéticas e identitarias en torno a la solidaridad y la desigualdad social. El corpus se polariza en el uso de códigos regulados entre una estética de control formal que busca un status universal y otra de autenticidad ambiental que afirma una identidad territorial militante. Se concluye que el corpus analizado se define por la pugna entre la proyección global del talento individual y el testimonio arraigado a la memoria local, utilizando la manipulación estratégica del código lumínico y espacial como mecanismo de

Recibido: Octubre 2025. Aceptado: Noviembre 2025

- 1 MSc. en Ciencias de la Comunicación, mención Sociosemiótica de la Comunicación y la Cultura. Profesora agregada de la Universidad del Zulia (LUZ). Periodista, locutora. Email: deris31@gmail.com
- 2 Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor titular de la Universidad del Zulia. Periodista, productor y asesor comunicacional. Email: esulbaran@hotmail.com
- 3 Estudiante de la Maestría en Ciencias de la Comunicación. Mención Sociosemiótica de la Comunicación y la Cultura. (Universidad del Zulia). Licenciado en Comunicación Social. Mención: Periodismo audiovisual (Universidad del Zulia). Correo: aitorromano@gmail.com



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento - NoComercial - CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/).

significación fundamental.

Palabras clave: Códigos icónicos, categorías estéticas, figuras retóricas, fotografía zuliana.

Semiotics of Tension: Iconic Codes, Aesthetic Categories, and Rhetorical Figures in Contemporary Zulia Photography

Abstract

This research aims to semiotically analyze the photographic text of six contemporary Zulia artists (Beto Frangiéh, Gustavo Bauer, Fernando Bracho, Alejandro Vásquez, Audio Cepeda, and Gipsy Rangel), identifying their iconic codes, rhetorical figures, and aesthetic categories. The methodology was based on content analysis utilizing an analysis matrix applied to a total of 60 photographs. This matrix was underpinned by key references in visual semiotics, such as Barthes (1964, 1980, 1986), Eco (1976, 1980, 1990), Dubois (1992), and Groupe ū (1992). The findings reveal a map of aesthetic and identity tensions surrounding solidarity and social inequality. The corpus is polarized in the use of governing codes between an aesthetic of formal control that seeks universal status and one of environmental authenticity that asserts a militant territorial identity. It is concluded that the analyzed corpus is defined by the struggle between the global projection of individual talent and the testimony rooted in local memory, utilizing the strategic manipulation of the luminous and spatial codes as the fundamental mechanism of signification.

Keywords: Iconic codes, aesthetic categories, and rhetorical figures in contemporary zulia photography.

1. Introducción

De acuerdo con Domínguez (1994), el texto constituye una construcción intencionada “comprende un soporte, una intención o entrega y un código” (Domínguez, 1994: 153). En este sentido, la utilización de signos, dentro de un texto, resulta fundamental como base para la articulación del sentido.

Sobre la noción de texto, Kristeva (1969) señala que este constituye un mecanismo a través del cual se crean nuevos sentidos, ya que en su dinámica constructiva se reorganiza el lenguaje con toda una serie de ideas previamente enunciadas. Según lo anterior, puede confirmarse el planteamiento de Ramos (1987) cuando explica que en la noción de texto existe una práctica semiótica que va más allá de los signos literarios: “es una práctica significante que puede ser aplicada a cualquier faceta de la vida en sí misma, pues cualquier hecho significa” (Ramos, 1987, p. 148). Esto indica que cualquier soporte semiótico puede ser considerado como texto, tal es el caso de la fotografía.

Autores como Barthes (1986) comprendían la fotografía como una manifestación cultural articulada como un texto icónico y discursivo en donde se entretejen significados más allá de un carácter mimético. En otras palabras, la fotografía no es una simple reproducción de lo que se considera real, sino una articulación de signos que producen discursos sociales y culturales.

Por su parte, autores como Dubois (1992) reconocen el papel de la fotografía como índice y símbolo cuando expresan que ésta no solo muestra el mundo, sino que construye narrativas visuales que median entre la realidad y su representación. Todo esto conduce a reconocer una condición semiótica y discursiva dentro de la fotografía que permite que las sociedades configuren y transmitan sentidos con apoyo del imaginario colectivo.

Por lo anteriormente explicado, se comprende que la fotografía es un texto icónico - discursivo capaz de articular significados culturales y sociales. Bajo esta perspectiva, este trabajo busca analizar producciones fotográficas específicas como la de los artistas zulianos en términos de sus códigos,

figuras retóricas y categorías estéticas. Estas producciones artísticas no solo constituyen expresiones estéticas, sino también prácticas discursivas que configuran identidades, visibilizan desigualdades y proyectan imaginarios colectivos en el contexto regional.

Es menester precisar la pertinencia del estudio semiótico en la producción fotográfica como arte, ya que es gracias a la semiótica como puede accederse a los significados ocultos de toda obra artística. Teóricos y críticos, como Krauss (1991), defienden la idea de que gracias a la semiótica se pone fin al monopolio del artista sobre el significado de su obra. Su planteamiento respalda la noción de obra abierta planteada por Eco (1984), quien explica que no existe una obra completa, sino más bien una entidad inconclusa completada por acción del espectador. Por tanto, considerar esta interactividad implica reconocer la noción del interpretante. Todo lo anterior permite afirmar que cualquier obra artística se encuentra abierta a múltiples lecturas, razón por la cual la semiótica resulta altamente útil para acceder a todas las posibilidades de significación que ofrece un objeto artístico.

A lo anterior se suma la postura de autores como Guiñazú (2008), que señala como las obras visuales construyen y movilizan sentido que van más allá del plano estético para inscribirse dentro del discurso social. En este sentido, la semiótica constituye una herramienta que permite identificar estos procesos de representación sobre las identidades colectivas. En primera instancia, se puede afirmar que el análisis semiótico no solo permite descomponer los discursos fotográficos en sus códigos más elementales y, desde los cuales los artistas reconocen y reconstruyen los imaginarios colectivos de la zulianidad.

