



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

La mentira fotográfica: entre el referente fotográfico y la mirada del
sujeto.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Comunicación

PRESENTA

Lucía López Canales

Asesora: Dra. Graciela Carrasco López

Santa Cruz Acatlán, Estado de México, Febrero de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. La Cámara Lúcida de Roland Barthes	4
1.1 Operator	5
1.2 Spectrum	6
1.3 Spectator	14
1.3.1 Studium	16
1.3.2 Punctum	17
1.4 Esto ha sido	22
1.5 La identificación errónea de Barthes	25
1.6 Sentido y enunciación	28
Conclusiones	30
Capítulo 2. Del lápiz de la naturaleza al punctum	32
2.1 Raw	35
2.1.1. Cantidad de luz	36
2.1.2. Movimiento	38
2.1.3. Profundidad	41
2.1.4. Color	42
2.2 Manipulación fotográfica	45
Conclusiones	49
Capítulo 3. La forma en que la fotografía miente	51
3.1 Cuadro semiótico de Greimas	52
3.2 Descalificadas	56
3.2.1 Las reglas son las reglas	57
3.2.2 Qué muestra	65
3.2.3 Qué dice	70

Conclusiones	78
Conclusiones finales	81
Fuentes de consulta	86
Índice de fotografías	94
Índice de esquemas	96

“Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: ‘Veo los ojos que han visto al Emperador’. A veces hablaba de este asombro, pero como que nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades), lo olvidé.”

Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*

Introducción

El objetivo de este trabajo es identificar la *mentira fotográfica* a partir de referentes fotográficos y la mirada del sujeto que a ellos se enfrenta. Aunque concebamos a la fotografía como la representación más exacta que conocemos de la realidad que nos rodea, existe una distancia entre el referente fotográfico en su objetividad y lo que la fotografía muestra. Llamaré *mentira fotográfica* a ese espacio abierto al equívoco que parece haber en cada imagen.

Realizaré un análisis semiótico del proceso de creación de sentido a partir de fotografías que fueron ganadoras y posteriormente descalificadas de los concursos internacionales en los que participaban. Debido a que el acuerdo entre fotógrafo y espectador se convirtió en el centro de atención en estos casos, ayudarán a entender si la necesaria presencia del referente fotográfico repercute de alguna manera en el fotógrafo y en el espectador y en las diferentes lecturas que generan.

La Cámara Lúcida de Roland Barthes será punto de partida y guía. Discutiré los conceptos de *operator*, *spectator*, *spectrum*, *studium* y *punctum* ahí expuestos. Anteriores trabajos de Barthes como *El Mensaje Fotográfico*, *Retórica de la Imagen*, *Lo Obvio y lo Obtuso* y *Mitologías* ayudarán a comprender mejor estos conceptos y el camino recorrido por Barthes en sus disertaciones sobre la fotografía.

Trabajaré el concepto de índice según Charles Peirce y su relación con el referente fotográfico, así como el concepto de enunciación de Émile Benveniste para entender cada caso como un proceso enunciativo. Utilizaré como base del análisis el cuadro semiótico de Algirdas Greimas y los ejes que él brinda sobre el sentido y la semiótica de lo visual. Revisaré autores que trabajan y comentan las teorías de Barthes, Pierce,

Greimas y Jacques Lacan como: Victor Burgin, David Green, Martin Lefebvre, Joël Dor, Desiderio Blanco, Gonzalo Abril y Gabriel Hernández Aguilar.

En el primer capítulo, *La Cámara Lúcida de Roland Barthes*, revisaré a los autores mencionados. La misma teoría dará pie al cuestionamiento que plantea la aparente incongruencia entre la objetividad con que se presenta el referente y la diversidad de lecturas que arroja. *La Cámara Lúcida* será el detonante y la base de este primer recorrido teórico.

En el segundo capítulo, *Del lápiz de la naturaleza al punctum*, condensaré las repercusiones que lo anterior ha tenido en nuestra concepción de la fotografía y haré un planteamiento más claro del objeto de estudio. Presentaré un breve recuento de las distintas concepciones teóricas que la fotografía ha generado a lo largo de su historia. Asimismo expondré los factores que propician la constante relación entre la fotografía y la polisemia y sus posibles consecuencias.

En el tercer capítulo, *La forma en que la fotografía miente*, analizaré los casos de diez fotografías ganadoras y posteriormente descalificadas, o que estuvieron a punto de estarlo, de los certámenes internacionales donde participaban. El cuadro semiótico de Greimas y el cuadro semiótico de la veridicción que Greimas y Courtés elaboraron ayudarán a discernir de manera más específica la manera en la que la fotografía abre espacio al equívoco.

La particularidad del referente fotográfico, es decir, su ineludible presencia para que la imagen fotográfica nazca, le ha provocado tanto alabanzas como desprecios. La imagen fotográfica ha sido considerada desde proeza científica e instrumento casi milagroso hasta reproducción automática carente de alma. Actualmente, la indiscutible presencia y popularidad de la fotografía debe obligarnos a no dar por hecho, sino a repensar las formas en que nos relacionamos con ella, los usos y el valor que le damos.

No sólo eso, la reflexión en torno a la fotografía puede también ser punto de partida o punto importante para ayudarnos a comprender mejor otros temas a los que las características y particularidades del proceso e imagen fotográficos nos acercan, como: la objetividad, la producción de sentido y el lenguaje. Para la interpretación de este trabajo usaré principalmente las perspectivas semiótica y lingüística, así como algunos elementos psicoanalíticos.

Si entendemos que no nos relacionamos directamente con los objetos, con los referentes, sino con los signos de estos objetos, signos que deben ser interpretados por alguien, podemos vislumbrar que la mentira fotográfica algo tiene que ver con la relación entre la imagen y el lenguaje, lenguaje articulado, propio del ser humano. ¿No es el lenguaje el que posibilita la creación, la ficción y por lo tanto, la mentira?

Capítulo 1

La Cámara Lúcida de Roland Barthes

El objetivo de este capítulo es presentar a los autores y teorías que se tomaron como punto de partida y guía para dilucidar la manera en la que el sentido se crea a partir de la fotografía. *La Cámara Lúcida* funge como una especie de hilo conductor porque los términos que Roland Barthes ahí plantea servirán de coordenadas para esta discusión.

La Cámara Lúcida es el primer y único libro de Roland Barthes dedicado a la fotografía. Desde su publicación, sólo dos meses antes de la muerte del autor, ha sido uno de los textos más comentados y discutidos en torno al tema. Escrito a modo de ensayo, en él, el mismo autor es el centro y motor de la reflexión. Barthes habló desde su experiencia y su particular sentir hacia las fotografías que le rodeaban, hecho que le ha valido ser tanto apreciado y admirado como criticado y rechazado.

La Cámara Lúcida no sólo ha quedado marcado por haber sido publicado poco tiempo antes de la muerte de Barthes, sino también por el evidente dolor que al autor le había dejado la pérdida de su madre y que impregna y en gran medida motiva su escritura. Roland Barthes pretendía distinguir la esencia de la Fotografía, aquello que la diferencia del resto de las imágenes.

Se podría pensar que el dolor de Barthes actuaría en detrimento de la teoría, pero de no ser por ese dolor no habría nacido ese “debate (...) entre la subjetividad y la ciencia” (Barthes, 1989:37) que es *La Cámara Lúcida* y que lo hizo tocar aspectos que bien podemos decir que no pocos fotógrafos, artistas o aficionados a la fotografía ya intuían o mencionaban pero que no era común que fueran abordados por los teóricos.

Barthes comenzó su análisis distinguiendo tres prácticas, intenciones o emociones de las que una foto puede ser objeto: “hacer, experimentar, mirar” (Barthes, 1989:38) e

identificó esas tres prácticas como: la del *Operator*, el fotógrafo; la del *Spectrum*, aquél o aquello que es fotografiado, el referente; y la del *Spectator*, el espectador.

1.1.- Operator

Barthes denominó al fotógrafo *Operator*. Él advirtió no ser siquiera fotógrafo aficionado y que, por lo tanto, esa práctica le “estaba prohibida y no podía tratar de interrogarla” (Barthes, 1989:39). Lo único que se atrevió a decir directamente sobre ella fue que “podía suponer que la emoción del *Operator* (y por tanto la esencia de la Fotografía–según–el–Fotógrafo) tenía alguna relación con el ‘agujerito’ (sténopé) a través del cual mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere ‘coger’ (sorprender)” (Barthes, 1989:39).

Aunque a lo largo del texto mencionó a distintos fotógrafos o sus posibles intenciones al fotografiar, Barthes dejó claro que no se consideraba apto para hablar del *Operator* y no profundizó en este punto. Cabe destacar dos características que asignó al *Operator* y que, aunque Barthes no las definió exactamente como tales, sí las hizo evidentes. La primera es el trabajo manual, la fuerza mecánica que acciona el dispositivo fotográfico. El mismo nombre que le asigna al fotógrafo hace referencia a esto, *Operator* significa en latín operario o trabajador. La segunda es la mirada del fotógrafo.

Roland Barthes dijo no tener a su disposición más que dos experiencias “la del sujeto mirado y la del sujeto mirante” (1989:39-40). Nos habló como un espectador que no era fotógrafo pero que sí había sido fotografiado y desde ahí, desde el lugar de aquél que es fotografiado, habló de la mirada del fotógrafo. Dice “una imagen - mi imagen - va a nacer: ¿me parirán como un individuo antipático o como un «buen tipo»?” (Barthes, 1989:41)

Barthes dejó notar cierta incomodidad al ser retratado, una preocupación por saber qué vería el fotógrafo y qué verían los espectadores de su retrato. Parece que le preocupaba porque no creía tener control sobre ello, pues lo que él quería reflejar e incluso la pose que tomara ante la cámara poco influían. Posteriormente comentó:

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte (1989:45).

Barthes hizo presente una mirada que forma parte del proceso de creación de la imagen fotográfica y, aunque no ahondó en este punto, es importante recalcar que sí le concedió un lugar y que la concibió como una mirada diferente tanto a la de aquél que es fotografiado como a la del espectador.

1.2.- Spectrum

En *El mensaje fotográfico* de 1961 Barthes ya había destacado que la imagen fotográfica transmitía la escena en sí misma, lo real literal. Recalcó que entre el objeto y su imagen no era necesario disponer de un relevo, o sea, un código y denominó “paradoja fotográfica” al hecho de que en la fotografía el mensaje connotado se desarrollaba a partir de un mensaje sin código.

Desde las primeras páginas de *La Cámara Lúcida* Roland Barthes insistió en la imposibilidad de separar a la fotografía del referente y definió al referente fotográfico como “la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (Barthes, 1989:136).

La concepción de la fotografía como índice por su relación directa con aquello fotografiado, ha sido y es tema recurrente y persistente en las discusiones teóricas

sobre la fotografía. Entre los años 2005 y 2008 se publicó una serie de siete libros en los que participaron cientos de académicos relacionados con el ámbito de la historia, teoría y crítica del arte. La serie, titulada *The Art Seminar*, pretendía servir de barómetro respecto al estado actual de la teoría del arte. El segundo volumen de la serie está dedicado a la Teoría Fotográfica y el tema que acaparó la mayor parte del espacio fue, nada más y nada menos que, la indicialidad de la fotografía.

En *Indexophobia*, texto para *The Art Seminar: Photography Theory*, David Green explicó que las menciones de la fotografía como indicial (indexical) han sido posteriores a los escritos de Peirce y, probablemente y de manera más precisa, posteriores al periodo de la década de 1970 en la que los trabajos de Peirce y Saussure obtuvieron gran atención por parte de la semiótica (2007:245). No obstante, también consideró que el tema de la indicialidad nunca había estado alejado de las discusiones teóricas acerca de la fotografía y recordó el primer libro fotográfico de la historia: *The Pencil of Nature*.

Desde las notas introductorias de ese libro, William Henry Fox Talbot enfatizó que las imágenes presentadas ahí eran resultado de un nuevo arte: la Fotografía o Dibujo Fotogénico (Photogenic Drawing). Talbot recalcó que las imágenes habían sido impresas por la mano de la Naturaleza, sin ayuda del dibujo ni del lápiz del artista (2010[1844]:1). Como apuntó Green, expresiones como ésta no son sino sugerencias a la idea de indicialidad.

Green expuso que, aunque desde los escritos y anotaciones de Daguerre y Talbot hasta los de Sontag y Barthes se reconoce la importancia y centralidad de comprender a la fotografía como índice (indexical sign), la idea no deja de ser problemática y citó a Margaret Iversen cuando manifestó que la indicialidad es una condición necesaria más no suficiente para comprender a la fotografía (2007:245). Green también remitió a los comentarios que Barthes hizo al inicio de *La Cámara Lúcida* respecto a aquello que distingue a la Fotografía de las demás imágenes y destacó lo siguiente:

Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas: «Vea, éste de aquí es mi hermano; aquél de allá mi hijo», etc.; la Fotografía nunca es más que un canto alternado de «Vea», «Ve», «Vea esto», señala con el dedo cierto vis-à-vis y no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico (...) Tal foto, en efecto, jamás se distingue de su referente (de lo que ella representa), o por lo menos no se distingue en el acto o para todo el mundo (como ocurriría con cualquier otra imagen)... Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo (Barthes, 1989: 32-33).

David Green asimismo escribió “thinking about the photograph’s referentiality as analogous to deixis suggests that photographic meaning might lie not within the realm of representation but simply as a mode of designation” (2007:246).¹ Enfatizó lo anterior al sugerir que la fotografía nos llevaría “as close as one can get to a pure index but at a cost [...] the photograph might not even be comparable to the most elementary of speech acts: it is more a kind of inarticulate, mute gesture” (2007:246-247).² Adicionalmente, Green señaló que la indicialidad fotográfica asume un carácter distintivo al ser producida y mediada tecnológicamente, pues está intrínsecamente asociada con la ruptura del vínculo entre el autor y la fotografía (2007:247).

If in any photograph the object depicted is the emanation of the object itself, impressed upon a surface by means of optical transmission and made visible by chemical processes—events that are always potentially independent of any human agency. In other words, photographic indexicality is intrinsically associated with the severing of the link between an “author” and the photograph itself. Indeed, by extension, the fact that photographs can be made automatically must lead us to conclude, following Lacan, that neither do they require a viewer. The photograph continues to function as a “certificate of presence” of a thing

¹ Pensar en el carácter referencial de la fotografía como análogo a la deixis sugiere que el significado fotográfico no se sitúe en el ámbito de la representación, sino simplemente como un modo de designación (2007:246). [Traducción propia].

² Lo más cerca que uno puede estar ante un índice puro, pero a un costo [...] la fotografía no podría siquiera ser comparada con el más elemental de los actos del habla: sería más bien una clase de gesto mudo, inarticulado (2007:246-247). [Traducción propia].

even when there is no one there to acknowledge it. (Green, 2007. En Elkins, 2007:247)³

La imposibilidad de separar a la fotografía del referente y la concepción de la fotografía como el resultado de fenómenos ópticos y químicos que dejan fuera al sujeto que mira impiden o complican la concepción de la fotografía como signo. Según Green, que no sea necesario un sujeto como productor u observador en el acto fotográfico constituye una crisis potencial para la práctica y crítica fotográficas. Porque ¿qué le queda al fotógrafo o al crítico si no hay nada que decir y sólo puede limitarse a señalar? (2007:247)

En otro de los textos de *The Art Seminar* titulado *The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality, and Photographic Images* Martin Lefebvre reflexionó sobre el problema que rodea a la indicialidad fotográfica. El autor planteó que esto se debía a que la idea básica detrás del índice había sido sacada de contexto de la semiótica y filosofía pragmática de Peirce (2007:221).

Lefebvre enfatizó que es importante recordar que la semiótica de Peirce es principalmente una teoría pragmática de conocimiento a través de signos, o sea, que los signos son simplemente como llegamos a conocer las cosas sobre el mundo, al representarlo. También recordó que la conocida tricotomía de *ícono, índice y símbolo* pertenece a uno de los varios intentos de Pierce de clasificar los signos (2007:221-222).

Hay diversos esquemas taxonómicos en la obra de Peirce, siendo el más conocido en el que divide los diferentes tipos de signos en relaciones triádicas de comparación (cualisigno, sinsigno y legisigno); relaciones triádicas de funcionamiento (ícono,

³ Si en cualquier fotografía el objeto representado es la emanación del objeto mismo, impreso sobre una superficie por medio de transmisión óptica y hecho visible por procesos químicos-acontecimientos que siempre son potencialmente independientes de cualquier acción humana. En otras palabras, la indicialidad fotográfica está intrínsecamente asociada con el corte del vínculo entre el "autor" y la fotografía misma. En efecto, por consiguiente, el hecho de que las fotografías puedan hacerse automáticamente debe llevarnos a concluir, siguiendo a Lacan, que tampoco requieren de un espectador. La fotografía continúa funcionando como un "certificado de presencia" de una cosa incluso cuando no haya nadie para reconocerlo (Green, 2007 en Elkins, 2007:247). [Traducción propia].

índice y símbolo) y relaciones triádicas de pensamiento (rema, dicente y argumento) (Beristáin, 1995:465).

Lefebvre sugirió que podemos pensar en las tres tricotomías como respuestas a tres preguntas distintas: ¿Cuál es el carácter significativo de un signo o qué hace signo a un signo? ¿Cómo representa un signo a su objeto, esto es, sobre qué base toma el lugar de su objeto? y ¿Qué revela el signo de su objeto o, por decirlo de otra forma, cómo concibe o interpreta el signo a su objeto? (2007:222-223)

Cada pregunta está relacionada con lo que Peirce consideraba que eran los tres componentes inalterables del signo: el representamen, el objeto y el interpretante (2007:223); “para Peirce, toda relación sígnica es triádica, y este es un principio esencial de su semiótica” (Beristáin, 1995:464).

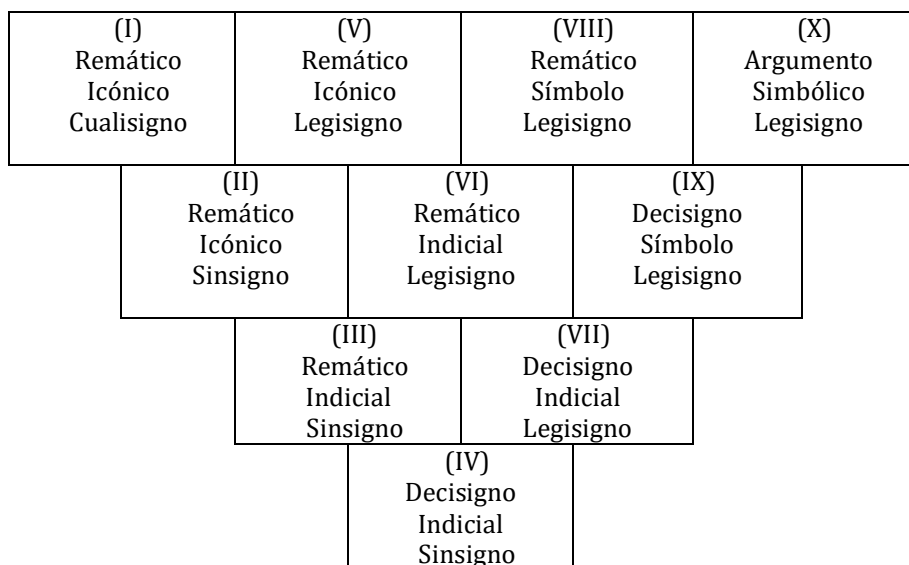
Pierce considera que el signo representa *algo* porque está en lugar de ese *algo*, no simplemente sustituyéndolo, sino mediando entre los objetos del mundo y sus intérpretes. Ese *algo* representado por el signo se llama *objeto*. El signo no representa al objeto en todos sus aspectos, sino en cuanto a una especie de idea general llamada *fundamento* del “representamen” o signo. (...) el signo se dirige a alguien en cuya mente crea un signo equivalente. (...)Este signo creado es el *interpretante* del primer signo, y desempeña la función mediadora entre el objeto y el intérprete (Beristáin, 1995:463-464).

Volviendo a las preguntas que planteó Lefebvre, éste dijo que, para responder a la primera pregunta, Pierce reconoce que el carácter significativo de un signo puede ser una cualidad que éste posea independientemente de cualquiera de sus manifestaciones (cualisigno), puede ser el hecho (fact) de su manifestación *hic et nunc* (sinsigno) o puede deberse a un hábito o una ley como una convención (legisigno) (2007:223).

En respuesta a la segunda, dijo que Peirce vio que un signo puede significar (stand for) su objeto en virtud de su similitud con él (ícono), de una conexión existencial con él

(índice) o debido a un hábito o ley (símbolo). Finalmente, respondiendo la tercera pregunta, un signo puede ser interpretado como signo de posibilidad (rema), de hecho (dicente) o un signo de un objeto (él mismo un signo) teniendo el poder de determinar un interpretante específico en virtud de un hábito o ley (argumento) (2007:223). Según Peirce, estas tres tricotomías dan como resultado diez clases de signos. Por cada clase de signo las tres preguntas arriba mencionadas deben ser respondidas.

Esquema 1. Taxonomía de las diez clases de signos de Peirce de 1903.



Fuente: Diagrama encontrado en manuscrito de Peirce (MS 540.17) [Traducción propia].

Volviendo y centrándose en el índice, Lefebvre recordó que la indicialidad corresponde a la función semiótica por la que los signos indican su objeto, es decir, qué representan. Explicó que sin índices nuestras representaciones sólo significarían objetos que fuesen totalmente imprecisos o sin anclaje con el mundo real (2007:225).

Lefebvre advirtió que la idea común de que las pinturas, dibujos o imágenes generadas por computadora son íconos; y las fotografías, índices, era inadecuada. Calificó como absurdo pretender que una fotografía fuera *más* indicial que una pintura, ya que era imposible cuantificar el número de modos en que algo puede servir como signo (2007:228).

El académico también dijo que la fotografía está existencialmente conectada, no sólo con el objeto que estuvo alguna vez frente al lente, sino también con el fotógrafo (sin el cual no habría fotografía), con el lente que se usó, con el tipo de película y con algún gusto o movimiento estético, entre otras cosas. Una fotografía puede servir para representar indicialmente una gran cantidad de cosas y, en teoría, esto implica un número indefinido de signos con cada fotografía; pero, eso mismo sucede con las imágenes generadas por computadora, las pinturas, los dibujos y todo lo existente en el mundo (2007:229).

Lefebvre planteó que para determinar el objeto de un signo primero se necesitaba determinar su uso y que dentro de los usos que podía tener la fotografía, aquél en el que aparece como signo o como representación de aquello que fue fotografiado es al que los semiólogos se refieren cuando afirman que la fotografía es un índice. Lo que está en juego aquí es la habilidad de la fotografía de sustituir, para el fotógrafo o el espectador, aquello que en algún momento estuvo frente al lente de la cámara debido al vínculo existencial que prevalece entre ellos; no obstante, que lo anterior se logre debido a que lo que muestra se parezca en mayor o menor medida al objeto en cuestión es un asunto totalmente diferente que concierne a la iconicidad (2007:229).

Lefebvre apuntó que la indicialidad debía ser vista como la base de una de muchas otras maneras posibles de usar a las fotografías y que uno de los legados más importantes de la filosofía pragmática de Peirce consiste en que debemos definir a las cosas de acuerdo a su uso más que a una búsqueda metafísica de su esencia (2007: 242).

Within a Peircean conception of semiosis, there is no *zero degree* of the sign except in methodological fictions and heuristic endeavors. All signs possess some object and are therefore interpreted within a context, according to previous knowledge, and with regard for an epistemic purpose according to which their role is to make known the objects they represent. (...) There is no minimal unit of

signification in Peircean semiotic, only sundry semiotic functions according to which signs can help us achieve some knowledge of the world. (Lefebvre, 2007 en Elkins, 2007:243-244)⁴

Martin Lefebvre insistió en que no podíamos limitarnos a la relación signo-objeto y que debíamos tomar en cuenta la manera en la que el signo era interpretado (2007:235). Reiteró que no podíamos distinguir entre un signo y su uso, que ser un signo implica ser interpretado, desempeñar una función semiótica y ocupar un lugar en la amplia cadena semiótica que comprende el conocimiento colateral que permite que sea interpretado de una u otra manera (2007:243).

La indispensable presencia del referente fotografiado no nos garantiza unanimidad en la manera en la que espectador o fotógrafo se relacionen con él. Aquél que se enfrente a la imagen fotográfica no se relacionará directamente con los objetos, con los referentes, sino con los signos de estos objetos, signos que son interpretados. El referente es necesario para que haya fotografía, pero el cómo lo veamos o cuál sea el sentido que le demos es independiente de ello. Para reforzar esto cabe recordar lo que A. J. Greimas escribió en *Semiótica figurativa y semiótica plástica*:

¿Qué es lo «naturalmente» dado, qué es aquello inmediatamente legible para nosotros en el espectáculo del mundo? (...) suponiendo que reconocemos en seguida tal planta o animal particulares, las significaciones «reino vegetal» o «reino animal» forman parte de la *lectura humana del mundo* y no del mundo mismo. Esa rejilla de lectura es la que nos vuelve el mundo significativo permitiéndonos identificar las figuras como objetos, clasificarlos, relacionarlos entre ellos, interpretar los movimientos como procesos, atribuibles o no a sujetos, etc. De naturaleza semántica –y no visual, auditiva u olfativa, por

⁴ Dentro de una concepción Peirceana de semiosis, no hay *grado cero* del signo salvo en ficciones metodológicas y esfuerzos heurísticos. Todos los signos poseen algún objeto y por lo tanto son interpretados dentro de un contexto, conforme a conocimiento previo y con respecto a un propósito epistémico según el cual su papel es dar a conocer los objetos que representan. (...) No hay unidad mínima de significado en la semiótica Peirceana, sólo diversas funciones semióticas de acuerdo a las cuales los signos nos pueden ayudar a conseguir algún conocimiento del mundo (Lefebvre, 2007. En Elkins, 2007:243-244) [Traducción propia].

ejemplo-, funciona como «código» de reconocimiento que vuelve el mundo inteligible y maniobrable. (Greimas, 1984 en Hernández, 1994:22-23).

Aunque la fotografía pareciera ser obra de la naturaleza más que del fotógrafo, es imposible concebirla fuera del mundo significante. La más exacta y objetiva representación de la realidad que conocemos es, al mismo tiempo, susceptible de diversas interpretaciones de aquello que muestra.

1.3.- Spectator

No solamente enfatizando sino llevando al límite las posibilidades e interpretaciones que la imagen fotográfica brinda, en *La Cámara Lúcida* Roland Barthes cuestionó la atracción, rechazo o indiferencia que le provocaban ciertas fotografías. Una fuerte resistencia a ver reducido el sujeto que él era impregnaba el texto y guiaba su búsqueda.

El artista visual y teórico inglés Victor Burgin en su ensayo de 1982, *Una relectura de La cámara lúcida*, justamente dijo que la importancia de *La Cámara Lúcida* para la teoría “es el énfasis puesto en la participación activa del espectador en la producción del significado/afecto de la fotografía” (Burgin, 2004: 71).

Roland Barthes se presentó como *Spectator* y así, de todas las fotografías que indicó ver a su alrededor, resolvió dejar fuera de su análisis aquellas que no le decían nada y tomó las fotografías que le atraían de una manera especial. Ni indiferencia ni un leve gusto o agrado, las fotografías que Barthes decidió emplear para su investigación provocaban en él una fuerte atracción o emoción, “una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho” (Barthes, 1989:53).

En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»), pero me anima: es lo que hace toda aventura (Barthes 1989:55).

Roland Barthes relató que al estar hojeando una revista donde se encontraba un reportaje sobre la insurrección en Nicaragua de 1979 se detuvo al toparse con *El ejército patrullando por las calles*, una fotografía tomada por Koen Wessing que ilustraba el reportaje. La fotografía muestra a tres soldados patrullando por una calle destruida por la insurrección y en segundo plano a dos monjas cruzando calle.

Barthes dijo que la foto le atraía, que existía para él; y detectó que “su existencia [...] provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por el hecho de no pertenecer al mismo mundo,” (1989:58-60) las monjas y los soldados. Barthes dejó claro que otras fotos podrían interesarle o incluso parecerle bellas, pero sin esta copresencia no le dejaban marca alguna. Fue así que descubrió una constante en las fotografías que le causaban un especial interés, la copresencia de dos elementos: el *studium* y el *punctum*.

Fotografía 1. [El ejército patrullando por las calles]



Koen Wessing, Nicaragua, 1979.

1.3.1.- Studium

Al no encontrar en francés alguna palabra que se adecuara a lo que él quería expresar, Barthes designó la palabra latina *studium* al primer elemento. Explicó que *studium* indicaba “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien o algo, una suerte de dedicación general [...] pero sin agudeza especial” (Barthes, 1989:64).

El *studium* es planteado como el marco en común que tiene Barthes con el fotógrafo, aquello que comparten. Sería aquello que le es posible percibir a través de su saber, de su cultura; remite a una información clásica, convencional: la insurrección, la destrucción, Nicaragua, el dolor. (Barthes, 1989:63).

Lo que yo siento por esas fotos descuella de un afecto mediano, casi de un adiestramiento. (...) Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones (Barthes, 1989:63-64).

El *studium*, aunque marco en común, no deja de tener cierta particularidad. En *Retórica de la imagen* se encuentra lo que parece ser el antecedente de esta propuesta. Barthes habló del mensaje connotado de la fotografía, el mensaje cultural que transmite y resaltó que la peculiaridad de éste es que “el número de lectores de una misma *lexía* (de una misma imagen) varía según los individuos” (Barthes, 1986:42).

Barthes explicó este suceso argumentando que la variación de las lecturas no es anárquica, sino que depende de los diferentes saberes utilizados en cada imagen y expuso que “una misma *lexía* moviliza *léxicos* diferentes” (1986:42). Basándose en Greimas, Barthes definió al *léxico* como una porción del plano simbólico (del lenguaje)

que se corresponde a un *corpus* de prácticas y técnicas; e indicó que en un mismo individuo coexisten diversos *léxicos*. Barthes escribe:

...toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás (Barthes, 1986: 35).

Una persona puede tener ciertos conocimientos sobre el arte, la naturaleza, la idiosincrasia de ciertos pueblos, etc. que puede compartir en mayor o menor medida con otras personas. Como el número e identidad de estos *léxicos* varía en cada persona, varían las lecturas de una misma imagen. La diferencia de identidad y número de *léxicos* forman el *idiolecto* de cada persona (Barthes, 1986:43).

1.3.2.- Punctum

A diferencia del *studium*, que se podría decir que es compartido, el segundo elemento, el *punctum*, se perfila como algo puramente individual, personal. Barthes explicó que el *punctum* no puede encontrarse mediante un análisis o escrutando la fotografía, sino que es un detalle dado por suerte, que atrae y que se le presenta al *Spectator* por sorpresa, de golpe.

Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme (Barthes, 1989:64).

De nuevo Barthes escogió una palabra en latín y explicó que *punctum* designa una herida, una marca, un pinchazo, una pequeña mancha, un pequeño corte y también una casualidad. Además remite a la idea de puntuación (Barthes, 1989:65).

En 1926 James Van der Zee fotografió a una familia negra norteamericana. En el centro de la imagen está sentada una mujer con vestido oscuro. Detrás de ella, a su

derecha, un hombre con traje y corbata de moño. A su izquierda, otra mujer con vestido a cuadros. Para Barthes el *studium* en esa foto era claro “la respetabilidad, el familiarismo, el conformismo, el endomingamiento, un esfuerzo de promoción social para engalanarse con los atributos del blanco (esfuerzo conmovedor de tan ingenuo)” (Barthes, 1989:89). Todo eso le interesaba mas no le punzaba.

Barthes dijo que el *punctum* muchas veces era un detalle, un objeto parcial. Aclaró que lo que le punzaba estaba en la mujer del vestido a cuadros. El *punctum* era el enorme cinturón que llevaba la mujer, sus brazos cruzados detrás de la espalda y sobre todo sus zapatos con tiras. “Ese *punctum* mueve en mí una gran benevolencia, casi ternura. No obstante, el *punctum* no hace acepción de moral o de buen gusto; el *punctum* puede ser mal educado” (Barthes, 1989:90).

Fotografía 2. [Retrato de familia]



James Van der Zee, 1926.

Según Barthes, el *punctum* tiene una fuerza de expansión que a menudo es metonímica (1989:90). Para explicar esto utilizó *La balada del violinista*, fotografía de

1921 de André Kertész tomada en Abony, Hungría, que muestra a un violinista gitano ciego acompañado de dos niños; uno lo guía a través de un camino de tierra. En esta ocasión Roland Barthes ve pero también añade algo a la foto. Explicó que la rugosidad de la calzada terrosa le produjo la certidumbre de estar en Europa central y reconoció las aldeas por donde había pasado en el curso de antiguos viajes por Hungría y Rumanía.