Desde la dimensión de la fotografía artística zuliana, considerar su estudio semiótico ofrece una amplia gama de posibilidades temáticas desde categorías como la desigualdad social y la propia solidaridad. Estas categorías temáticas ofrecen una oportunidad para comprender cómo los discursos visuales configuran y problematizan las realidades socioculturales concretas de la región. Sobre este tipo de estudios, autores como Coronil (1997) han señalado que, en Venezuela, las dinámicas de desigualdad se expresan no solo en términos económicos sino también en procesos simbólicos que atraviesan la representación y la construcción de identidades.

En este sentido, la fotografía constituye un dispositivo privilegiado para analizar cómo se visibilizan, oculta o reinterpretan estas tensiones, pues, como afirma Sontag (2005), toda imagen fotográfica participa de un régimen de mirada que organiza y jerarquiza lo social.

Asimismo, comprender la solemnidad como categoría cultural implica reconocerla como un entramado de símbolos imaginarios y prácticas colectivas que se han consolidado históricamente en el occidente venezolano. Stavenhagen (2000) plantea que las identidades regionales funcionan como matrices culturales desde las cuales los sujetos producen sentidos y formas de pertenencia. En el caso del Zulia, diversos estudios antropológicos y socioculturales han documentado la presencia de códigos visuales particulares vinculados a la religiosidad popular, la vida petrolera, la música tradicional y el paisaje lacustre (Talavera, 2001).

Por lo anterior, un estudio que analiza la fotografía local como objeto semiótico resulta importante para comprender cómo estos referentes han sido apropiados, transformados o tensionados por los artistas, toda vez que se han proyectado como narrativas visuales que configuran una memoria regional. De esta manera, el presente trabajo tiene como objetivo analizar, semióticamente, el texto fotográfico creado por artistas zulianos y las representaciones de la desigualdad social y la zulianidad en dicho corpus fotográfico.

2. Fundamentación Teórica

2.1. La fotografía como texto icónico

Es fundamental comenzar considerando que la noción de texto icónico parte de la idea de que las imágenes, incluyendo la fotografía, constituyen unidades portadoras de sentido que pueden ser leídas e interpretadas como discursos. Según Barthes (1986), todo texto visual es una organización estructurada de signos, destinada a producir significación, razón por la cual la imagen no se reduce a un reflejo del mundo, sino que presenta un entramado semiótico susceptible de análisis.

Lo anterior permite considerar a la fotografía como un texto visual que puede comprenderse como una unidad de sentido en la que convergen

elementos formales, simbólicos y culturales que permiten decodificar su significado. Esta conceptualización coincide con la postura de Eco (1990), quién sostiene que toda imagen funciona dentro de un sistema de códigos que orientan su lectura, de modo que el texto visual se convierta en un espacio de interacción entre productor, mensaje y receptor.

En virtud de lo anterior, el texto fotográfico se articula como una unidad de sentido formada por signos icónicos y culturales, tal como lo señala Panofsky (1972). El mismo Eco (1990) señalaría que el texto visual no constituye un conjunto de imágenes, sino un artefacto semiótico cuya inteligibilidad depende de la competencia interpretativa del espectador y de los códigos socioculturales que operan en su recepción.

Por su parte, Barthes (1980) amplía la noción textual de la fotografía al indicar que la misma tiene un doble estatuto: su dimensión denotativa y connotativa. En la primera se establece una relación de continuidad física con el referente; y por la otra, opera como un mensaje connotado, pues su significación está medida por decisiones estéticas, técnicas y culturales que introducen valores simbólicos e ideológicos.

Sirva todo lo anterior para argumentar que la imagen fotográfica no solo registra, sino que construye significados por medio de encuadres, iluminación, composición y uso retórico de los elementos visuales. En torno a los niveles de significación anteriormente indicados, Panofsky (2018) complementa la postura de Barthes (1086) al hablar de tres dimensiones. Una primera de nivel pre-iconográfico, donde se produce una identificación formal de los elementos visibles; luego está el iconográfico que implica el reconocimiento de los temas, motivos y narrativas representadas. Finalmente, el nivel iconológico supone la interpretación profunda del significado cultural e histórico inscrito en la obra.

La postura Panofsky (2018) coincide con Barthes (1986) al defender la idea de que toda imagen fotográfica que sea leída se reconoce que su sentido excede la apariencia inmediata. Esto se produce como consecuencia de la integración de dimensiones simbólicas y estructurales que dotan al texto visual de densidad discursiva.

Eco (1990) amplía la comprensión del texto icónico al introducir la noción de códigos culturales, los cuales se entienden como sistemas compartidos que orientan la producción y la interpretación del mensaje visual. En sus postulados, la fotografía no puede ser interpretada de una forma aislada, ya que forma parte de una red de saberes, valores e imaginarios que estructura en la experiencia del espectador. Estos códigos permiten que la imagen sea comprendida como un acto comunicativo situado. Es así como la fotografía se convierte en un espacio donde convergen las intenciones del productor, las convenciones del medio y las expectativas culturales del receptor, para configurar un texto abierto a múltiples interpretaciones.

2.2. Relación entre estética y discurso en la fotografía

La articulación entre estética y discurso en la fotografía debe entenderse como un proceso en el que las decisiones formales y compositivas se convierten en vectores de sentido. Como sostiene Dubois (1994), la fotografía no es solo un registro mecánico de lo real, sino un acto que produce significado a través de operaciones visuales específicas. En este sentido, la dimensión estética (apoyada en el encuadre, iluminación, composición, color y textura) no es un simple accesorio sino un recurso discursivo que sostiene la lectura del texto icónico.

Este planteamiento también se articula con la distinción barthesiana entre denotación y connotación, pues las elecciones estéticas son precisamente las que inscriben valores culturales en el mensaje connotado, tal como lo expone Barthes (1980). Sirvan estas ideas previas para comprender a la fotografía como un dispositivo discursivo, que permite reconocerla como una estructura visual que articula relaciones de poder, saber y cultura.

Tal como lo expone Eco (1990), en el texto icónico convergen estructuras tanto simbólicas como marcos ideológicos y prácticas de significación social. Si se combina esta consideración con la postura panofskiana sobre los niveles de significación, puede afirmarse que la fotografía articula sentido en la medida que transita desde elementos preiconográficos (formas visibles) hasta la lectura iconológica (valores e imaginarios culturales subyacentes). De esta manera, la imagen no solo representa, sino que produce discursos, configurando modos de ver y de interpretar el mundo.

También es importante destacar que la estética aquí es una función organizadora esencial, pues determina la manera en que la imagen orienta su significación. Al respecto, Brea (2002) destaca que, en la cultura visual contemporánea, las elecciones formales no son neutrales, sino que actúan como gramáticas visuales que estructuran la experiencia del espectador y definen la inteligibilidad del mensaje. De igual manera, Dubois y Goldstein (2015) señalan que la fotografía debe analizarse como un dispositivo de inscripción en el que la forma y la técnica operan como condiciones de posibilidades sentido. Es por ello que, la función estética no sólo modula la narrativa visual, sino que condiciona la construcción discursiva, articulando relaciones entre el objeto representado, los códigos culturales y la mirada del intérprete.

2.3. El texto fotográfico y sus elementos semióticos

Anteriormente, se ha señalado que comprender la fotografía como un sistema de significación implica reconocer que esta trasciende el registro óptico del mundo para emerger como un entramado de signos, cuya interpretación depende de los códigos culturales, convenciones visuales y prácticas de cursivas.

No obstante, los planos de expresión y contenido dentro del texto fotográfico se construyen a través de una red de significaciones, donde convergen elementos codificados a nivel icónico, retórico y estético. Estos son los elementos que permiten explicar la complejidad semiótica del medio fotográfico.

Desde la semiótica visual, autores como Eco (1976), Joly (2009) y Groupe μ (1992) han señalado que los códigos permiten estabilizar la interpretación de la imagen. Desde la perspectiva de Nates (2014) y Erausquin (1995), estos códigos permiten sistematizar el lenguaje fotográfico en diferentes grupos, permitiendo comprender cómo cada código articula condiciones de sentido visual.

El código espacial es definido por Erausquin (1995) como aquel que permite organizar la disposición del espacio representado, determinando relaciones de distancia, profundidad, proporción y ubicación de los elementos dentro del encuadre. Desde la semiótica visual, Joly (2009)

explica que la configuración espacial actúa como un operador de sentido que orienta la mirada condicionada por la jerarquía interna de la imagen. Por su parte, Arnheim (1974) sostiene que el equilibrio visual se construye mediante tensiones espaciales que definen la estructura perceptiva.

Nates (2014) amplía esta visión al incluir la perspectiva, distancia focal, ángulo de la toma y la profundidad de campo como parte de los atributos técnicos que moldean el código espacial fotográfico. Estos elementos conforman una gramática visual que incide directamente en la interpretación del motivo.

Por otro lado, el código gestual comprende la representación de posturas, acciones, expresiones corporales y gestos que transmita el significado culturales y emocionales. Sobre el significado y los efectos de los gestos en el espectador, Barthes (1980) indica que el gesto puede convertirse en un punctum cuando se revela un detalle capaz de provocar una resonancia subjetiva con el espectador. Desde otra perspectiva, Dubois (1994) considera que los gestos se inscriben en la fotografía dentro de un régimen indicial al capturar acciones situadas en un tiempo irrepetible.

Paralelamente, Nates (2014) incorpora el gesto dentro del grupo del contenido, señalando que la narrativa visual depende en gran medida de la gestualidad del motivo. Además, desde los elementos semióticos, el gesto funciona como ícono, índice o símbolo según su grado de convencionalidad cultural. Esto coincide con lo planteado por Panofsky (2018), cuya teoría de los niveles iconográficos e iconológicos permite entender el gesto como portador de significados culturales profundos.

Por otro lado, el código escenográfico es definido por Erausquin (1995) como el ambiente material y simbólico donde se sitúan los sujetos de la imagen. Según Dubois (1994), la escenografía refuerza el estatuto inicial al situar al sujeto en una coordenada temporal y social específica. Esta relación es la que Nates (2014) destaca como componentes narrativos que articulan la intención del autor.

Adicionalmente, el código lumínico es uno de los más determinantes en la construcción de sentido. Para Barthes (1980), la luz modula la verdad de la imagen y define su tono emocional. Paralelamente, Joly (2009) señala que la iluminación establece atmósferas y orienta la lectura al enfatizar ciertos

elementos y ocultar otros. En fotografía, la luz define texturas, volúmenes y contrastes, creando efectos que pueden ser interpretados culturalmente como dramáticos, suaves, violentos o íntimos.

Nates (2014) considera a la luz, junto con la exposición, el contraste y la dramatización, como parte de los atributos fotográficos que componen la base denotativa de lenguaje visual. Estos elementos, según este autor, resultan connotativos cuando intervienen en la construcción emocional o simbólica de la imagen. Esta idea concuerda con los puestos por Eco (1976) sobre los códigos técnicos, los cuales median entre la materialidad de la imagen y su interpretación cultural.

En lo que respecta al código simbólico, este es uno de los que más se destaca dentro de la articulación semántica de la foto. El mismo se encuentra referido a la dimensión cultural, histórica e ideológica de los significados presentes en la imagen. Panofsky (1972) plantea que los símbolos pertenecen al nivel iconológico, donde emergen significaciones profundas relacionadas con valores, identidades o mitologías colectivas. En la fotografía, estos símbolos pueden surgir de objetos, colores, gestos, composiciones o asociaciones conceptuales.