Fotografía 3. [La balada del violinista]



André Kertész, Abony (Hungría), 1921.

¿El *punctum* es en realidad un elemento que se encuentra en la fotografía o es más bien algo que ve el *Spectator*? ¿El *Operator* tiene algo que ver con esto? Barthes llegó a decir que si ciertos detalles no lo punzaban era “sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo” (Barthes, 1989:95). Pareciera que como condición debe de tratarse de un detalle, sutil, nada obvio, nunca puede ser aquello en lo que el fotógrafo centró su atención ni el objeto principal en la fotografía; y si es un elemento que el fotógrafo no vio, mejor.

A diferencia de la pintura, por poner un ejemplo, en donde cada fragmento está hecho por el creador de la obra, en la fotografía se pueden llegar a captar detalles de los que el fotógrafo no se percata al momento de disparar o incluso mucho tiempo después. En *El Lápiz de la Naturaleza* Fox Talbot ya había mencionado esta peculiaridad y la llamó *uno de los encantos de la fotografía*:

It frequently happens, moreover—and this is one of the charms of photography—that the operator himself discovers on examination, perhaps long afterwards, that he has depicted many things he had no notion of at the time. (2010[1844]:40) ⁵

Claro que la fotografía puede ofrecer detalles que no fueron vistos por el fotógrafo, pero ¿quién podría saber qué vio o qué no vio el fotógrafo además de éste? De igual modo, ¿cómo asegurar cuáles fueron los elementos puestos con intención por él? Cabe recordar que cuando Barthes habló del *studium* también hizo referencia a las intenciones del fotógrafo:

Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores (Barthes, 1989:66-67).

Barthes dijo abstenerse de cuestionar la práctica del *Operator*, ¿por qué pretendía entonces conocer las intenciones del fotógrafo? Más que a las intenciones del fotógrafo, Barthes parecía referirse a las convenciones en la fotografía o a las convenciones de la práctica fotográfica y, a partir de eso, es como él habría podido ubicar los detalles que podrían ser considerados accesorios y aquellos que debieran ser los principales de acuerdo al tipo de foto o la función que ésta desempeñara. De

⁵ Frecuentemente sucede, además, y este es uno de los encantos de la fotografía—que el mismo operador descubre al examinarla, quizá mucho tiempo después, que ha representado muchas cosas de las que no tenía idea en aquel momento. (2010[1844]:40) [Traducción propia].

otra forma, a diferencia del empeño que ponía en que la individualidad del *Spectator* no fuera reducida ni aplastada, parecería estar ignorando la individualidad del *Operator*.

Quizá lo anterior no signifique que Barthes ignorara la individualidad del *Operator*, tal vez lo único que pretendía con estos comentarios acerca de las intenciones del fotógrafo era diferenciar tajantemente su mirada de la de éste y reafirmar la particularidad del *punctum* y la participación del *Spectator*. Lo esencial es destacar que el *punctum* viene a derrumbar la posición pasiva del espectador de una forma mucho más evidente y radical que el *studium*.

Volvamos a la foto de Van der Zee. Los zapatos con tiras de la mujer negra, identificados por Barthes como el *punctum* en esa foto, dejaron de serlo cuando recordó el delgado collar de oro trenzado que la mujer llevaba y que era igual al que había visto siempre usar a una tía por la que dijo haber sentido cierta pena por la tristeza de su vida provinciana (1989:104). El *punctum* estaba en la foto y, al mismo tiempo, se podría decir que estaba también en Roland Barthes. El *punctum* era el collar, pero no lo supo mientras veía la foto.

Nada de extraño, entonces, en que a veces, a pesar de su nitidez, sólo aparezca después, cuando, estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo. Sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo, como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción que siempre dejará escapar el punto del efecto, el *punctum* (Barthes, 1989:103).

Robert Wilson y Philip Glass aparecen en una foto de Robert Mapplethorpe. “Wilson me subyuga, pero no consigo decir por qué, es decir, dónde” (Barthes, 1989:100). El *punctum* parece incluso escapar de las palabras y de la visión, como si le estorbaran, pero su presencia es indiscutible y su efecto innegable. El *punctum* movilizaba algo en el *Spectator* y éste a su vez anima algo en la foto. Para Barthes el *punctum* logra dar a

los personajes retratados una vida exterior al marco de la fotografía, “el *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (Barthes, 1989:109).

Fotografía 4. [Philip Glass and Robert Wilson]



Robert Mapplethorpe, 1976.

1.4.- Esto ha sido

Sin perder de vista su meta inicial: encontrar la esencia de la Fotografía, Roland Barthes decidió descender todavía más en sí mismo (Barthes, 1989:112). Después de estar ordenando viejas fotos de familia, sin intención de reencontrar a su madre fallecida, Barthes se dio cuenta de que en ninguna de ellas podía reconocer a su madre. En muchas, tomadas antes de su nacimiento, dijo sólo leer su propia inexistencia. En otras, dijo que podía reconocer algún gesto o algún objeto perteneciente a su madre pero no a ella en su totalidad (Barthes, 1989:116-119).

La fotografía me obliga así a un trabajo doloroso; inclinándome hacia la esencia de su identidad, me debatía en medio de imágenes parcialmente auténticas y, por consiguiente, totalmente falsas. Decir ante tal foto '¡es casi ella!' me resultaba más desgarrador que decir ante tal otra: 'no es ella en absoluto' (Barthes, 1989:119).

Fue entonces cuando dio con la fotografía en la que reencontró por fin a su madre, la que concordaba con la esencia de ella y con la tristeza que su muerte producía en él: la *Fotografía del Invernadero*. Ahí, su madre de unos cinco años y su hermano, dos años mayor, estaban de pie junto a un pequeño puente de madera en un invernadero con techo de cristal. En esa imagen Barthes veía la inocencia, dulzura y bondad que tanto admiraba y amaba en ella.

Roland Barthes dijo reencontrar en esa foto no sólo la identidad de su madre, sino también su verdad, y decidió sacar de esa imagen la esencia de la Fotografía. La *Fotografía del Invernadero* se convirtió en la guía de su búsqueda; no obstante, esa fotografía permaneció 'oculta,' Barthes nunca la mostró. Recalcó que sólo existía para él y que para las demás personas no sería más que una foto 'cualquiera' (Barthes, 1989: 122-123).

La *Fotografía del Invernadero* llevó a Barthes a plantear por fin el noema o la esencia de la Fotografía como: 'Esto ha sido.' Realidad y pasado; haber estado presente y, sin embargo, diferido ya. Ningún retrato pintado podría haber demostrado que su referente había existido realmente. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto, la fotografía no (Barthes, 1989:136-138). Desde un inicio Barthes había remarcado que toda fotografía era connatural con su referente y, después de encontrarse con la *Fotografía del Invernadero*, dijo volver a descubrir ese hecho pero ahora "arrebataado por la verdad de la imagen" (Barthes, 1989:135).

No sólo es lo real, sino también lo pasado. El Tiempo inmovilizado "de un modo excesivo, monstruoso" (Barthes, 1989:158) es ahora señalado por Barthes como "otro

punctum [...] que no está ya en la forma, sino que es de intensidad [...] es el desgarrador énfasis del noema ('esto-ha-sido'), su representación pura" (Barthes, 1989:164-165). Este *punctum*, distinto al que encontró cuando se interrogaba acerca de su atracción o apego hacia ciertas fotos y que se percibía como un detalle o aspecto individual, personal, ahora se va a perfilar como algo general, presente en toda fotografía.

En la *Fotografía del Invernadero* Barthes sin dudarlo vio la verdad de su madre y no lo cuestionó, lo supo, simplemente era así. Lo que no logró explicar fue "por qué, en qué" (Barthes, 1989:171) era ella. Inspeccionar minuciosamente la imagen, ampliarla o fragmentarla de nada servía. Parecía ser que la verdad de su imagen, como sucedió con el *punctum*, no estaba contenida en su totalidad en la fotografía. No sólo eso, también parecía que esa verdad escapaba a la visión, pues esa verdad en nada tenía que ver con 'el parecido.' De hecho, Barthes describió a la *Fotografía del Invernadero* como "una foto perdida, lejana, que no se le parece, de una niña que nunca conocí" (1989:176).

Si el *Spectrum* era un objeto, Barthes no parecía encontrar problema; pero si se trataba de una persona, y sobre todo de una persona amada, él dijo encontrar dolorosa "la insipidez de la foto" (Barthes, 1989:183). Cuando revisaba las fotografías de su madre, Barthes dijo querer "volverle a encontrar enteramente, es decir, en esencia [...] más allá de un simple parecido, civil o hereditario" (Barthes, 1989:183).

¿Cómo captar esa esencia? Barthes sugirió que el talento de ciertos fotógrafos podía lograrlo. En el caso de la *Fotografía del Invernadero* lo atribuyó "al azar de una vista tomada por un fotógrafo de pueblo que, mediador indiferente y muerto también él tiempo después, no sabía que lo que fijaba era la verdad, la verdad para mí" (Barthes, 1989:187). Entonces, ¿captar la esencia del sujeto se debe al talento del fotógrafo, al azar o es algo que sólo el espectador cree ver?

1.5.- La identificación errónea de Barthes

La profesora e investigadora Margaret Olin, en su libro *Touching Photographs*, analizó cómo las prácticas fotográficas forman relaciones y crean comunidades. En un apartado del libro escribió sobre Roland Barthes y *La Cámara Lúcida*. El ensayo se titula *Roland Barthes's "Mistaken" Identification*.

La autora explicó que en cualquier intercambio personal la identificación juega un papel integral en la formación de grupos, además de que no sólo estaba en juego la identificación *de* un sujeto sino también la identificación *con* un sujeto. Olin propuso que aunque el encuentro con una imagen pudiera parecer más parcial (one-sided) que el encuentro con una persona, también era susceptible al deslizamiento entre uno y otro tipo de identificación (Olin, 2002:99).

Algo tiene que estar frente a la cámara, ¿importa qué? (Olin, 2002:99). Después de plantear esta pregunta la autora recordó la posición de Roland Barthes acerca de la inseparabilidad entre referente e imagen, la idea de que la fotografía era un rastro o remanente de la persona que estuvo ahí. Olin retoma la descripción que Barthes hace de la fotografía de James Van Der Zee:

El *studium* es claro: me intereso con simpatía, como buen sujeto cultural, por lo que dice la foto, pues habla (se trata de una «buena» foto): expresa la respetabilidad, el familiarismo, el conformismo, el endomingamiento, un esfuerzo de promoción social para engalanarse con los atributos del blanco (esfuerzo conmovedor de tan ingenuo) (Barthes, 1989:89).

Olin cuestionó el juicio que Barthes hizo sobre la ingenuidad (*naïveté*) de la familia retratada y preguntó: ¿Por qué eran ingenuos?, ¿por qué Barthes cuestionaba su identidad?, ¿cómo eran ellos “por naturaleza”? La investigadora propuso que el término *naïveté* era un equivalente al calificativo *conmovedor* (*touching*) y explicó que el hecho de que Barthes encontrara la identificación con los blancos no sólo

interesante sino *conmovedora* (touching) sugería que el *studium* evocaba sentimientos tanto como lo hacía el *punctum* (Olin, 2002:104). En cuanto al *punctum*, Olin recordó cómo Barthes lo ubicó primero en el cinturón, luego en los zapatos con tiras y finalmente, sin la fotografía frente a él para distraerlo, lo localizó en el collar.

...más tarde he comprendido que el verdadero *punctum* era el collar que la negra llevaba a ras de cuello; pues (sin duda) se trataba del mismo collar (un delgado cordón de oro trenzado) que había visto siempre llevar por una persona de mi familia y que, una vez desaparecida aquélla, permaneció guardado en una caja familiar de joyas antiguas (esta hermana de mi padre nunca se había casado, había vivido siempre soltera con su madre, y siempre me había dado pena, pensando en la tristeza de su vida provinciana). Yo acababa de comprender que, por inmediato, por incisivo que fuese, el *punctum* podía conformarse con cierta latencia (pero jamás con examen alguno) (Barthes 1989:103-104).

Después de esto Margaret Olin reveló que la razón por la que Barthes pudo reconocer ese *punctum* cuando no veía la fotografía era porque el delgado cordón de oro trenzado, el *punctum* de esa foto, no estaba en la imagen; las dos mujeres en la fotografía portan collares de perlas. ¡¿Cómo es posible que tantos lectores pasemos por alto ese detalle?! La investigadora comentó que seguramente esto sucede porque, cuando Barthes dice reconocer al *punctum* como el collar, la fotografía ya ha quedado algunas páginas atrás; y supuso también que esa era la razón por la que poco se haya comentado de dicha equivocación (Olin, 2002:105-106).

Olin dijo que aquellos que han escrito sobre este error de Barthes sólo sopesan el hecho argumentando que el *punctum* es algo personal o lo atribuyen a que la reproducción de la imagen no deja ver claramente el collar. Ella apuntó a otra dirección y retomó una fotografía que Barthes reprodujo junto con otras fotografías familiares en *Roland Barthes por Roland Barthes* (Olin, 2002:106).

En esa foto se ve a Berthe y Leon Barthes junto a su hija Alice, la tía Alice que Barthes dijo haber recordado debido al collar trenzado que identificó como *punctum*. La autora propuso que el *punctum* existía en esta otra fotografía y argumentó que debido a que la tía Alice ocupaba el mismo lugar en la foto que el de la mujer del vestido a cuadros, posible hermana o hija fotografiada por Van Der Zee, era la composición de la fotografía, y no los zapatos ni el collar, la que llevó a Barthes a hacer la identificación (Olin, 2002:107).

Fotografía 5. [Berthe y Leon Barthes con su hija Alice]



Fotografía privada de Roland Barthes en *Roland Barthes por Roland Barthes*. (1978:21)

Olin señaló que ese desplazamiento del *punctum* pone en duda el poder indicial de la fotografía; ya que, aunque siga siendo importante que algo esté frente a la cámara, qué sea eso frente a ella ya no lo sería (Olin, 2002:112).

1.6.- Sentido y enunciación

¿Qué importancia y pertinencia tiene inquirir si Roland Barthes encuentra en una foto la esencia de su madre o si ve un delgado cordón de oro trenzado en donde sólo hay collares de perlas? Parece que el problema se puede vislumbrar cuando nos percatamos de que, sea cual sea el tipo de fotografía que veamos, se tratará de la representación más exacta que conocemos de la realidad que nos rodea.

No obstante la exactitud u objetividad que la imagen fotográfica ostenta y la estrecha relación que guarda con su referente, diversas lecturas pueden ser arrojadas de una misma fotografía. En *Retórica de la Imagen* Roland Barthes escribe:

...toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido (Barthes, 1986: 35).

Si la imagen fotográfica es propensa a la polisemia, ¿qué esperar de otro tipo de representación?, ¿en qué o cómo nos afecta esta pluralidad de significados?, ¿es posible controlarla? Preguntas así surgen porque, como dijo Barthes, la polisemia provoca una interrogación sobre el sentido. En este punto es necesario precisar lo que es *sentido*. Para Émile Benveniste es:

...una propiedad que poseen las unidades lingüísticas en tanto unidades significantes, propiedad que permite su distinción respecto a otras unidades y su identificación por los hablantes de la lengua a que pertenece. (Beristáin, 1995:58).

Para Ferdinand de Saussure: “el sentido es la operación que une al *significante* con el *significado*, es decir, sentido es sinónimo de *significación*, es la relación de

presuposición recíproca que se da entre significante y significado.” (Beristáin, 1995:441). En *Análisis Semiótico del Discurso* Gonzalo Abril escribe:

El sentido no es un dato sino una construcción social y, más precisamente, comunicativa o dialógica; no se trata, pues, de un «objeto» sino del proceso mismo en el que la relación intersubjetiva se objetiva y expresa (Abril, 1999 en Delgado y Gutiérrez, 1999:427).

Por su parte, en la introducción de *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual* Gabriel Hernández Aguilar escribe:

El interactuar humano, así como los objetos resultado de cualquier tipo de práctica –individual o colectiva-, producen necesariamente un *sentido*. Emprender la búsqueda de ese sentido, tratar de localizarlo y delimitarlo según el punto de vista adoptado para después poder reflexionar en él y con él es indagar sobre nosotros mismos y, paralelamente, sobre nuestra relación con los otros (1994:7).

Una constante en las definiciones es la presencia del interactuar humano que crea e interpreta significados; así que, si queremos comprender cómo se crea y recrea el sentido en la fotografía será esencial tomar en cuenta el proceso que se lleva a cabo entre fotógrafo y espectador, entre *Spectator* y *Operator*. ¿Cómo acercarse a esta relación que la imagen fotográfica establece?

Concebir al proceso fotográfico bajo la óptica de un proceso enunciativo brinda ciertas coordenadas que nos ayudan a comprenderlo. Émile Benveniste define a la enunciación como “este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (1999:83). Más adelante escribe que “la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado” (1999:83). Al continuar con Benveniste tenemos que:

Lo que en general caracteriza a la enunciación es la *acentuación de la relación discursiva al interlocutor*, ya sea este real o imaginado, individual o colectivo.

Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse el *cuadro figurativo* de la enunciación. Como forma de discurso, la enunciación plantea dos "figuras" igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación. Es la estructura del *diálogo*. Dos figuras en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación. Este marco es dado necesariamente con la definición de la enunciación (1999:88).

Finalmente, retomando a Greimas y Courtés, Desiderio Blanco escribe en *Figuras discursivas de la enunciación cinematográfica* lo siguiente:

Entiendo la *enunciación* como un componente autónomo de la teoría del lenguaje, como una instancia que establece el tránsito entre la competencia y la performance, entre las estructuras semióticas virtuales y las estructuras concretamente realizadas en el discurso (1994: 97).

En el momento de la creación de la imagen fotográfica dos figuras protagonistas, figuras que Roland Barthes llama *Spectator* y *Operator*, se hacen evidentes. Estas dos figuras, si concebimos al proceso de creación fotográfica como un proceso enunciativo, serían "igualmente necesarias" y "alternativamente protagonistas" (Benveniste, 1999:88). Dos figuras partícipes en la creación de la representación más exacta que conocemos de la realidad que nos rodea, ¿tiene esto alguna repercusión o en nada afecta?

Conclusiones

En ciertos momentos la fotografía puede causar la ilusión de anularse y presentarnos cara a cara con el referente, pero ese referente fotográfico no deja de ser aquél que el fotógrafo nos presenta. No puede haber fotografía sin referente pero tampoco puede

haber fotografía sin fotógrafo. Hay que recordar que Barthes dice que: “Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo” (1989:66) y refiere a la cultura, conocimientos y convenciones que comparte con aquél que estuvo detrás del lente.

Por otra parte, la presencia del *punctum* podría hacernos pensar en la fotografía como una especie de espejo en donde el *Spectator* se ve sólo a sí mismo al grado de ignorar o modificar al mismo referente fotografiado, como hizo Barthes con el collar de perlas. ¿Cómo nos afectan y qué nos pueden decir de la fotografía y la producción de sentido estas dos concepciones?

Para comprender cómo estas dos posturas aparentemente opuestas pueden surgir de la imagen fotográfica, se concebirá al proceso de creación fotográfica como un proceso enunciativo. “La enunciación vincula a los *interlocutores* y éstos son elementos constitutivos de su proceso” (Beristáin, 1995:179). *Spectator*, *Operator* y *Spectrum* se verán como coordenadas necesarias y fundamentales a partir de las cuales obtenemos dos lecturas, la compartida y la individual, *studium* y *punctum*.

Capítulo 2

Del lápiz de la naturaleza al punctum

El objetivo de este capítulo es exponer la constante relación entre la fotografía y la polisemia, así como de los continuos esfuerzos por controlarla. Desde la técnica necesaria para la producción de la imagen fotográfica hasta los diferentes usos que se le dan, despliegan múltiples posibilidades de interpretar la realidad; esto parece condenar a la fotografía a librar una interminable e infructífera batalla entre la objetividad y la subjetividad.

En un momento en el que la teoría fotográfica se enriquecía con distintos enfoques, Roland Barthes puso atención en el sujeto que se enfrentaba y emocionaba ante la fotografía. Él mismo se presentó como “medida del «saber» fotográfico” y así “intentaría formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universal sin el cual no habría Fotografía” (Barthes, 1989:38). Barthes reclamó el lugar y presencia que le correspondía y que no por tratarse de una experiencia personal o particular debía ser descartada o eludida.

Reconocer al *punctum* minimiza o incluso anula la importancia de la presencia del referente fotográfico. La fotografía ya no parece lo suficientemente fuerte o capaz para autentificar o demostrar algo. En *El Mensaje Fotográfico* Roland Barthes escribió: “...nunca una foto pudo convencer o desmentir a nadie (sí puede, en cambio, «confirmar»)...” (1986:26). Joan Fontcuberta escribió en *El beso de Judas* que “la historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo” (1997:12). Más adelante dijo:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa (1997:15).

Aunque concibamos a la fotografía como la representación más exacta que conocemos de la realidad que nos rodea, existe una distancia entre el referente fotográfico en su objetividad y lo que la fotografía muestra, lo que espectador y fotógrafo ven. Parece haber un espacio abierto al equívoco en cada imagen, algo que podríamos llamar mentira fotográfica. ¿Cómo es que esto sucede, cómo miente la fotografía? No sólo eso, ¿cómo puede ser que la mentira parezca algo inherente a ella?

Barthes escribió en *La Cámara Lúcida*: "... la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia" (1989: 151). La exactitud con la que la fotografía reproduce a su referente, más allá de ser considerada sólo como una característica de ésta, ha llegado a ser punto central en las reflexiones en torno a ella. Este aspecto ha puesto en duda la posibilidad de la fotografía de ser considerada arte y a cuestionar el valor o importancia de la participación del fotógrafo.

William Henry Fox Talbot en *El Lápiz de la Naturaleza* de 1844 no dudó en referirse a la fotografía como un nuevo Arte; pero ésta, a diferencia de la pintura con la que desde un principio se le ha relacionado y comparado, vio fuertemente cuestionado su lugar dentro de las artes. Muchos valoraron la supuesta veracidad automática de la técnica y aclamaron la introducción de la fotografía no menos que como a una bienvenida revolución (Van Gelder & Westgeest, 2011:16), otros veían esa veracidad como producto de un simple trabajo mecánico carente de verdadera creatividad.

Charles Baudelaire en *El público moderno y la fotografía* relacionó a la fotografía con la industria más que con el arte y atribuyó a la invasión de la fotografía y a la gran locura industrial de su tiempo parte de la culpa por la que, según él, día a día el arte iba perdiendo el respeto por ella misma, postrándose ante la realidad exterior.

Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau, n'a pas

singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel? (Baudelaire, 1999[1859]).⁶

Como lo señaló Sabine T. Kriebel en su ensayo *Theories of Photography: A Short History*, el arte, la ciencia o el comercio eran los temas alrededor de los cuales giraban las primeras teorías de la fotografía. Siguiendo a Kriebel (2007:15), un momento decisivo para la fotografía fue la década de 1960 con la entrada de la fotografía en las instituciones de las bellas artes, desde los museos hasta el mercado de arte.

Este cambio fue en gran parte debido a los curadores de museos estadounidenses que defendían el lugar de la fotografía dentro de las artes, pues ahondaban en las propiedades esenciales de la fotografía y determinaban su diferencia con la pintura y escultura justificando así su lugar en el museo. La atención se centraba entonces en la esencia de la fotografía; se buscaba tanto en aspectos formales, como lo hizo John Szarkowski tratando de determinar un lenguaje estético propio de la fotografía; como en aspectos sociológicos o psicológicos que su práctica conlleva, como podía ser la defensa contra el paso del tiempo que remarcó y trabajó André Bazin.

Para la década de 1980 se le dio a la fotografía una mayor importancia en el mercado del arte, además de que su prestigio aumentó dentro de la producción de arte postmoderno. En cuanto a la teoría fotográfica, se ofrecería una gran complejidad de enfoques teóricos. La llamada nueva historia del arte, la teoría cinematográfica, la teoría feminista, la teoría psicoanalítica, los escritos de Michel Foucault sobre poder y control o los estudios de la ideología de Louis Althusser son algunos de los análisis que se incorporarían al estudio de la fotografía (Kriebel, 2007:23).

⁶ ¿Puede legítimamente suponerse que un pueblo cuyos ojos se acostumbren a aceptar los resultados de una ciencia material como productos de lo bello no pueda, después de un tiempo, haber disminuido singularmente su capacidad para juzgar y sentir aquello que es más etéreo e inmaterial? (Baudelaire, 1999[1859]) [Traducción propia].

Fue justamente en 1980, cuando se publicó *La Cámara Lúcida* de Roland Barthes. Aunque fue su único libro centrado en la fotografía no era la primera vez que Barthes escribía sobre ella. Entre 1954 y 1956 escribió varios artículos que fueron publicados en *Les Lettres nouvelles*, *Esprit* y *France Observateur* y que serían recopilados en *Mitologías* un año después.

En esos textos Barthes habló sobre temas de actualidad, obras y acontecimientos cotidianos. Cuestionó la realidad que vivía y la norma burguesa que, según él, parecía presentarse como natural pero que no dejaba de ser absolutamente histórica. Pretendía poner de manifiesto el lenguaje de la cultura de masa y tratar de realizar un primer desmontaje semiológico de ese lenguaje.

A pesar de que en *La Cámara Lúcida* es evidente la influencia de sus anteriores escritos, también puede apreciarse como un trabajo totalmente distinto; ya que en esta ocasión Roland Barthes dejó de lado la crítica ideológica para centrarse en la presencia y participación del sujeto ante la imagen fotográfica, presencia que no puede ser apartada de la fotografía y que nos entrega una imagen cargada de subjetividad.

2.1.- Raw

Raw puede ser traducido como crudo, en bruto, puro o sin tratar. En fotografía, el archivo o formato RAW contiene toda la información captada por el sensor de la cámara. En otros formatos, como JPEG, cierta información se comprime y se pierde. Son los archivos RAW los requeridos por los jueces en concursos fotográficos para ayudarse a determinar si la manipulación de la imagen después de haber sido tomada fue más allá de lo permitido. Cabe recordar que, antes de cualquier trabajo o retoque en laboratorio o Photoshop, al momento de tomar una fotografía se pueden ajustar ciertos factores que permiten captar una misma escena de manera distinta.

2.1.1- Cantidad de luz

Uno de estos factores puede ser la cantidad de luz que recibe el negativo o sensor de la cámara. La velocidad de obturación o la apertura del diafragma son dos maneras con la que podemos modularla. El obturador es la parte de la cámara que regula el tiempo que el sensor o negativo están expuestos a la luz; mientras que el diafragma es la apertura, equivalente al iris de nuestros ojos, por la que la luz entra y cuyo tamaño podemos variar.

En las siguientes cuatro fotografías se muestra el mismo par de botellas de vidrio tomadas con diferente tiempo de exposición: $\frac{1}{4}$ de segundo en la primera, $\frac{1}{2}$ segundo en la segunda, 1 segundo en la tercera y 2 segundos en la última. La cámara, lente, encuadre, disposición de la escena, iluminación y demás valores fueron los mismos en todas las imágenes.

Fotografía 6. [La botella 1]



Lucía López Canales, 2013.

Fotografía 7. [La botella 2]



Lucía López Canales, 2013.

Fotografía 8. [La botella 3]



Lucía López Canales, 2013.

Fotografía 9. [La botella 4]



Lucía López Canales, 2013.

2.1.2.- Movimiento

Además de controlar la cantidad de luz, la velocidad de obturación también nos permite barrer o congelar un objeto en movimiento. En la siguiente fotografía el obturador permaneció abierto por 1/60 de segundo, suficiente para congelar el movimiento de los actores retratados y así obtener una imagen estática de la escena.

Fotografía 10. [Festival 1]



Lucía López Canales, 2013.

En esta otra imagen, tomada durante el mismo espectáculo, el obturador estuvo abierto 1 segundo y los actores salen barridos, es decir, queda un rastro visible del movimiento que realizaron.

Fotografía 11. [Festival 2]



Lucía López Canales, 2013.

Si tenemos una velocidad lenta y además movemos la cámara o variamos la distancia focal del objetivo mientras el obturador se encuentra abierto (zooming o golpe de zoom) obtendremos diversas deformaciones en nuestro referente. Como ejemplo, la siguiente imagen de una bailarina.

Fotografía 12. [Bailarina]



Lucía López Canales, 2014.

2.1.3.- Profundidad

Aparte de controlar la cantidad de luz, el diafragma también nos permite controlar otro aspecto de la fotografía resultante: a mayor apertura de diafragma, menor profundidad de campo; a menor apertura, mayor profundidad.

La siguiente fotografía muestra el fragmento de una figura en forma de calavera. En ella tenemos un diafragma abierto ($f/5.6$) y, por consiguiente, muy poca profundidad de campo. Los dientes de la figura que están en primer plano están en foco, los que están atrás pierden nitidez y aquellos que están al final de la sonrisa, junto con el contorno del cráneo, ya están totalmente borrosos.

Fotografía 13. [Calavera]



Lucía López Canales, 2014.

De manera opuesta, en la imagen siguiente tenemos un diafragma cerrado ($f/20$) y, por lo tanto, mayor profundidad de campo. Aquí logramos ver nítidos detalles en distintos planos de la fotografía. Es importante precisar que la profundidad de campo también depende de la distancia focal y de la distancia real entre la cámara y el punto enfocado.

Fotografía 14. [Playa]



Lucía López Canales, 2018.

2.1.4.- Color

Con las cámaras digitales podemos ajustar también el balance de blancos. Nuestra fuente de luz no siempre es la misma, el color de la luz varía y el balance de blancos evita que el color predominante invada la escena fotografiada. Con las cámaras análogas no tenemos la opción de realizar este ajuste pero se pueden utilizar filtros para contrarrestar los colores predominantes.

Las siguientes fotografías fueron tomadas con segundos de diferencia en una tarde nublada. La primera imagen fue tomada con el balance adecuado para día nublado mientras que la segunda fue tomada con balance adecuado para luz de tungsteno. La

luz de tungsteno es una luz cálida y la cámara lo compensa bajando la temperatura de color, por eso se obtuvo una imagen en tonos azules.

Fotografía 15. [Laguna 1]



Lucía López Canales, 2015.

Fotografía 16. [Laguna 2]



Lucía López Canales, 2015.

Sin agotar los factores que intervienen al momento de la toma y que modifican el resultado de la imagen fotográfica, es evidente que existen elementos esenciales para la creación de la fotografía que demuestran que no necesita pasar por un trabajo de laboratorio o de algún programa de edición para arrojar distintas versiones de una misma escena, de un mismo referente. Por más que los jueces exijan el archivo sin tratar, o sea, el archivo RAW, el solo hecho de crear la imagen involucra ya una serie de elecciones, decisiones y acciones que son tomadas o realizadas por alguien.

2.2.- Manipulación fotográfica

Actualmente estamos habituados a la manipulación fotográfica, es común y fácil encontrarla y realizarla. Anteriormente, si bien ya existía, no era tan sencillo efectuarla como hoy en día puede ser aplicar a la fotografía un filtro o algún efecto desde el mismo dispositivo, que puede ser un teléfono celular, con el que se tomó la imagen.

Si nos encontramos con una fotografía que muestre una escena sorprendente, poco común o demasiado espectacular es probable que lleguemos a cuestionar la autenticidad de dicha imagen, o sea, si hay truco en ella o no. Tal fue el caso de *Gaza Burial* (Entierro en Gaza) de Paul Hansen que fue acusada de ser falsa, de estar compuesta en realidad por tres imágenes distintas. La imagen parecía *demasiado buena para ser verdad*.

Fotografía 17. [Gaza Burial]



Paul Hansen, Gaza, 2012.

World Press Photo es una organización independiente sin fines de lucro fundada en 1955 y con sede en Amsterdam. Tiene como principal propósito apoyar y difundir la fotografía periodística y documental organizando, entre otras actividades, exhibiciones y el renombrado concurso anual.

El 15 de febrero de 2013 los miembros del jurado, un grupo de 19 profesionales reconocidos internacionalmente en el área de fotoperiodismo y fotografía documental, fueron convocados del 2 al 14 de febrero de 2013 en Amsterdam para juzgar cada una de las fotografías participantes y anunciar al ganador de la edición 56 del World Press Photo Contest. El fotoperiodista sueco Paul Hansen fue el triunfador. Su fotografía, tomada el 20 de noviembre de 2012 y titulada *Gaza Burial*, muestra a un grupo de hombres cargando los cuerpos de dos niños muertos a través de una calle de la ciudad palestina.