Nates (2014) articula este código dentro del grupo de elementos semióticos, retomando la noción pierceana para distinguir entre iconos (semejanza formal), índices (vínculo causal) y símbolos (convención cultural). Así, una vela puede simbolizar vida o memoria; un color saturado puede connotar emoción; un objeto cotidiano puede representar desigualdad o precariedad. Esta concepción también se alinea con Brea (2002), quien describe la imagen como un lugar donde convergen prácticas de significación social e imaginarios culturales.

Finalmente, el código compositivo permite organizar la estructura visual mediante relaciones entre líneas, formas, ritmos, proporciones y recorridos visuales. Desde la psicología de la Gestalt de Arnheim (1974), la composición dirige la percepción y produce equilibrio o tensión según la disposición formal de los elementos. Del mismo modo, Villafañe y Minguez (2006) afirman que la composición funciona como una arquitectura del significado.

Por su parte, Nates (2014) desarrolla este código con gran amplitud en la categoría de composición, donde incluye la línea, la forma, el ritmo el diseño, la perspectiva y el recorrido visual como elementos esenciales del lenguaje fotográfico. Para el autor, la composición no es una decisión estética aislada, sino una construcción discursiva que define como el espectador entra y circula por la imagen. Esta concepción coincide con Groupe μ (1992), quienes entienden la composición como un operador retórico que organiza la percepción y determina la intensidad semántica.

De toda la descripción previa, se concluye que los códigos icónicos constituyen un sistema articulado que organiza la significación fotográfica en los niveles del referente, la expresión y el contenido. De esa manera, el lenguaje fotográfico no es una suma de elementos técnicos o estéticos, sino el resultado de una gramática semiótica compleja donde cada código contribuye a la construcción de sentidos culturales, narrativos y simbólicos.

Bajo esta perspectiva, el análisis semiótico de la fotografía zuliana permitirá no solo examinar su organización interna, sino también comprender cómo estas producciones participan en la construcción de imaginarios identitarios, representaciones sociales y formas simbólicas vinculadas a la desigualdad y la experiencia regional.

2.4. Retórica fotográfica

Considerar la influencia de las figuras retóricas en la fotografía implica ir más allá de su función como técnicas aisladas, ya que realmente constituyen operaciones discursivas que intervienen en la estructura profunda del texto visual, modificando la relación entre el plano y el referente, el plano de la expresión y el plano del contenido.

Cuando operan sobre el referente, interfieren en la relación icónico - indicial entre la fotografía y aquello que representa. Aquí se encuentran mecanismos como la supresión, la reticencia, la litote o la sustitución. Dichas operaciones actúan mediante la modificación del campo referencial, ya sea ocultando, atenuando o reemplazando información relevante de la escena. Desde una perspectiva semiótica, se afecta la denotación, al alterar lo que se muestra explícitamente y, al mismo tiempo, se amplifica la connotación al obligar al espectador a inferir lo que falta. Esto es lo que Barthes (1964)

señala como la activación del punctum interpretativo, pues lo ausente induce una atención que desplaza el sentido hacia las zonas no visibles. Este mecanismo es frecuente en la fotografía artística y documental que aborda temas como la desigualdad, la violencia, exclusión o vulnerabilidad.

Por otro lado, las operaciones retóricas también actúan sobre el plano del contenido al reorganizar los significados del texto visual mediante proceso de analogía (metáfora), contigüidad (metonimia) o multiplicación de sentidos (polisemia y redundancia). Estas manipulaciones semánticas transforman la manera en que se interpreta la imagen más allá de su referente literal.

Desde la semiótica cultural Eco (1976) este tipo de operaciones introduce relaciones simbólicas que desplazan la imagen hacia otros campos discursivos. La metáfora visual crea una semejanza conceptual entre elementos aparentemente inconexos, mientras que la metonimia traslada el sentido desde la parte hacia el todo o desde los efectos hacia la causa. Si bien estas operaciones no modifican lo visible, reconfiguran la lógica interna del contenido activando redes intertextuales o ideológicas. De esta forma, el sentido se construye por asociaciones culturales y no solo por la literalidad de la escena.

Cuando se trabaja desde el plano de la expresión, se produce una modificación de la organización visual de un texto fotográfico. En este caso, recursos como el énfasis visual, la repetición de elementos, la interrupción del encuadre o los contrastes lumínicos funcionan como manipulaciones expresivas que producen connotaciones específicas. Es en este plano donde intervienen los códigos icónicos previamente mencionados, pero ahora comprendidos como vehículos de construcción retórica.

En consecuencia, los elementos formales antes descritos dejan de ser componentes estéticos para convertirse en operadores retóricos que guían la interpretación del espectador. Esta compleja articulación permite comprender la fotografía artística como un dispositivo retórico complejo que produce discursos densos, críticos y simbólicamente elaborados.

2.5. Categorías estéticas en la imagen fotográfica artística

Autores como Bazin (1965), Barthes (1980) y Sánchez Vázquez (2007) sitúan la fotografía artística dentro de un campo estético complejo donde

la realidad, la afectividad y la historicidad se articulan para producir significados y experiencias de contemplación. En el sentido de la ontología de la imagen, Bazin (1965) sostiene que la fotografía posee un fundamento estético vinculado a su carácter indicial, ya que tiene la capacidad de registrar el mundo tal cual es. Para este autor, la objetividad derivada del proceso mecánico no solo confiere credibilidad a la imagen, sino que establece una forma singular de belleza asentada en la fidelidad al referente.

Por su parte, Barthes (1980) ofrece una visión estética profundamente subjetiva al distinguir entre el *studium* y el *punctum*. El primero representa un interés cultural o intelectual hacia la imagen, vinculado a referencias históricas, formales/técnicas o simbólicas que permiten al espectador situar la fotografía en un marco de reconocimiento estético general. En este nivel se ubican categorías como lo bello o lo narrativo, pues depende de convenciones culturales compartidas. El *punctum* introduce una ruptura en esta estabilidad al activar una experiencia estética íntima, inesperada y emocional. Se trata de un detalle que punza al espectador, alejándose de las categorías racionales y acercándose a sensibilidades como lo trágico, los melancólicos o incluso lo sublime.

Desde la historicidad, Sánchez Vásquez (2007) explica que lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico, lo cómico o lo grotesco no son entidades universales, sino construcciones culturales que se transforman según el contexto social. Bajo esta perspectiva, la fotografía no se limita a reproducir estas categorías, sino que las resignifica a través de su particular vinculación con la realidad y con la experiencia sensible del espectador.

En el caso de la fotografía artística, esta se convierte en un espacio estético plural donde las categorías tradicionales se reinterpretan a la luz de su doble condición como documento y como obra expresiva. Desde la postura de Bazin (1965), la aceptación de la existencia del objeto fotografiado dota a estas categorías de un anclaje ontológico. Según Barthes (1980) su potencia afectiva depende del encuentro singular entre imagen y espectador; mientras que Sánchez Vázquez (2007) señala que estas categorías se definen por el entramado histórico y social que las configura.

3. Fundamentación metodológica

El presente estudio maneja una metodología cualitativa con alcance descriptivo y de naturaleza documental, ya que toma como objeto de estudio las producciones fotográficas publicadas por los artistas zulianos. Posee un diseño no experimental y un alcance descriptivo-interpretativo. Su propósito fue ir más allá de la descripción formal de imágenes para comprender la articulación de significados discursivos y las tensiones identitarias presentes, a través del análisis de los signos fotográficos dentro de un texto cultural.

Cabe destacar que el análisis cualitativo es de naturaleza icónica, ya que su objetivo no es la cuantificación estadística, sino la profundización en los procesos e significación y connotación de las obras, a fin de establecer las relaciones de sentido entre los códigos formales (denotación) y los discursos sociales y culturales (connotación).

La selección de la muestra fue no probabilística y por conveniencia. Estuvo compuesta por 60 fotografías de artistas como Audio Cepeda, Fernando Bracho, Alejandro Vásquez, Alberto Frangiéh, Gustavo Bauer y Gipsy Rangel. El criterio de selección obedeció a la relevancia de su producción en la escena regional y su representatividad en los ejes temáticos de identidad, género y sociedad.

Desde el punto de vista de las técnicas utilizadas, se aplicó el análisis de contenido cualitativo y de orientación semiótica a través de una ficha de observación y matriz de análisis (descriptiva, valorativa e interpretativa) que fragmentó cada pieza en los elementos que sintáctica y semánticamente las compone: códigos icónicos (dimensión semiótica), figuras retóricas (dimensión retórica) y categorías estéticas/identitarias (dimensión discursiva).

4. Resultados

4.1. Convergencia formal y discursiva: el eje retrato-humano

El elemento más potente en el total del corpus analizado es la centralidad del sujeto humano, lo que define esta producción como una fotografía de autor con vocación humanista o psicológica. Se observa un predominio del retrato, ya sea individual o grupal, así como de la figura humana contextualizada. Cerca del 80% del corpus muestra un predominio el primer

plano, plano medio o plano entero que pone al sujeto en jerarquía sobre el entorno.

Figura 1. Predominio del retrato



Fuente: Cepeda (2025), Frangiéh (2023), Bauer (2015), Bracho (2023) y Rangel (2023)

Los fotógrafos analizados, mayoritariamente, basan su trabajo en la figura humana. Mientras Bauer, Cepeda y Rangel lo hacen desde un enfoque directo en la identidad (sabiduría, carácter social y profesionalismo), Frangiéh y Vásquez se acercan al sujeto desde la estilización o la subjetividad del entorno.

En los trabajos analizados, el código gestual opera como el principal motor narrativo, especialmente en la obra de Bauer, donde el rostro funge como archivo de sabiduría. En el caso de Rangel, el rostro emerge como afirmación de autoridad. En paralelo con Bauer, Cepeda utiliza el rostro como un archivo de la memoria y el carácter social (el artista, el líder indígena, la persona de la comunidad). Por su parte, Frangiéh utiliza el rostro como un símbolo de estatus (glamour o profesionalismo).

Otro aspecto a destacar es que la metonimia y la sinécdoque son las figuras retóricas más utilizadas. En este sentido, estas operaciones retóricas se apoyan en la utilización de objetos o partes del cuerpo (un violín, una arruga o la propia indumentaria) para representar un concepto complejo o una profesión.

4.2. Manejo de los códigos fotográficos predominantes: lumínico, espacial y cromático

En la muestra analizada se identifica una deliberada manipulación de los códigos icónicos para establecer una clara dicotomía técnica y estética entre los artistas. De esta manera, la obra de Frangiéh y Rangel maneja un claro contraste entre el control y la espontaneidad lumínica especialmente en los retratos individuales. En el primer caso la luz es dramática y sigue rigores académicos para lograr efectos de claroscuro o estilo Rembrandt. La intención es remarcar la temporalidad y el glamour. Sin embargo, para el caso de Rangel, la iluminación es uniforme y suave buscando remarcar la autoridad y el profesionalismo.

Dentro de las muestras pertenecientes a la obra de Gustavo Bauer y Fernando Bracho se utiliza la luz solar como fuente principal. El primero utiliza la luz natural suave y frontal para honrar la dignidad de los sujetos humildes. Por su parte, Bracho emplea una luz natural dura y abierta que permite la saturación cromática para expresar la vitalidad de la calle y el paisaje.

En el caso de Cepeda y Bauer, el empleo de la luz natural tiene una intención documental y testimonial. Cepeda busca el realismo ambiental, usando la luz del entorno para situar al sujeto en su comunidad con autenticidad. Para el caso de Fernando Bracho y Alejandro Vázquez, el uso de la luz es más expresivo: Bracho utiliza el vibracionismo cromático, mientras que Vázquez emplea la luz para crear atmósferas y contraste urbano, destacando la quietud y la melancolía de los espacios.