Suhaib Hijazi, de dos años, y su hermano mayor, Muhammad, fueron asesinados cuando su casa fue destruida por el ataque de un misil israelí. Su padre murió también y su madre fue puesta en cuidados intensivos. La foto de Hansen muestra el momento en el que los cuerpos son llevados a una mezquita para la ceremonia de entierro. El cuerpo del padre puede verse atrás siendo llevado en una camilla.

En mayo de 2013, unos meses después de haber sido declarada ganadora, *Entierro en Gaza* fue catalogada como una falsificación fraudulenta por la página de tecnología Extreme Tech. En ella alegaban que la imagen estaba en realidad compuesta por tres fotografías distintas. Hansen defendió su imagen diciendo que no era ni falsa ni una composición y World Press Photo apoyó a Hansen de inmediato. Se revisó el archivo RAW y la imagen final en formato JPG y no se encontró evidencia de manipulación significativa.

Después de varias pruebas y muchas especulaciones al respecto, *Entierro en Gaza* logró conservar el título de Fotografía del año 2012 del World Press Photo; no

obstante, este caso hizo que World Press Photo modificara ciertos lineamientos y se pusiera un especial interés en el trabajo de retoque digital. La controversia suscitada por esta foto motivó un activo debate a nivel mundial sobre los límites de la manipulación digital en el fotoperiodismo.

Incluso antes de que la polémica alrededor de *Entierro en Gaza* fuera extendida a nivel mundial, Allen Murabayashi, presidente y cofundador de PhotoShelter, sitio web líder en portafolios y comercialización fotográficos, ya había publicado el 19 de febrero de 2013 en el blog de PhotoShelter un artículo titulado *¿Por qué las fotografías ganadoras parecen posters de película?* La primera imagen que aparecía ilustrando el artículo era *Entierro en Gaza*. Murabayashi aclaró que no pretendía decir que en las fotografías que usaba como ejemplo hubiera manipulación que rompiera con las reglas de los concursos, pero planteó que cuando las imágenes dejaban de verse reales y estaban demasiado retocadas se tenía un problema de veracidad.

Murabayashi continuó diciendo que el haber estado viviendo desde hacía aproximadamente 10 años con el uso dominante de cámaras digitales, así como del Photoshop y demás programas de retoque fotográfico, no ayudaba al asunto de la veracidad. Supuso que de cierta forma hemos llegado a creer que las imágenes se ven mejor con grandes cantidades de retoque que como se ven en la captura original.

Murabayashi también consideró que el fotoperiodismo siempre se había apegado a un estándar diferente al de otras formas de fotografía y que la industria no debía cambiar esa postura. Finalmente, alegó que los concursos de alto perfil como World Press Photo deberían exigir que los participantes enviaran también el archivo original y de esa forma, tanto jueces como público en general, tuvieran la oportunidad de ver y decidir si el resultado final había sido adulterado de más.

La preocupación y opinión de Murabayashi parecen ser compartidas por muchos fotógrafos y aficionados a la fotografía y no dejan de ser un aspecto importante, y en muchas ocasiones controversial, en los certámenes fotográficos. Después de lo

sucedido con la fotografía de Hansen, y para evitar nuevos problemas, el World Press Photo instituyó nuevas reglas referentes al procesamiento de las imágenes después de haber sido capturadas por la cámara. En febrero de 2014 el British Journal Of Photography reveló que el jurado del World Press Photo se vio obligado a descalificar al ocho por ciento de las imágenes que habían llegado a la ronda final de la competencia de ese año porque se había encontrado en ellas algún tipo de manipulación que rompía las reglas.

Para concluir con este capítulo presento el caso de una fotografía que sin manipulación digital exagerada ha sido capaz de engañar a un sinnúmero de personas. Se trata de la fotografía de dos pequeños niños abrazados que se convirtió en una de las imágenes más compartidas en las redes sociales sobre el terremoto de Nepal en abril de 2015. En menos de una semana la foto se había vuelto viral en Facebook y Twitter. La acompañaba el texto “Two-year-old sister protected by four-year-old brother in Nepal.”⁷

Fotografía 18. [Dos hermanos vietnamitas]



Na Son Nguyen, 2007.

⁷ Hermana de dos años protegida por hermano de cuatro años en Nepal. [Traducción propia].

Hubo intentos de buscar a los hermanos entre las víctimas del terremoto, incluso se solicitaron donaciones; pero la realidad era que esa fotografía había sido tomada en octubre de 2007 en el norte de Vietnam. El autor de esta imagen, el fotógrafo vietnamita Na Son Nguyen, declaró a la BBC que tomó la imagen en Can Ty, una remota aldea en la provincia de Ha Giang.

Na Son Nguyen relató que cuando pasaba por la aldea se detuvo al ver a dos niños que jugaban enfrente de su casa mientras sus padres trabajaban en el campo. La niña, de aproximadamente dos años, lloró al ver a un extraño; entonces, su hermano, de unos tres años, la abrazó para consolarla. Para el fotógrafo la imagen era linda y conmovedora, así que rápidamente la capturó.

Na Son publicó la fotografía en su blog personal y tres años después descubrió que había estado siendo compartida entre usuarios vietnamitas de Facebook como una foto de huérfanos abandonados. Dijo que algunas personas incluso habían urdido complejas historias sobre los niños, como que la madre había muerto y el padre los había abandonado. Posteriormente encontró la foto con títulos como *Dos huérfanos birmanos* o hasta *Víctimas de la guerra civil en Siria*. Na Son hizo esfuerzos para aclarar y reivindicar los derechos de autor de la fotografía pero con poco éxito y declaró que ésa era quizá su imagen más compartida, desafortunadamente en el contexto equivocado.

Conclusiones

Es cierto que aunque estemos acostumbrados a la manipulación en la fotografía no estamos exentos de ser engañados por ella. También es cierto que el fotoperiodismo debe ser riguroso, pero ¿cuáles son los límites?, ¿qué acciones o procedimientos serán considerados apropiados?, ¿habrá que delimitar también los valores adecuados o

permitidos al momento de disparar?, ¿cómo determinar y uniformar la manera de capturar una imagen?

La fotografía de Na Son Nguyen demostró que no era necesaria una modificación a la imagen para que ésta engañara. Parece incluso que la fotografía puede *mentir sin querer*. ¿Podrá ser la rigurosidad, a veces exagerada, con que se juzga al retoque o al trucaje fotográfico simplemente una manera de tratar de evadir la inevitable polisemia que la fotografía arrastra?

¿Es capaz el referente fotográfico de proporcionar cierta certeza que los demás no? Quizá lo único que logra es crear con mayor fuerza la ilusión de certeza y, por consiguiente y a pesar de lo habituados o advertidos que estemos al trucaje fotográfico, ser un medio idóneo para el engaño.

Capítulo 3

La forma en que la fotografía miente

El objetivo de este capítulo es realizar un análisis semiótico de fotografías que estuvieron involucradas en discusiones concernientes a la autenticidad de lo que retrataban. Con ellas se pretende vislumbrar si la necesaria presencia del referente fotográfico repercute de alguna manera en el proceso de creación de sentido que surge a partir de la fotografía, o sea, en la relación entre fotógrafo y espectador y las diferentes lecturas que genera.

Tanto en *El Mensaje Fotográfico* como en *Retórica de la Imagen*, Roland Barthes trató de esclarecer ciertos aspectos y peculiaridades de la imagen fotográfica. En el primero tomó como ejemplo la fotografía periodística y en el segundo a la fotografía publicitaria. A propósito de la fotografía publicitaria Barthes aclaró que se limitaba a estudiarla:

“Porque en la publicidad la significación de la imagen es con toda seguridad intencional: determinados atributos del producto forman *a priori* los significados del mensaje publicitario, y esos significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible” (Barthes, 1986:30).

Respecto a la fotografía de prensa dijo que como “jamás constituye una fotografía «artística»” (Barthes, 1986:14) parecía en principio estar exenta del código del sistema connotado de las artes imitativas. Barthes parecía considerar que tanto la fotografía de prensa como la fotografía periodística le brindaban cierta ventaja en su análisis.

Sin aseverar que se lograra siempre, Barthes sugirió que en estos tipos de fotografía se tenía una mayor claridad acerca de lo que mostraban y un mayor acuerdo entre

emisor y receptor, es decir, entre aquel que crea o hace la imagen y aquel que la recibe y mira.

En el presente trabajo se toman como objeto de estudio fotografías en las que, como en los ejemplos de Barthes, se tiene gran claridad respecto a lo que se muestra y a lo que se pretende que el espectador vea. Se analizarán diez casos de fotografías descalificadas, o que estuvieron a punto de serlo, de los certámenes internacionales en donde participaban. Algunas de estas fotografías incluso fueron descalificadas después de haber sido declaradas ganadoras.

El tipo de certamen, el reglamento que cada uno establece y la categoría en la que esté inscrita la fotografía delimitan lo que ésta debe mostrar. En todos los casos el motivo de la polémica fue el descubrimiento o la sospecha de que la fotografía no presentaba aquello que decía o debía presentar. El acuerdo entre fotógrafo y espectador se convirtió en el centro de atención en estos casos y, por lo tanto, son objetos de estudio pertinentes para esta investigación.

3.1.- Cuadro semiótico de Greimas

“La semiótica se ha desarrollado sobre todo como una metodología para la interpretación de textos y discursos” (Abril en Delgado y Gutiérrez, 1999:429). Gonzalo Abril, retomando a Greimas y Courtés, escribió que el análisis semiótico del discurso “es aquello que permite las operaciones de paráfrasis o de transcodificación, o aquello que fundamenta la actividad humana en tanto que intencional” (Delgado y Gutiérrez, 1999:427). Algirdas Greimas dijo que “un objeto semiótico [...] no es más que el resultado de una lectura que lo constituye” (Hernández, 1994:27). Por su parte, Gabriel Hernández escribió que:

...la semiótica como disciplina dedicada al estudio del *sentido* es una vía válida para el análisis de lo simbólico, es decir, de todo aquello que produce un sentido para quien lo ve, lo vive o lo siente. El objeto de la semiótica entonces no son solamente los objetos producidos por el hombre sino también las relaciones que entre ellos se establecen y lo que éstas significan para ellos o para quienes los observan (1994:9).

Los anteriores planteamientos de Hernández, Abril y Greimas destacan a la actividad humana como centro del análisis semiótico. Es así que si queremos esclarecer la manera en la que nuestro objeto semiótico (la fotografía) *logra mentir*, debemos no sólo hacer partícipes sino partir de aquellos agentes (sujetos) que hacen posible los discursos y lecturas de los que la imagen fotográfica es objeto. Gonzalo Abril también escribió que:

...no se puede hablar apropiadamente de *la* semiótica ni de *la* lectura semiótica. No es aceptable que sólo se conceda legitimidad de «semiótica» a un saber que responde a los supuestos metodológicos exclusivos de determinada escuela o corriente de investigación. (...) Estrategias de investigación que habitualmente se rotulan como «conversacionalismo», «etnometodología», «cognitivismo» o «análisis del discurso» (en la acepción anglosajona) representan propias y cabales expresiones de la investigación semiótica si ésta se concibe antidogmáticamente como el *estudio de la producción, circulación e interpretación del sentido en contextos enunciativos determinados* (Delgado y Gutiérrez, 1999:429).

Entender cada caso como un proceso enunciativo refuerza la necesidad de incluir a los sujetos involucrados en la producción y recepción fotográfica. Cabe recordar que Émile Benveniste planteó que “la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado” (1999:83).

Cada enunciado (en nuestro caso, cada fotografía) requiere y genera sus propias categorías y métodos de lectura. Las coordenadas con las que trabajaremos, ya mencionadas en el primer capítulo son: fotógrafo (*Operator*), espectador (*Spectator*),

referente (*Spectrum*) y la lectura compartida o personal (*studium* o *punctum*) de la imagen.

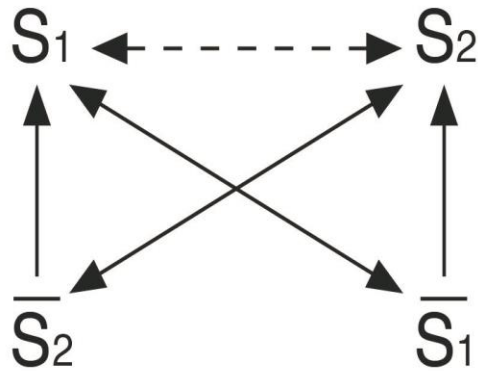
Es importante aclarar que al *punctum* se le toma como lugar de la diferencia y representante de la pluralidad de lecturas de una misma imagen. Obviamente no se pretende describir o encontrar el *punctum* de cada imagen, tarea imposible. En primer lugar, siguiendo el concepto de Barthes, no todas las imágenes motivarían el *punctum*. En segundo lugar, de hacerlo, lo más que se podría lograr sería describir el *punctum* encontrado de quien escribe, pues no existe tal cosa como un *punctum* compartido.

El cuadro semiótico de Greimas también servirá para este análisis. Gonzalo Abril explica lo que es el cuadro de la siguiente manera:

...en la gramática semionarrativa de Greimas, en la que los valores semánticos son ordenados y dinamizados por una sintaxis fundamental. *Las estructuras elementales de significación* son parafraseables como *categorías semánticas*, que se articulan operativa o sintácticamente en el *cuadro semiótico*.

Un *eje semántico* (S) expresa el campo categorial en el que dos términos o *semas* (s_1 vs. s_2) se oponen por contrariedad. Así, el eje “estatura” subsume la oposición entre “alto” y “bajo” [...] Puede postularse, además, un eje contradictorio del anterior o *eje neutro* (-S) que articula a los respectivos semas subcontrarios: $-s_2$ vs $-s_1$, “no bajo” versus “no alto.” [...] Junto a los dos ejes (S y -S) pueden postularse otras dimensiones: los *esquemas* definidos por relación de contradicción entre los semas (s_1 vs $-s_1$ y s_2 vs $-s_2$) y las *deixis* definidas por lo que Greimas denomina “implicación” entre s_1 y $-s_2$ y entre s_2 y $-s_1$. [...] El cuadro no es un instrumento para oponer y articular valores de forma especulativa y abstracta, fuera de contextos discursivos determinados. Sirve más bien como un artefacto lógico para representar las posibilidades operatorias dadas en un determinado universo semántico, así como las *transformaciones* que se efectúan narrativamente en él. (Delgado y Gutiérrez, 1999:433-434).

Esquema 2. Cuadro semiótico de Greimas.



donde

- ↔ relación de contradicción
- ⊕ relación de contrariedad
- relación de complementariedad

S_1-S_2 : eje de los contrarios

$\overline{S_2}-\overline{S_1}$: eje de los subcontrarios

$S_1-\overline{S_1}$: esquema positivo

$S_2-\overline{S_2}$: esquema negativo

$S_1-\overline{S_2}$: déixis positiva

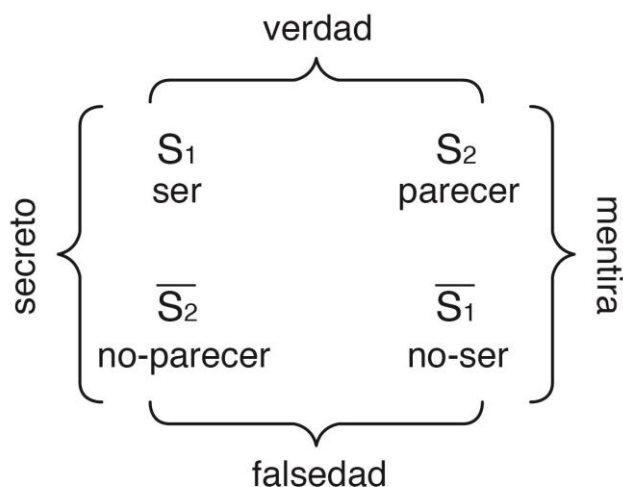
$S_2-\overline{S_1}$: déixis negativa

Fuente: Greimas y Courtés, 1990:97.

En *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* Greimas y Courtés propusieron el cuadro semiótico de la veridicción. Juan Miguel González Martínez explicó en *Modalidades veridictorias en el discurso operístico* que en el cuadro de la veridicción “*ser* y *parecer* son contrarios, al igual que la negación de ambos, y estas relaciones definen los términos *verdad* y *falsedad*” (2008:79). González continuó diciendo que “entre *ser* y *no-parecer* se establece una relación de complementariedad

para definir el término *secreto*, y lo mismo sucede entre *parecer* y *no-ser*” (2008:79-80). Para concluir, el autor apuntó que “*verdad* y *falsedad* son términos contradictorios, mientras que *secreto* y *mentira* son contrarios” (González, 2008:80).

Esquema 3. Cuadro semiótico de la veridicción.



Fuente: Greimas y Courtés, 1990:98.

Es así que:

- ser + parecer = verdad
- ser + no parecer = secreto
- no ser + parecer = mentira
- no ser + no parecer = falsedad

3.2.- Descalificadas

A continuación se presentarán los diez casos de fotografías descalificadas; a partir de ellos, de las coordenadas que Barthes proporcionó en *La Cámara Lúcida* y de las que

nos brinda el cuadro semiótico de Greimas se tratará de ubicar la manera en la que la fotografía abre ese espacio al equívoco al que llamamos *mentira fotográfica*.

3.2.1- Las reglas son las reglas

Que sean revisadas y juzgadas de forma rigurosa las imágenes en los certámenes de fotografía de prensa es, hasta cierto punto, comprensible. No obstante; hay casos que pueden parecer exagerados. Uno de ellos puede ser el de *Preparing the prayers at the Ganges* (Preparando las oraciones en el Ganges) de Harry Fisch.

Fotografía 19. [Preparing the prayers at the Ganges]



Harry Fisch, 2012.

Harry Fisch, fotógrafo español fundador de Nomad Photographic Xpeditions, ganó el primer premio de la categoría Places del 2012 National Geographic Photo Contest. La

fotografía premiada, titulada *Preparing the prayers at the Ganges* fue tomada en Asi Gaht, Varanasi.

Al día siguiente de recibir el correo que anunciaba su triunfo, Fisch envió a National Geographic el archivo original y empezó a compartir la noticia con sus amigos más cercanos, pero la alegría no duró mucho. Un nuevo correo de la revista llegó anunciándole que, debido a que había removido digitalmente del archivo original, una bolsa de plástico que se encontraba pegada al margen derecho de la imagen, quedaba descalificado.

Fotografía 20. [Preparing the prayers at the Ganges (aún con la bolsa de plástico)]



Harry Fisch, 2012.

Fisch pensó que eso no importaba, pues de haber recortado un poco la fotografía y desplazado así el margen derecho la bolsa nunca hubiera existido en la fotografía. Desesperado le escribió a Tino Soriano, ganador del World Press Photo, experto fotógrafo de viajes y el único fotógrafo oficial de la National Geographic en España.

Soriano no le dio muchas esperanzas. Aunque compartía la opinión de que remover la bolsa no alteraba la esencia de la fotografía, él creía que sería imposible juntar de nuevo al jurado. Le señaló que las reglas impiden agregar o remover cualquier cosa y que los americanos son muy estrictos con las reglas, y National Geographic aún más.

Posteriormente, Fischer corrió a la computadora y envió un correo a Monica Corcoran, editora de la revista, alegando que un recorte, totalmente permitido por las reglas, habría eliminado el objeto sin más modificaciones. También sostenía que la bolsa se habría fundido quemando (obscureciendo) un poco el área. Era innecesario remover alguna cosa digitalmente y sobre todo que la ligera modificación no alteraba la imagen.

Después de lo que le pareció una larga espera, que en realidad fueron sólo 24 horas, llegó la respuesta de Corcoran que decía que sí era una lástima que no recortara la bolsa o simplemente la dejara, ya que no afectaba a la imagen. También explicó que remover digitalmente cualquier detalle era una violación directa del concurso y que debían seguir sus reglas, además de que esto había sido motivo de descalificación para otros ganadores en años anteriores y sin importar lo pequeño de la infracción, no dejaba de faltar a la regla.

Fischer escribe en su blog que fue descalificado por remover algo que, de hecho, no hubiera cambiado el resultado final y peor aún, de haber sido él juez, habría tenido que actuar de la misma manera. El fotógrafo prosigue diciendo que esto nos lleva a otro tema: la autenticidad de la fotografía y qué tanto puede ser alterada, además del punto hasta el cual las reglas deben aplicarse sin perjudicar el espíritu de aquello que están tratando de proteger. Fischer cierra su comentario diciendo que: a pesar de todo, era un concurso... *y las reglas son las reglas.*

Otro caso similar fue el de una fotografía de la serie *Street fighting* de Stepan Rudik en la que fue removido una porción del pie de una persona. La serie de Rudik ganó el tercer lugar en la categoría Sports del World Press Photo. Una de las imágenes de la serie era un recorte que mostraba la mano de unos de los participantes siendo

vendada. Al realizar la revisión del archivo RAW se detectó que en esa fotografía se había removió una porción del pie de una persona.

Fotografía 21. [Fotografía de la serie Street fighting]



Stepan Rudik.

Fotografía 22. [Fotografía de la serie Street fighting (fragmento)]



Stepan Rudik.

Rudik aceptó la decisión del jurado, pero quiso explicar lo sucedido y pidió que la imagen original fuera publicada. Rudik argumentó que esto era importante para su reputación como fotoperiodista y aclaró que el detalle retocado era el pie de un

hombre que aparece en la fotografía original pero que no era sujeto o tema importante en la imagen presentada.

Podemos suponer que ni Fisch ni Rudik pretendían engañar a los jueces y espectadores. Aparentemente consideraron tan insignificante los cambios realizados que ni siquiera supusieron haber estado infringiendo las reglas del concurso. Parece dudoso que hubieran llevado a cabo esas modificaciones de haber sabido que pondrían en riesgo el premio e incluso su prestigio.

Simple descuido y falta de atención a las reglas parecen haber sido las causantes de la descalificación de Fisch y Rudik. Igual de controversiales y siguiendo la misma línea que los dos casos anteriores están los casos de Tracy Woodward y Klavs Bo Christensen, descalificados por modificar colores y tonos de las imágenes, según los jueces, de manera excesiva.

State Champion, del fotógrafo del Washington Post Tracy Woodward, fue descalificada después de haber ganado el concurso de fotografía White House News Photographers Association 'Eyes of History.' A diferencia de la versión que fue publicada con anterioridad en el periódico, en la imagen que Woodward presentó en el concurso fue obscurecido el réferi que se encontraba detrás del ganador al punto de hacerlo casi desaparecer. Por otra parte, el casco del luchador ganador fue aclarado. La manipulación digital aplicada por Woodward no sólo atentó contra las reglas del concurso sino que la política de ética del Washington Post prohíbe la manipulación de fotografías publicadas, por lo que el mismo periódico tomó medidas al respecto.

Fotografía 23. [State Champion antes y después del retoque]



Tracy Woodward.

En 2009 se desató en Dinamarca un acalorado debate acerca del uso de Photoshop y demás programas de edición de imágenes digitales en el fotoperiodismo. El fotógrafo Klavs Bo Christensen y su serie de imágenes que documentaba la vida en Haití fueron el centro del debate.

Durante el proceso de selección y valoración de las imágenes los jueces del concurso danés pueden tomar la decisión de descalificar las fotografías que consideren que fueron retocadas a tal grado que dejen de ser una representación veraz. Algunas de estas fotografías son descalificadas de inmediato, en otros casos se le solicita al fotógrafo el archivo RAW para hacer la comparación.

Los archivos RAW fueron solicitados a Bo Christensen, pero éstos sólo sirvieron para confirmar las sospechas de los jueces que informaron que se habían realizado

modificaciones excesivas en las fotografías, especialmente en tres de las imágenes. Los jueces aclararon que este hecho no quería decir que no aceptaran o admitieran el trabajo de edición en Photoshop, pero este caso era considerado extremo.

Fotografía 24. [Haití (Izquierda, fotografías presentadas en el concurso. Derecha, archivos RAW)]



Klavs Bo Christensen, 2009.

El fotoperiodista, que declaró que sólo participaría con fotografías en blanco y negro en el futuro, cuestionó la posibilidad de juzgar las imágenes basándose en los archivos RAW. Klavs Bo Christensen expresó su descontento por el mayor interés que los jueces parecieron poner al trabajo de retoque en Photoshop en comparación al que le dieron al contenido periodístico y punto de vista de la historia del trabajo presentado.

El descontento de Bo Christensen, presente también en varios de los fotógrafos anteriormente mencionados, gira en torno a un punto controversial. Los límites, alcances e importancia del retoque fotográfico han sido temas recurrentes y protagónicos en los últimos años para el fotoperiodismo. ¿Qué es lo permitido?

Quizás eliminar un elemento sin relevancia en la escena o variar los tonos en una imagen parezcan inofensivos, es probable que no nos sintamos engañados al evidenciar modificaciones como éstas en una fotografía. En estos cuatro casos, *Operator* y *Spectator* (instancia representada por los jueces) no parecen tener percepción diferente de lo que la imagen muestra.

Estas fotografías parecen encontrarse entre:

- ser + parecer = verdad
- no ser + parecer = mentira

Verdad → porque tenemos un acuerdo entre *Operator* y *Spectator*.

Mentira → porque se modificó de manera *excesiva* la imagen del referente.

- Aquí las reglas son puestas y seguidas por los jueces y ellas, más que otra cosa, parecen ser las que determinan cómo son la realidad y la verdad de la fotografía.

Estos casos evidencian los esfuerzos que se hacen para tratar de contener la inevitable polisemia de la imagen fotográfica, concretamente de la imagen periodística. Como vimos anteriormente, exigir el archivo Raw hasta podría parecer un capricho, pues el mismo archivo Raw puede mostrar diferentes versiones del referente frente a la cámara. Los cuatro fotógrafos aceptaron (quizá unos mejor que otros) la decisión de los jueces y se aseguraron de esclarecer el motivo de su descalificación para asegurar su prestigio como fotoperiodistas.

Probablemente en el afán de no premiar imágenes con excesivo trabajo de retoque (determinado esto mismo según el criterio de los jueces) seguirán existiendo casos como los de Harry Fisch, Stepan Rudik, Tracy Woodward o Klavs Bo Christensen. *Las reglas son las reglas* y estos cuatro fotógrafos fueron sus víctimas.

3.2.2.- Qué muestra

¿Qué sucede cuando la manipulación va un poco más lejos? *Lindisfarne Boats* de David Byrne fue declarada ganadora del concurso Landscape Photographer of the Year 2012. Tras el anuncio de las imágenes triunfadoras, la fotografía de Byrne fue acusada de ser copia de una fotografía tomada 15 años antes por Peter Clarke. Byrne aceptó que, en efecto, su imagen era una especie de homenaje a la foto de Clarke pues ésta lo había inspirado a ir a la isla de Lindisfarne.

La atención que esta acusación puso en la fotografía de Byrne propició que se detectara manipulación digital en ella. Se evidenciaron zonas clonadas e incluso nubes que se añadieron a la escena. Con esto no sólo *Lindisfarne Boats* fue descalificada, también otras imágenes del autor ganadoras o destacadas en otras categorías fueron revisadas y al encontrarse en ellas un excesivo trabajo de manipulación digital fueron igualmente descalificadas.

Fotografía 25. [Lindisfarne Boats]



David Byrne, 2012.

Por su parte, el fotógrafo italiano Francesco Cocco obtuvo el primer lugar del Premio Internacional de Fotografía Humanitaria Luis Valtueña 2010 con la serie *Afganistán*. Una de las imágenes de la serie, en donde se pueden ver a cuatro mujeres ataviadas con burkas que caminan una tras otra a lo largo de la calle, atrajo la atención por la similitud en las tres primeras mujeres. Los pliegues de la tela en las cabezas de las mujeres así como la iluminación ayudaron a comprobar que se trataba de una misma figura clonada y reproducida tres veces en diferentes momentos de su paso.

Fotografía 26. [Fotografía de la serie Afganistán]



Francesco Cocco, 2010.

El cuarto punto de las bases del concurso especificaba que: “la estructura original de la imagen digital podrá sólo ser alterada mediante las técnicas de cuarto oscuro tales como ajustes de la luminosidad, del contraste y del color, sobreexposición y subexposición. No estará permitido ningún otro cambio en la imagen digital original.” (Médicos do Mundo España) Médicos del Mundo, organizadores del concurso, y el jurado de la última edición revocaron a Cocco el primer premio dejando desierto el primer lugar.

En los dos últimos casos, en los que la modificación se realizó en elementos centrales o protagónicos de las imágenes, se vuelve más fuerte la presencia del fotógrafo al hacer evidente la intención de expresar o mostrar una visión propia. Agregar nubes en el cielo puede lograr un efecto más dramático a la escena y cuatro figuras humanas en sucesión y perfecta coordinación pueden resultar más interesantes que una sola figura.

A pesar de que realizar este tipo de modificaciones en fotografía periodística, la cual pretende mostrar los hechos de la forma más objetiva posible, parece menos aceptable que cambiar tonos o quitar u ocultar detalles no relevantes, en cualquier caso se trata del mismo acto, o sea, tomar la imagen tal cual fue captada por la cámara fotográfica y modificarla al aplicar algún trabajo de edición o retoque.

Byrne y Cocco agregaron o clonaron elementos, pero Terje Helleso fue un poco más lejos e incorporó una imagen que ni siquiera había sido tomada por él, una imagen de stock, a una fotografía suya. En este caso no fue un fotógrafo sino un ecologista el que descubrió el engaño. El conservacionista Gunnar Gloerson detectó incongruencias en la imagen y en la historia alrededor de ella.

Terje Helleso, reconocido fotógrafo de naturaleza que en 2010 fue galardonado con el premio Nature Photographer of the Year concedido por la Swedish Environmental Protection Agency, admitió haber falsificado varias de sus fotografías a lo largo de su

carrera después de que el ecologista detectara incongruencias en su imagen y desvelara el engaño.

Fotografía 27. [Lince]



Terje Helleso, 2010.

El conservacionista Gunnar Gloerson detectó que en una de las imágenes aparece un lince con pelaje propio de invierno a pesar de que supuestamente la fotografía había sido tomada en julio. Otro aspecto que lo hizo sospechar fue la declaración de Helleso de haber visto 150 lince en nueve meses, siendo que Gloerson había visto solamente 15 de ellos en 52 años de estudios. En septiembre de 2011 Helleso admitió que la fotografía en cuestión era en realidad un montaje creado con el retrato de un lince que tomó de un banco de imágenes pegado a una escena de naturaleza.

Fotografía 28. Imagen de stock que utilizó Helleso.



Hacía falta ser experto en la materia para detectar que la fotografía supuestamente tomada en julio mostraba a un lince con pelaje propio del invierno. Fotógrafos y espectadores comunes no tenían elementos para dudar de la historia ni, por lo tanto, de la fotografía, a pesar de que Helleso presentó una escena *irreal*.

Las fotografías de estos últimos tres casos se encuentran entre:

- no ser + parecer = mentira
- no ser + no parecer = falsedad

Mentira → si algún otro sujeto hubiera tratado de capturar la misma escena, con los mismos valores y al mismo momento, el resultado final jamás hubiera podido ser el mismo.

Falsedad → porque las escenas que nos presentan son imposibles en nuestra realidad. Quizá logren engañar a la mayoría, pero para expertos en retoque fotográfico o en lince no son imágenes creíbles o parecidas a la realidad.

- La presencia del *Operator* que modifica una realidad, un referente (*Spectrum*), es lo suficientemente fuerte para incomodar y hacernos sentir víctimas de un engaño.

3.2.3.- Qué dice

Tanto para el tipo de montaje que hizo Helleso como para eliminar objetos, clonar elementos o modificar las tonalidades de una fotografía se realizaron cambios a las imágenes después de haber sido captadas por la cámara; podríamos llegar a plantear que se trata de diferentes grados de un mismo hecho. Hay otros casos en los que la manipulación no se dio de esa manera. La fotografía del español José Luis Rodríguez muestra a un lobo ibérico que salta una cerca de madera en medio de la noche. Rodríguez fue declarado ganador del concurso Wildlife Photographer of the Year organizado por el Natural History Museum y BBC Wildlife.

Fotografía 29. [Lobo ibérico]



José Luis Rodríguez, 2009.

En octubre de 2009 cuando Rodríguez fue dado a conocer como el ganador del concurso declaró a la BBC: “Quería conseguir una foto en la que se viera a un lobo en el momento de cazar, pero sin sangre. No quería una imagen cruel.” (El País, 2010) Aparentemente el fotógrafo había logrado una imagen espectacular y nada cruel, pero al poco tiempo de ser anunciado como ganador su fotografía comenzó a levantar sospechas.