4.3. El código espacial y la profundidad de campo

Las obras de Frangiéh, Rangel y Bauer muestran la técnica del aislamiento del sujeto con apoyo de la baja profundidad de campo especialmente en los retratos. Con esta técnica se subordina el fondo y se aísla el sujeto, haciendo que la identidad de la personalidad sean el único foco.

En otra parte de la muestra, Fernando Bracho, Audio Cepeda y Gustavo Bauer integran el plano general y aplican una mayor profundidad de campo para convertir al entorno (la ciudad, el paisaje de la Guajira y el sur del lago) en un protagonista esencial para la lectura social y geográfica. En el caso de Bauer y Audio Cepeda, Bobures y las comunidades indígenas constituyen un testimonio sociocultural ineludible. Por su parte, Vázquez utiliza la fragmentación espacial por medio de dícticos, marcos y yuxtaposición. En este caso, el espacio es un repertorio de instantes liminales (ventanas y bordes) que sugiere la subjetividad, la transición y la melancolía urbana, rompiendo con la fronteralidad del retrato.

Fig. 2. El código espacial como base para la identidad



Fuente: Fuente: Bauer (2015), Cepeda (2025), Vásquez (2024),

4.4. El código cromático: del tonalismo al vibracionismo

El manejo cromático en las obras analizadas es particular y cambiante dentro de los diferentes artistas:

- Tonalidades oscuras o neutras: Frangiéh privilegia el monocromatismo estricto o las paletas tonales oscuras para reforzar su estética clásica y dramática. Por su parte, Rangel usa colores sobrios en estudio, manteniendo la atención en la forma.
- Saturación natural: esta se inscribe dentro del realismo documental clásico para las obras de Audio Cepeda, quien se inclina por un realismo cromático, manteniendo la saturación natural para afirmar la autenticidad de la escena y los personajes culturales.
- Color vivo y saturado: Fernando Bracho y Gustavo Bauer utilizan el color como una declaración temática. Bracho utiliza una alta

saturación para celebrar la belleza del Caribe (con el azul enfático), mientras que Bauer emplea tonos tierra y cálidos para anclar el retrato en la geografía y la vitalidad de las comunidades rurales.

- Vázquez y el color subjetivo: este autor maneja el color de forma más atmosférica, buscando tonalidades que refuercen la subjetividad o la poética urbana. Por ejemplo, a través de la luz enfática del azul en sus fotos de calle.

Desarrollar una propuesta de estrategias semiolingüísticas para el desarrollo de la competencia comunicativa y sus subcompetencias en estudiantes aprendices del español como lengua extranjera en la Institución Ridge Point High School de la ciudad de Missouri, Texas en Estados Unidos.

4.5. Divergencias estilísticas

La distinción más aguda dentro del corpus analizado se encuentra en la dimensión semiótica alusiva a los códigos icónicos y la dimensión estética. La técnica fotográfica se emplea como un filtro ideológico que define la relación del artista con la realidad.

Tabla 1. El estudio versus la calle y la gestión de la luz			
Artista	Estética dominante	Manejo de la luz	Código espacial
Beto Frangiéh	Estilismo y clasicismo intertextual	Luz estudio controlada (claroscuro y Rembrandt)	Aislamiento, fondo subordinado
Gipsy Rangel	Profesional corporativo / naturalidad (documentación social)	Luz de estudio suave (modeladora y uniforme)	Aislamiento y fondo subordinado
Fernando Bracho	Documentalismo poético	Luz natural dura y abierta (saturación de color)	Paisaje y entorno como actores principales
Gustavo Bauer	Documentalismo humanista	Luz natural suave y frontal (luz que honra)	Primer plano con poca profundidad haciendo énfasis en el rostro.

Fuente: Cruzco y Sulbarán (2025)

Existe una polarización técnica: por un lado, las obras analizadas evidencian un alto control y alta producción, buscando la perfección estética y el aislamiento del sujeto. En el otro extremo, se ubican aquellas obras que buscan capturar la espontaneidad y utilizan la luz natural y el contexto geográfico como elementos innegociables de la verdad documental.

En el caso de Gipsy Rangel, se puede hablar de un bilingüismo fotográfico o versatilidad formal estratégica, ya que por un lado usa la técnica controlada para retratos individuales a fin de transmitir autoridad y, por otro, usa la luz ambiental y colorida para la documentación social, demostrando una adaptación formal al objetivo discursivo.

4.6. Geografía y discurso: la triple dimensión de la zulianidad

La categoría zulianidad e identidad regional revela tres enfoques distintos sobre cómo se vincula el trabajo artístico con el territorio. En primera instancia, se tiene la zulianidad como memoria y resistencia: Se manifiesta la alta intensidad regional para los trabajos de Gustavo Bauer, Audio Cepeda y Fernando Bracho, quienes anclan su discurso en la geografía concreta del Zulia (Bobures, Sur del Lago y La Guajira) y sus sujetos autóctonos (Etnia wayuú y trabajadores de la faena). El paisaje y el habitante son los símbolos de la memoria y la resistencia cultural, así como también del trabajo. En estos casos, la fotografía emerge como un acto de afirmación territorial. También se ubica una tendencia documental y telúrica, ya que los trabajos analizados para estos artistas constituyen un testimonio de la vida venezolana más allá de los centros urbanos, valorando los genuino como categoría estética de unidad.

En otra parte de los trabajos se observa la zulianidad de la alta costura y el estilo como rasgo común dentro de las obras de Beto Frangiéh. Dentro de las muestras analizadas pertenecientes a este artista, se remarca la intensidad cultural. Este fotógrafo se ancla en la vida de las artes en Venezuela y la presencia del talento local (modelos y artistas). También utiliza la intertextualidad global (Rembrandt y art decó) para situar el arte zuliano en un diálogo con el canon universal. De esta manera, se afirma la identidad a través de la sofisticación y el estilo. A diferencia de los artistas previamente analizados, aquí la geografía es irrelevante y lo que realmente importa es la pertenencia a un círculo artístico de alta esfera.