Expertos en la vida de los lobos afirmaron que ante una cerca, lo normal era que un animal salvaje tratara de colarse entre los barrotes y no saltarla. Las reglas del concurso prohíben emplear animales modelos que se puedan contratar para la toma de fotografías. Rodríguez negó que el lobo de su imagen fuera un lobo modelo, pero

después de diversas pruebas y el consejo de especialistas se concluyó que el lobo fotografiado era Ossian, un lobo domesticado que vivía en el zoológico Cañada Real cerca de Madrid. José Luis Rodríguez fue descalificado y se le prohibió de por vida participar de nuevo en el concurso.

Como sucedió con la imagen de Helleso, fueron expertos en la vida del animal retratado quienes señalaron las incongruencias en la imagen; pero a diferencia de la fotografía del lince y de los casos antes mencionados, aquí no hubo manipulación del archivo, sino que la escena fue montada.

En el siguiente caso no fueron ni los jueces ni algún experto quienes levantaran sospechas sobre la veracidad de la imagen; fue Shane Keller, el sujeto retratado. La imagen de un hombre sosteniendo una escopeta forma parte de la serie *The Crescent*, que es una sección de Rochester en donde imperan las drogas y la violencia, con la que el fotógrafo Paolo Pellegrin de la agencia Magnum ganó segundo lugar en la categoría Stories del World Press Photo 2013, segundo lugar en la categoría Issue Reporting Picture Story del concurso Picture of the Year International 2013 y primer lugar como Photographer of the Year en la categoría Freelance/Agency de los premios Picture of the Year.

La ética periodística del galardonado fotógrafo se vio fuertemente cuestionada cuando Keller acusó a Pellegrin de mal manejo y plagio. El hombre retratado comenzó la polémica al aclarar que, aunque la fotografía había sido descrita como el retrato de un ex francotirador de los Marines sosteniendo una escopeta en *The Crescent*, él no era francotirador sino ex Marine y que la fotografía no había sido tomada en *The Crescent* sino varias millas apartadas del lugar en el garaje de su casa en los suburbios.

Fotografía 30. [Retrato de Shane Keller]



Paolo Pellegrin

Parecía difícil que Pellegrin pudiera defenderse, ¿cómo iba a ser posible que el fotógrafo supiese más sobre Shane Keller que el mismo Keller? Pero Pellegrin pudo dar una respuesta que le permitió conservar su prestigio y premios. La cuestión en este caso fue que Shane Keller estaba en desacuerdo con lo que se decía de la foto, no con la foto en sí, pues su retrato no había sufrido algún tipo de alteración excesiva o trucaje.

Entonces, Pellegrin simplemente explicó que la confusión acerca del pasado militar de Keller se debía, posiblemente, a que el día en que se tomó la imagen Keller había hecho mención de los francotiradores. Por otra parte, el fotógrafo confirmó que la imagen había sido tomada en el garaje de la casa de Shane Keller, pero agregó que no existe un acuerdo firme en Rochester acerca de qué constituye The Crescent y justo por eso tituló la fotografía sólo Rochester.

Otro aspecto por el que Keller también cuestionó el trabajo de Pellegrin fue porque la imagen era un retrato. Pellegrin explicó que en el fotoperiodismo es usual trabajar con retratos y que esto no afecta el valor periodístico ni hace el trabajo menos auténtico. Finalmente, Pellegrin dijo que la información de la descripción había sido tomada del New York Times e incluida como información de referencia mas no se pretendía que fuera publicada. Es justo con esto que el fotógrafo se desligó de haber afirmado o mantenido información errónea sobre el contenido de la fotografía donde aparecía Shane Keller. Los jueces parecieron conformes con la explicación. El fotógrafo y la serie *The Crescent* conservan sus galardones.

A diferencia de Pellegrin, Jaume Muntaner no pudo convencer a los jueces y le fue retirado el primer premio. El caso de Muntaner recuerda aquello que en *El Lápiz de la Naturaleza* Fox Talbot llama “one of the charms of photography” (2010 [1844]:40) y que es el hecho de que en la fotografía pueden quedar plasmados ciertos elementos de los cuales no se percata el fotógrafo al momento de realizar la toma, o incluso mucho tiempo después. El problema con Muntaner fue que no se dio cuenta de un aspecto concerniente, nada más y nada menos, a los protagonistas de su escena.

En 1986, en el lobby del hotel Calderón en Barcelona, el fotógrafo freelance Jaume Muntaner Comellas, después de terminar una sesión, vio a una pareja de recién casados salir de uno de los elevadores. La novia corría y lloraba, el novio iba tras ella tratando de detenerla. La imagen, inscrita en la categoría de instantáneas del concurso Fotopres 86 y titulada *Me'n vaig amb la meva mare* (Me voy con mi madre), fue galardonada con el primer premio. Días después el premio le fue retirado.

Aunque según el mismo Muntaner el jurado le dijo que el premio había sido por unanimidad, hubo una razón lo suficientemente poderosa para que se retractaran. “Fotos que recojan acontecimientos imprevistos que no haya sido posible planificar previamente,” (El País, 1986) esta era una de las reglas de la categoría en la que participó la fotografía en cuestión y la razón por la que le retiraron el premio.

Fotografía 31. [Me'n vaig amb la meva mare]



Jaume Muntaner, 1986.

Jaume Muntaner fotografió a la pareja en pleno drama matrimonial sin saber que se trataba de un drama montado. Aquellos novios no eran sino actores de la compañía teatral La Cubana. “Ni por un momento imaginé que se tratara de una representación escénica” decía Muntaner (El País, 1986) a los medios. El fotógrafo pareció tan sorprendido como los jueces al saber que había fotografiado una escena teatral y no una escena de la vida real.

La compañía teatral La Cubana se creó en 1980 en la ciudad Sitges, España por Jordi Milán y Vicky Plana. Como en muchas pequeñas compañías la tarea de los actores no sólo se limita a interpretar un papel, también se involucran con la escenografía, la iluminación, el vestuario y con cada detalle que, por pequeño que sea, es necesario para montar la obra.

El factor sorpresa, el juego, la improvisación e involucrar al público hasta volverlo protagonista son elementos constantes en las puestas en escena de La Cubana, puestas en escena que muchas veces prescinden del mismo teatro y es que, al ser la vida cotidiana o la vida de la calle una de sus más grandes fuentes de inspiración han llevado sus actuaciones a ella.

El teatro invisible, con sus orígenes en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, se caracteriza por tratar temas sociales y políticos representados fuera del escenario en donde el público no identifica a los actores como tales; permiten que el teatro llegue a espectadores que de otra forma no tendría contacto con él, sólo que ellos no se dan cuenta, no saben que lo que ven es teatro. (Ruiz, 2008:458)

Es comprensible que dudemos de la sinceridad del fotógrafo. ¿Quién va a renunciar de buenas a primeras al premio y al millón de pesetas que lo acompañaban? Por otra parte, podemos pensar que de querer engañar al jurado hubiera sido más factible montar la escena con amigos y no con actores que tarde o temprano serían reconocidos. Igualmente podemos suponer que el fotógrafo supo en algún momento que eran actores pero aun así decidió arriesgarse e inscribir la fotografía al concurso.

Joan Fontcuberta, a propósito de esto, dice: “el mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación.” (1997: 178). Más adelante escribe:

Según las bases del Fotopres refrendadas por aquel jurado, ¿cabe la categoría de instantáneas en la final de 100 metros lisos en unos Juegos Olímpicos cuando se tiene la constancia de que cada atleta correrá por una calle preestablecida sin salirse un milímetro y, por tanto, donde todo es ‘planificable previamente’, incluso a menudo el vencedor? (1997: 178-179).

Podemos o no creer que Jaume Muntaner no sabía que sus modelos eran actores, pero lo particular de este caso es que expone la posibilidad de que, por así decirlo, el

engañado fuera el mismo fotógrafo. ¿Qué diferencia existe entre una pareja de recién casados y dos actores que pretenden serlo?

El retrato del lobo saltando una cerca de José Luis Rodríguez no fue descalificado por haber sido manipulado, sino porque no mostraba aquello que decía y debía mostrar. No se trataba de un lobo en plena cacería sino de una escena montada. El lobo, que debía ser un lobo salvaje, era más bien un lobo domesticado. El móvil para la investigación en este caso fue el conocimiento que expertos en la vida de los lobos salvajes tenían y que dictaba que un animal de ese tipo más que saltar la cerca habría intentado colarse entre los barrotes. La razón y experiencia pesaban más que lo que los ojos veían, que lo que la imagen mostraba.

Del mismo modo que las fotografías de Byrne, Cocco y Helleso, estos últimos casos se encuentran entre:

- no ser + parecer = mentira
- no ser + no parecer = falsedad

Pero en estos tres últimos casos es el *Spectrum* y no tanto el *Operator* el que *habla*, el que toma el papel principal y reclama y aboga por *su versión* de la historia. Estos tres casos recuerdan algo que Barthes escribe en *La Cámara Lúcida* cuando describe lo que siente al ser fotografiado:

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (1989:45)

Si el *Spectrum* reclama su versión de la historia es posible decir que estas últimas fotografías también se encuentran en:

- ser + no parecer = secreto

¿Quién miente? Ni la fotografía de Ossian ni la de Shane Keller ni la de los actores de La Cubana podrían ser consideradas manipuladas a menos que se presenten bajo ciertas categorías y rodeadas de algún contexto, historia o explicación. Si recordamos la fotografía que Na Son Nguyen tomó a los hermanos abrazados sabemos que esos niños han sido protagonistas de diversas historias y han sido colocados (por alguien) en diferentes lugares, situaciones y tiempos. A pesar de los esfuerzos del fotógrafo por aclarar el origen de la imagen, las historias que se tejen a su alrededor y que se adecuan a los acontecimientos actuales la envuelven y opacan y logran ocultar su contexto original.

Conclusiones

Preparing the prayers at the Ganges de Harry Fisch, la fotografía de la serie *Street fighting* de Stepan Rudik, *State Champion* de Tracy Woodward y la serie de imágenes sobre Haití de Klavs Bo Christensen fueron descalificadas a pesar de que ninguna de las modificaciones realizadas haya afectado de manera significativa lo que el fotógrafo pretendía mostrar y lo que los jueces percibieron.

Las lecturas coincidían, pero el *atentado* contra el referente merecía castigo. ¿Por qué? No importa lo mucho que estemos acostumbrados a la manipulación fotográfica, lo mucho que la conozcamos o que la utilicemos, parece que la necesaria presencia del referente fotográfico arrastrará siempre la ilusión o, quizá, anhelo de objetividad. Por más que se teorice y se hable sobre la incapacidad de esa objetividad, casos como

éstos hacen evidente que la fotografía se distingue del resto de las imágenes por la cercanía con su referente y que esto, inevitablemente, provoca que nos acerquemos a ellas de manera diferente.

¿Qué es real y qué no? ¿Qué es verdad y qué es mentira? Estas preguntas difícilmente dejarán de estar relacionadas con la fotografía. ¿No sucede que cuando nos acercamos a alguna fotografía abstracta la curiosidad por saber qué objeto del *mundo real*, aunado a la maestría y visión del fotógrafo, nos brinda tales formas y texturas? *Lindisfarne Boats* de David Byrne, la fotografía de la serie *Afganistán* de Francesco Cocco y la fotografía del lince de Terje Helleso, a diferencia de las anteriores, ya logran una discrepancia entre aquello que proclaman mostrar y lo que los jueces descubren. Byrne crea otra atmósfera y Cocco y Helleso crean personajes para su paisaje.

La fotografía del lobo por José Luis Rodríguez, de igual manera que las anteriores, presenta una discordancia entre lo que dice mostrar y lo que los jueces demuestran que es en realidad. Este caso evidencia un aspecto importante, como dice Roland Barthes: "... la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia." (1989: 151)

Es ese sentido el que instaura o posibilita a la mentira y es ese mismo sentido, la razón y el conocimiento, el capaz de darnos las coordenadas para saber qué es lo que vemos. Citando de nuevo a Barthes: "... nunca una foto pudo convencer o desmentir a nadie (sí puede, en cambio, «confirmar»)..." (1986:26)

Si "el lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en su discurso" (Benveniste, 2011:181) y "dos figuras en posición de interlocutores son alternativamente protagonistas de la enunciación," (Benveniste, 1999:88) es con la imagen fotográfica que una tercer figura se hace presente. El retrato de Keller por Pellegrin y *Me voy con mi madre* por Jaume Muntaner presentan a un

referente no necesariamente visto o leído a través del fotógrafo o del espectador, sino un referente con voz propia que dice *yo soy*.

En la fotografía el mismo referente puede reclamar su identidad, explicar su versión o aclarar al fotógrafo aspectos de los que no se había percatado. Por otro lado, fotógrafo (*Operator*) y espectador (*Spectator*) parecen estar a igual distancia respecto al referente (*Spectrum*). Esta particularidad no necesariamente brinda más certeza, pero sí hace presente más versiones, más miradas.

Conclusiones finales

En *Duck Soup*, película de 1933 de los Hermanos Marx, hay una escena en donde Chicolini (Chico Marx), disfrazado como Rufus T. Firefly (Groucho Marx), se presenta frente a Mrs. Teasdale (Margaret Dumont) justo unos segundos después de que ella había visto salir a Rufus de la habitación. El diálogo es el siguiente:

Mrs. Teasdale: Your Excellency, I thought you'd left!

Chicolini: Oh no, I no leave.

Mrs. Teasdale: But I saw you with my own eyes!

Chicolini: Well, who you gonna believe, me or your own eyes?⁸

¿A quién le va a creer, a mí o a sus propios ojos? Esta genial frase saca a relucir, como lo hacen probablemente la mayoría de los chistes, una verdad algo incómoda: nuestros propios ojos nos engañan. Y así lo hace también el “analogon perfecto de la realidad,” (Barthes, 1986:13) la fotografía.

Joan Fontcuberta en *El Beso de Judas* distingue a la verdad y a la ambigüedad entre realidad y ficción como sus principales temas y puntos de interés. El artista, ensayista y crítico de arte describe a la fotografía como “una ficción que se presenta como verdadera” (1997:15) y cuenta una anécdota personal relacionada a esta idea. Fontcuberta relata que su hija debió permanecer tres meses en una incubadora por haber sido prematura y el hospital donde nació la niña no permitía que los padres tuvieran acceso a la sala donde eran concentrados los bebés prematuros, sólo era posible observarlos desde lejos. Su esposa, al encontrarse bajo los efectos de la

⁸ *Mrs. Teasdale: ¡Su Excelencia, creí que usted se había ido!*

Chicolini: Oh no, no me voy.

Mrs. Teasdale: ¡Pero si lo vi con mis propios ojos!

Chicolini: ¡Bueno! ¿A quién le va a creer, a mí o a sus propios ojos? [Traducción propia].

anestesia al momento del parto, tampoco había tenido la oportunidad de conocer a Judit, su hija.

El fotógrafo cuenta que en ese momento decidió sacar provecho de su oficio, dio su cámara a una enfermera y pidió que le sacara varios retratos a Judit. Después de correr a su laboratorio a revelar el rollo y hacer una copia por contacto volvió al hospital para mostrarle a Marta, su esposa, las imágenes. Ambos estaban contentos de por fin ver a su bebé de cerca, pero Joan comenta que no pudo evitar que una sospecha rondara por su cabeza:

¿Qué hubiese pasado si la enfermera se hubiera confundido de incubadora y por error hubiera fotografiado otro bebé? Probablemente hubiésemos quedado igual de complacidos. Había tanta necesidad, tanta urgencia, tantas emociones contenidas, que cualquier reticencia hubiese equivalido a la impertinencia de un aguafiestas. (Fontcuberta, 1997: 13)

Preocuparse porque la enfermera hubiera fotografiado a otro bebé podría parecer en ese momento una inquietud innecesaria o una forma necia de opacar la felicidad que les brindaban aquellas fotografías, pero hasta cierto punto la duda era razonable, la posibilidad existía. No se podía negar que el retrato mostraba a un bebé en una incubadora, pero ¿cómo les aseguraba la imagen que se trataba de su hija? Habría que confiar en la palabra de la enfermera.

Se dice que una imagen vale más que mil palabras, pero parece que también una imagen puede ser origen de más de mil historias y las historias que acompañan a las fotografías pueden ser tan importantes como las imágenes mismas. La sola imagen nos ofrece un sin fin de posibles sentidos e incertidumbre sobre lo que muestra. ¿Será que necesitamos un título, un juez, un texto o la palabra de alguien que nos confirme lo que vemos? Además no sólo es el espectador el que se enfrenta a tal incertidumbre, el mismo fotógrafo puede ser engañado por lo que ve o por lo que cree o quiere ver.

La imagen fotográfica parece presentarnos bastantes posibilidades de interpretación y quizá por eso todas las fotografías periodísticas se nos presentan bajo determinada categoría (guerra, naturaleza, deportes, etc.) y aunado a esto, en la mayoría de los casos también las acompaña un título o descripción que nos orienta aún más acerca de lo que debemos ver en ellas. Roland Barthes señala al mensaje lingüístico como una de las técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados contenidos en la imagen e indica que esta función de anclaje de los sentidos posibles se encuentra por lo general en la fotografía de prensa y en la publicidad. (Barthes, 1986:36-37)

Por otra parte, las reglas estrictas sobre la manipulación o retoque fotográfico parecen, más que exageradas, insuficientes o hasta inútiles. Klavs Bo Christensen se quejaba por la atención que se le daba al trabajo en Photoshop por encima de otros aspectos, y es que tanta atención en este punto pareciera un simple distractor o una manera ingenua de enfrentarse a la fotografía.

Pareciera que una foto, al estar tan cerca de la realidad, sería lo más cercano que tendríamos de lograr una visión en común, pero esas “pequeñas soledades” (Barthes, 1989:29) no la abandonan y podrían parecer más importantes o determinantes para la fotografía que el mismo referente necesariamente real colocado ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía.

No puede haber Fotografía sin un referente fotografiado, pero tampoco puede haber Fotografía sin la mirada de alguien. Barthes habla de una locura, un suceso casi mágico, un éxtasis fotográfico, el momento en que realidad y verdad se funden. *La Cámara Lúcida*, más que sobre la Fotografía, habla del *Spectator* que es Barthes, del sujeto que grita por su ser amado y que se enfrenta a la Fotografía.

Gabriel Hernández Aguilar dice que:

... en un mundo como el nuestro *marcado por la figura del otro* (quienquiera que éste sea) el esfuerzo por realizar (...) gira alrededor de las diferencias que se

puedan establecer entre lo *uno* y lo *otro*, lo *interno* y lo *externo*, es decir, entre lo *propio* y lo *ajeno*. (...) Surge entonces (o debería surgir) una necesidad de identificación con lo nuestro; y surge también un temor a ser absorbidos, nulificados y, en consecuencia, a soportar los *deseos* del otro que, difícilmente, podrán coincidir con nuestros anhelos y aspiraciones. (1994:7)

Entonces esas “pequeñas soledades,” (Barthes, 1989:29) ese *punctum*, serían los que nos permiten defendernos como sujetos, defendernos de ser absorbidos por los deseos del otro. ¿No es esa misma distancia entre nosotros y los otros la que permite la creación, la ficción, el arte?

Gonzalo Abril escribe:

...el supuesto de un código uniforme, común y pacíficamente compartido por el emisor y el receptor ha sido reiteradamente desmentido por los estudios socio y etnolingüísticos, y la creencia en su “no transgredibilidad” es igualmente impugnada desde las perspectivas “interpretativas” de la pragmática: la comunicación involucra procesos de transcodificación, de transgresión táctica (como el sobreentendido de Grice), e incluso de suspensión provisional de las reglas. (Como se cita en Abril, 1999. En Delgado y Gutiérrez, 1999:431)

No necesitamos hablar de imágenes para enfrentarnos a la diversidad de significados, a la polisemia y a la transgresión de las reglas.

Víctor Burgin escribe en *Una relectura de La Cámara Lúcida*:

...un momento de la incorporación del niño al lenguaje, el lenguaje que más tarde le permitirá *comunicar* su experiencia a otros, pero sólo a costa de despojar la experiencia de su irreductible e irrepetible *particularidad*. Ninguna afirmación verbal conseguirá nunca expresar *esa* experiencia del niño que siente la ausencia de *esta* madre en *estas* circunstancias (como tampoco, a despecho de las ideologías de lo “puramente visual”, lo conseguirá ninguna otra forma de representación.)

Según Lacan, es en esos resquicios entre la plenitud de la experiencia y la escasez del simbolismo donde nace el *deseo*. (2004, 65)

Hay algo que se escapa y eso motiva u origina al deseo y es ese deseo el que lucha constantemente por hacerse escuchar y que evita ser absorbido o eliminado. ¿Por qué miente la imagen? Miente porque puede. Miente por la posibilidad que nos brinda de interpretar y de ver reflejado nuestro propio deseo en ella. Al evitar ser absorbidos por ella nos da la opción de la duda, de la invención y la creación.

¿Por qué es importante volver al referente? Porque no obstante la necesaria individualidad que defender, necesitamos al otro. Necesitamos al otro que nos brinde coordenadas, que nos devuelva la mirada y la palabra. “No empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*.” (Benveniste, 2011:181)

Fuentes de consulta

Bibliográficas:

Barthes, R. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción del francés por J. Sucre. Barcelona, Kairós.

Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Traducción del francés por C. Fernández. Barcelona, Paidós.

Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducción del francés por J. Sala. Barcelona, Paidós.

Barthes, R. (1993) *La Aventura Semiológica*. 2ª Ed. Traducción del francés por R. Alcalde. Barcelona, Paidós.

Barthes, R. (1999) *Mitologías*. 12ª Ed. Traducción del francés por Héctor Schmucler. México, Siglo XXI.

Batchen, G. (2004) *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Traducción del inglés por A. Fernández. Barcelona, Gustavo Gili.

Baudelaire, C. (1999) *Le public moderne et la photographie*. [En línea.] *Études photographiques*. Disponible en: <http://etudesphotographiques.revues.org/185>. [Acceso el 25 de julio de 2016.]

Benjamin, W. (2003) *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. Traducción del alemán por A. E. Weikert. México, Itaca.

Benveniste, E. (1999) *Problemas de Lingüística General*. Traducción del francés de Juan Almela. Vol. II, 15ª Ed. México D.F., Siglo XXI.

Benveniste, E. (2011) *Problemas de Lingüística General*. Traducción del francés de Juan Almela. Vol. I, 25ª Ed. México D.F., Siglo XXI.

Beristáin, H. (1995) *Diccionario de Retórica y Poética*. 7ª Ed. México, Porrúa.

Blanco, D. y Bueno, R. (1980) *Metodología del Análisis Semiótico*. Perú, Universidad de Lima.

Braunstein, N. (comp.) (1982) *El lenguaje y el inconsciente freudiano*. México D. F., Siglo XXI.

Brea, J. (ed.), (2005) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, AKAL.

Burgin, V. (2004) *Ensayos*. Traducción del inglés por A. Fernández. Barcelona, Gustavo Gili.

Delgado, J. y Gutiérrez, J. (eds.), (1999) *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid, Síntesis.

Dor, J. (2006) *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Traducción del francés por M. Mizraji. Barcelona, Gedisa.

Dor, J. (2009) *Introducción a la lectura de Lacan II. La estructura del sujeto*. Traducción del francés por G. Klein. Barcelona, Gedisa.

Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Traducción del francés por Graziella Baravalle. Barcelona, Paidós.

Elkins, J. (ed.), (2007) *The Art Seminar: Photography Theory*. Gran Bretaña, Routledge.

Flores, A. (2000) “La ceguera, fuente de imágenes” en *Un año de diseñarte MM1*. Número 2. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Flusser, V. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducción del inglés por E. Molina. México D.F, Trillas.

Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. 4ª Ed. Barcelona, Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (ed.), (2003) *Estética Fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona, Gustavo Gili.

Fox Talbot, W. H. (2010) *The Pencil of Nature*. The Project Gutenberg EBook.

Freud, S. (1991) *Obras Completas. La interpretación de los sueños (primera parte)*. Traducción del alemán por J. L. Etcheverry. Vol. IV, 2ª Ed. Buenos Aires, Amorrortu.

Freud, S. (1991) *Obras Completas. La interpretación de los sueños (segunda parte). Sobre el sueño*. Traducción del alemán por J. L. Etcheverry. Vol. V, 2ª Ed. Buenos Aires, Amorrortu.

Freud, S. (2007) *Obras Completas. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Traducción del alemán por J. L. Etcheverry. Vol. XVIII, 2ª Ed. Buenos Aires, Amorrortu.

González, J. (2008) “Modalidades veridictorias en el discurso operístico” en *Tópicos del Seminario*. Número 19. Universidad Autónoma de Puebla.

Green, D. (ed.), (2003) *Where is the Photograph?* Brighton, Photoforum. Kent, Photoworks.

Greimas, A. y Courtés, J. (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Traducción del francés por E. Ballón y H. Campodónico. Madrid, Gredos.

Haidar, J. (1998) Análisis del discurso. En Galindo, J. (coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México, Longman.

Hernández, G. (comp.) (1994) *Figuras y Estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. Traducción del francés por G. Hernández. México, Siglo XXI.

Krauss, R. (1977) *Notes on the Index: Seventies Art in America*. [En línea.] The MIT Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/778437> [Acceso el 20 de septiembre de 2015.]

Krauss, R. (1977) *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*. [En línea.] The MIT Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/778480> [Acceso el 20 de septiembre de 2015.]

Lacan, J. (1991) *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Traducción del francés por J. L. Delmont-Mauri, J. Sucre. Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J. (2009) *Escritos 1*. Traducción del francés por T. Segovia, A. Suárez. México D. F., Siglo XXI.

Lacan, J. (2009) *Escritos 2*. Traducción del francés por T. Segovia, A. Suárez. México D. F., Siglo XXI.

Masotta, O. (1996) *Lecciones de Introducción al Psicoanálisis*, 5ª Ed. Barcelona, Gedisa.

Olin, M. (2002) *Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification* [En línea.] University of California Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3176056> [Acceso el 26 de junio de 2015.]

Pérez Cortés, S. (1998) *La prohibición de mentir*. México, Siglo XXI.

Ruiz, B. (2008) *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao, Artezblai SL.

Saussure, F. (1945) *Curso de Lingüística General*. Traducción del francés por A. Alonso. 24ª Ed. Buenos Aires, Losada.

Sontag, S. (2006) *Sobre la Fotografía*. Traducción del inglés por C. Gardini, revisada por A. Major. México, Alfaguara.

Van Gelder, H. y Westgeest, H. (2011) *Photography Theory in Historical Perspective*. UK, Wiley-Blackwell.

Páginas electrónicas:

Anthony, S. (13 de mayo de 2013) Was the 2013 World Press Photo of the Year faked with Photoshop, or merely manipulated? Disponible en: <http://www.extremetech.com/extreme/155617-how-the-2013-world-press-photo-of-the-year-was-faked-with-photoshop>

Arisbe: The Peirce Gateway (3 de enero de 2017) *Peirce Online Manuscripts, Graphics, Marginalia, & Letters*. Disponible en: <http://www.iupui.edu/~arisbe/digitized.HTM#decad>

Brecht Forum (2013) *Augusto Boal & the theater of the oppressed*. [En línea.]
Disponible en: <http://brechtforum.org/abouttop> Brecht Forum.

Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona. *FotoPres. Certamen de Fotografía de Prensa Española*. Disponible en: http://www.fundacio.lacaixa.es/ambitos/exposicionesitinerantes/fotopres_es.html

Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona. *FotoPres La Caixa*. Disponible en: <http://fotopres.caixaforum.com/>

Digital Camera World. Disponible en: <http://www.digitalcameraworld.com/>

Evguen Bavcar. Disponible en: <http://www.evgenbavcar.com/>

Francesco Cocco: "La cámara me protege" (2010) El País. [En línea] 19 de enero.
Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/01/19/actualidad/1263855616_850215.html

Haunting 'Nepal quake victims' photo from Vietnam. (2015) *BBC News* [En línea] 4 de mayo. Disponible en: <http://www.bbc.com/news/world-asia-32579598>

James Elkins Disponible en: <http://www.jameselkins.com/index.php/academic-books/234-the-art-seminar-series>

Jaume Muntaner obtiene el primer premio del certamen Fotopres, dedicado a prensa. (1986) *La Vanguardia*. [En línea.] 21 de febrero. Disponible en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/02/21/pagina-34/32875822/pdf.html>

Jumping wolf photographer loses wildlife prize (2010) *BBC News* [En línea] 20 de enero. Disponible en: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8470962.stm>

La Cubana. Disponible en: <http://www.lacubana.es/>

La foto ganadora del Foto-Press 86, descalificada por el jurado del premio. (1986) *La Vanguardia*. [En línea.] 11 de marzo. Disponible en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/03/11/pagina-45/32880155/pdf.html>

La obra ganadora del Fotopres 1986 no se ajusta a las bases del concurso. (1986) *El País*. [En línea.] 28 de febrero. Disponible en: http://elpais.com/diario/1986/02/28/sociedad/509929212_850215.html

Laurent, O. (14 de febrero de 2014) Eight percent of final World Press Photo entries were manipulated and disqualified, say judges. Disponible en: <http://www.bjp-online.com/2014/02/eight-percent-of-final-world-press-photo-entries-were-manipulated-and-disqualified-say-judges/>

Lens. Photography, video and visual journalism. The New York Times. Disponible en: <http://lens.blogs.nytimes.com/>

Médicos do Mundo España. <http://www.medicosdelmundo.org/index.php/mod.conts/mem.detalle/id.3202/relcategoria.10961/lang.ga>

Murabayashi, A. (19 de febrero de 2013) Why Do Photo Contest Winners Look Like Movie Posters? Disponible en: <http://blog.photoshelter.com/2013/02/why-do-photo-contest-winners-look-like-movie-posters/>

National Geographic. Disponible en: <http://ngm.nationalgeographic.com/>

National Geographic, how I won and lost the contest in less than one second. Harry Fisch. Disponible en: <http://harryfisch.blogspot.mx/2013/01/national-geographic-how-i-won-and-lost.html>

National Press Photographers Association. Disponible en: <https://nppa.org/>

Nomad Photo Expedition. Disponible en: <http://www.nomadphotoexpeditions.com/landing.php>

Nyheter, D. (20 de noviembre de 2012) Gaza Burial. Spot News, first prize singles. Disponible en: <http://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/spot-news/paul-hansen>

PetaPixel. Disponible en: <http://petapixel.com/>

PhotoShelter, Inc (2005-2015) Disponible en: <http://blog.photoshelter.com/>

Retiran el premio al fotógrafo español de la instantánea del lobo ibérico. (2010) El País. [En línea] 20 de enero. Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/01/20/actualidad/1263942011_850215.html

World Press Photo. Disponible en: <http://www.worldpressphoto.org/>

Xatakafoto. Disponible en: <http://www.xatakafoto.com/>

Ziff Davis, LLC (1996-2016) Disponible en: <http://www.extremetech.com/>

Audiovisuales:

Duck Soup (1933) [Película] Dirigida por Leo McCarey. Estados Unidos de América: Paramount Pictures.

Janela da Alma (2001) [Documental] Dirigido por: João Jardim y Walter Carvalho. Brasil; Brazil Telecom, Copacabana Filmes e Produções.

Índice de fotografías

Fotografía 1. El ejército patrullando por las calles	15
Fotografía 2. Retrato de familia	18
Fotografía 3. La balada del violinista	19
Fotografía 4. Philip Glass and Robert Wilson	22
Fotografía 5. Berthe y Leon Barthes con su hija Alice	27
Fotografía 6. La botella 1	36
Fotografía 7. La botella 2	37
Fotografía 8. La botella 3	37
Fotografía 9. La botella 4	38
Fotografía 10. Festival 1	39
Fotografía 11. Festival 2	39
Fotografía 12. Bailarina	40
Fotografía 13. Calavera	41
Fotografía 14. Playa	42
Fotografía 15. Laguna 1	43
Fotografía 16. Laguna 2	44
Fotografía 17. Gaza Burial	45
Fotografía 18. Dos hermanos vietnamitas	48
Fotografía 19. Preparing the prayers at the Ganges	57
Fotografía 20. Preparing the prayers at the Ganges (con bolsa de plástico)	58
Fotografía 21. Fotografía de la serie Street fighting	60
Fotografía 22. Fotografía de la serie Street fighting (fragmento)	60
Fotografía 23. State Champion (antes y después del retoque)	62
Fotografía 24. Haití	63
Fotografía 25. Lindisfarne Boats	66
Fotografía 26. Fotografía de la serie Afganistán	66
Fotografía 27. Lince	68
Fotografía 28. Imagen de stock que utilizó Helleso	69

Fotografía 29. Lobo ibérico	71
Fotografía 30. Retrato de Shane Keller	73
Fotografía 31. Me'n vaig amb la meva mare	75

Índice de esquemas

Esquema 1. Taxonomía de las diez clases de signos de Peirce.	11
Esquema 2. Cuadro semiótico de Greimas.	55
Esquema 3. Cuadro semiótico de la veridicción.	56