Para el caso de Alejandro Vázquez, se destaca la geografía subjetiva y urbana. Aquí el artista utiliza la ciudad de Maracaibo como el escenario principal de la experiencia contemporánea, la melancolía y la espera. La zulianidad no se afirma con folclor o resistencia ética, sino como la observación poética de sus espacios liminales y su vida cotidiana.

En lo que respecta a los trabajos de Gipsy Rangel, parte de la muestra analizada aborda el discurso global de la diáspora con baja intensidad regional. Puede afirmarse que el discurso de Rangel es el más globalizado y se ancla en contextos internacionales como Miami. Su enfoque se centra en el liderazgo profesional femenino y el activismo de la diáspora. La identidad regional queda subsumida en una identidad profesional y de género universal.

4.7. Ejes temáticos: el género y el activismo social

Los temas centrales del corpus giran en torno al testimonio social y la documentación de la cultura. Audio Cepeda maneja como discurso principal la dignidad de los personajes culturales como artistas y escritores y la identidad de las comunidades. Aquí el fotógrafo emerge como un registrador de la historia viva.

Gustavo Bauer se centra en la dignidad de la tercera edad, la sabiduría ancestral y la valoración del trabajo rural como un discurso de visibilidad social explícito. Alejandro Vázquez manejó como tema la experiencia individual en el entorno urbano, la soledad y la belleza encontrada en la fragmentación y la espera, con un entorno lírico y melancólico. Fernando Bracho tiene un enfoque hacia la vitalidad del Caribe y la inmediatez de la vida en la calle posee un matiz de denuncia social.

Otro aspecto resaltante es el enfoque que algunos de los fotógrafos analizados manejan en torno a la dignidad y la labor: Gustavo Bauer tiene un discurso más explícito sobre la desigualdad y la valoración del trabajo rural, utilizando la fotografía para visibilizar y dignificar al excluido. Fernando Bracho aborda la desigualdad de manera implícita a través del documentalismo de calle y la representación de la vida sencilla y la cultura wayúu.

5. Conclusiones

La fotografía zuliana se caracteriza por su profunda vocación retratística y su capacidad para utilizar el código formal como estrategia discursiva. La principal tensión se da entre el proyecto documental-telúrico de Bauer y Bracho, que afirma la identidad anclada en la geografía y la sabiduría popular. Por otra parte, se encuentra el proyecto estético y global de Frangiéh y Rangel, que busca la validación de la identidad a través de la alta costura, la profesionalización y la sofisticación formal, a menudo en contextos de diáspora.

El análisis semiótico y discursivo del corpus fotográfico de los seis artistas zulianos en este trabajo permitió desvelar la estructura profunda de los discursos. Puede afirmarse que el texto fotográfico de estos creadores se define por una atención estructural entre la intencionalidad formalista-global y la autenticidad documental-telúrica. Se trata de un corpus bilingüe que utiliza los códigos visuales para polarizar el discurso:

Desde un modelo formalista y de control, se busca la validación estética a través de la perfección técnica, la temporalidad y la estilización. Tal es el caso de los trabajos de Beto Frangiéh y Gipsy Rangel en estudio. También se observa un modelo de captura, centrado en la búsqueda de la verdad, la resistencia y el carácter social a través de la espontaneidad y la luz ambiental, así lo demuestran los trabajos de Gustavo Bauer, Fernando Bracho y Audio Cepeda. Por otra parte, se observa un modelo de subjetividad, dentro de la fotografía urbana de Alejandro Vázquez, que se empuja en la poética del espacio y la experiencia individual.

En lo que respecta el manejo de códigos icónicos, estos manifiestan una aplicación estratégicamente opuesta, lo que genera cuatro grandes ejes estilísticos:

Tabla 2. Uso de los códigos icónicos más expresivos y predominantes			
Categoría	Eje Formalista (Frangiéh, Rangel)	Eje Documental (Bauer, Cepeda)	Eje Expresivo (Bracho, Vásquez)
Estética Dominante	Lo Clásico / Lo Profesional (Dignidad, Glamour)	Lo Genuino / Lo Digno (Testimonio, Sabiduría)	Lo Poético / Lo Vibrante (Subjetividad, Vitalidad)
Código Lumínico	Luz Controlada (Dramática/Suave)	Luz Natural Suave/Ambiental (Realismo testimonial)	Luz Natural Dura/ Contraste Urbano (Expresividad)
Código Espacial	Aislamiento (Poca Profundidad)	Contexto (Mayor Profundidad) (El entorno es un actor social)	Fragmentación y Liminalidad (Espacio como puzzle subjetivo)
Signo Iónico Clave	La Pose y el Vestuario (símbolos de estatus)	El Rostro (archivo de la memoria) y la Faena (el trabajo)	El Color Saturado (emoción) y el Borde/ Ventana (espera)

Fuente: Cruzco y Sulbarán (2025)

En lo respectivo a las representaciones simbólicas y retóricas, se concluye que la metonimia es la operación retórica más predominante, funcionando como un puente entre la denotación y la connotación. Esta figura retórica se articula con diferentes ejes simbólicos: En el caso de Rangel y Frangiéh, se observa una metonimia de rol y poder en torno a objetos (violín, vestuario de diseñador...), los cuales funcionan como metonimias directas del rol profesional o estético de la mujer.

En el caso de Fernando Bracho, Gustavo Bauer y Audio Cepeda, la indumentaria autóctona, el paisaje son metonimias que anclan al sujeto a una identidad telúrica laboral o cultural específica. En las obras de Alejandro Vázquez se localiza la fragmentación como una metáfora de la condición humana urbana, simbolizando la melancolía, la observación o la imposibilidad de totalidad.

Sobre las representaciones semióticas, el análisis de la dimensión discursiva reveló un espectro que va desde la militancia social explícita

hasta la disolución de las fronteras geográficas. Por un lado, la identidad zuliana se fragmenta en tres grandes discursos de pertenencia:

- a) La zulianidad telúrica y social (Cepeda, Bauer y Bracho): anclada en la geografía concreta del sur del lago o la Guajira y la memoria de la resistencia cultural con personajes autóctonos, sujetos en faena y comunidades indígenas.
- b) La zulianidad estilística y cultural (Frangiéh): anclada en la alta costura, el arte y el savoir-faire regional, proyectada hacia un estándar universal de sofisticación.
- c) La zulianidad subjetiva / diáspora (Vásquez y Rangel): Vázquez la utiliza como un escenario urbano para la poética subjetiva, mientras que Rangel la disuelve en un discurso global de liderazgo profesional.

En lo referente a la representación de la desigualdad social, existe un abordaje explícito y documental para el caso de Gustavo Bauer, quién es el más directo al utilizar el primer plano para dignificar a sujetos de entornos rurales o vulnerables. Esto convierte a la desigualdad en un tema central de buena parte de su obra.

Por otro lado, Audio Cepeda y Fernando Bracho hacen un abordaje implícito y testimonial sobre la desigualdad. Estos artistas representan este tema mediante el registro de entornos y figuras de la calle o comunidades periféricas (Bobures), contrastando las condiciones de vida sin caer en el sensacionalismo.

Como ha podido notarse, los discursos analizados dentro de la fotografía zuliana contemporánea ofrecen un mapa detenciones identitaria y estéticas. Esta premisa se confirma en la polarización del uso de códigos icónicos que varían entre los diferentes artistas sometidos al estudio. Por una parte, que manifiestan tensiones en el eje formal donde se observa una batalla entre el control estético y la autenticidad ambiental. Esto sirve para descontextualizar al sujeto e investirlo de una atemporalidad y un estatus profesional/estético universal que disuelve las fronteras geográficas dentro de un contexto globalizado.

Por el contrario, hay autores dentro de la muestra analizada que utilizan la luz natural y el contexto amplio como códigos de verdad documental,

anclado militanteamente al sujeto a la geografía concreta. esto convierte a la pertenencia territorial en un requisito semiótico ineludible. Todo lo anterior permite concluir que el discurso fotográfico zuliano oscila entre el ícono diseñado y el testimonio vital.

Esta divergencia técnica se traduce en la tensión identitaria antes mencionada. Los códigos simbólicos y escenográficos se emplean como metonimias para construir un sentido de pertenencia opuesto: en la afirmación territorial militante, los signos son explícitos y operan como un registro del patrimonio inmaterial y la resistencia social. En la búsqueda de la voz individual, los signos son de logro profesional o estético, toda vez que establecen una identidad basada en el éxito y el estatus que trasciende la localidad. Solo en el caso de Alejandro Vázquez se localiza un punto de fuga subjetivo, al utilizar la fragmentación espacial y el contraste urbano como códigos para expresar la poética de la espera y la introspección. Se hace evidente que la escena fotográfica zuliana está definida por la pugna por determinar si su identidad reside en el testimonio de la tierra o en la proyección universal del talento individual.

6. Referencias bibliográficas

Albers, J. (2013). *Interaction of color*. Yale University Press.

Alonso Erazquin, M. (1995). *Fotoperiodismo: Formas y códigos*. Síntesis.

Barthes, R. (1964). *Rhétorique de l'image*. *Communications*, 4, 40–51.

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Paidós.

Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces* (pp. 11-27). Paidós.

Brea, J. L. (2002). *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial CASM/MACBA.

Calabrese, O. (2012). La fotografía como texto y como discurso. *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, (5), 15-27.

Coronil, F. (2002). El Estado mágico y el occidentalismo. En F. Coronil, El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela (pp. 1-20). Seix Barral.

Domínguez Rey, A. (1994). El espacio del texto. [Nota: Faltan datos de publicación, se ha dejado como entrada, pero debe completarse la fuente (ej. Nombre del libro o revista y editorial)].

Dubois, P. (1992). El acto fotográfico: De la representación a la recepción (A. López Ruiz, Trad.). Paidós Ibérica.

Eco, U. (1976). Tratado de semiótica general. Lumen.

Eco, U. (1984). Obra abierta. Planeta-Agostini.

Eco, U. (1986). La estructura ausente. Lumen.

Eco, U. (1990). Semiótica y filosofía del lenguaje. Lumen.

Guiñazú, L. I. (2008). Reconstruir sentidos en la cultura de lo visual. Aportes para el conocimiento de una semiosis generacional [Ponencia]. X Congreso Nacional y II Congreso Internacional "Repensar la Niñez en el Siglo XXI", Mendoza, Argentina.

Joly, M. (2009). La imagen fija. La Marca Editora.

Krauss, R. (1991). *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Jean Kempf.

Kristeva, J. (1969). *Σημειωτική*. Recherches pour une sémanalyse. Seuil.

Panofsky, E. (1972). Estudios sobre iconología. Alianza Editorial.

Ramos, M. Á. S. (1987). En torno al texto. El texto como significancia. *Anales de Filología Francesa*, 2, 147-156.

Sontag, S. (2005). Sobre la fotografía (J. Poch, Trad.). Editorial Alfaguara S.A. (Obra original publicada en 1977).

Stavenhagen, R. (2000). La diversidad cultural en el desarrollo de las Américas. Organización de los Estados Americanos (OEA).

Talavera, M. E. (2001). La religiosidad popular en Venezuela. *Presencia Ecuménica*, (58), 48-54.

Villafañe, J. (2006). Introducción a la teoría de la imagen. Pirámide.

Villafañe, J., & Mínguez, N. (1997). Principios de Teoría General de la Imagen. *Información, Opinión, Mensaje y Medios: Revista de Ciencias de la Comunicación*, (2), 195.

Wang, J. (2014). Criticising images: Critical discourse analysis of visual semiosis in picture news. *Critical Arts*, 28(2), 264-286.